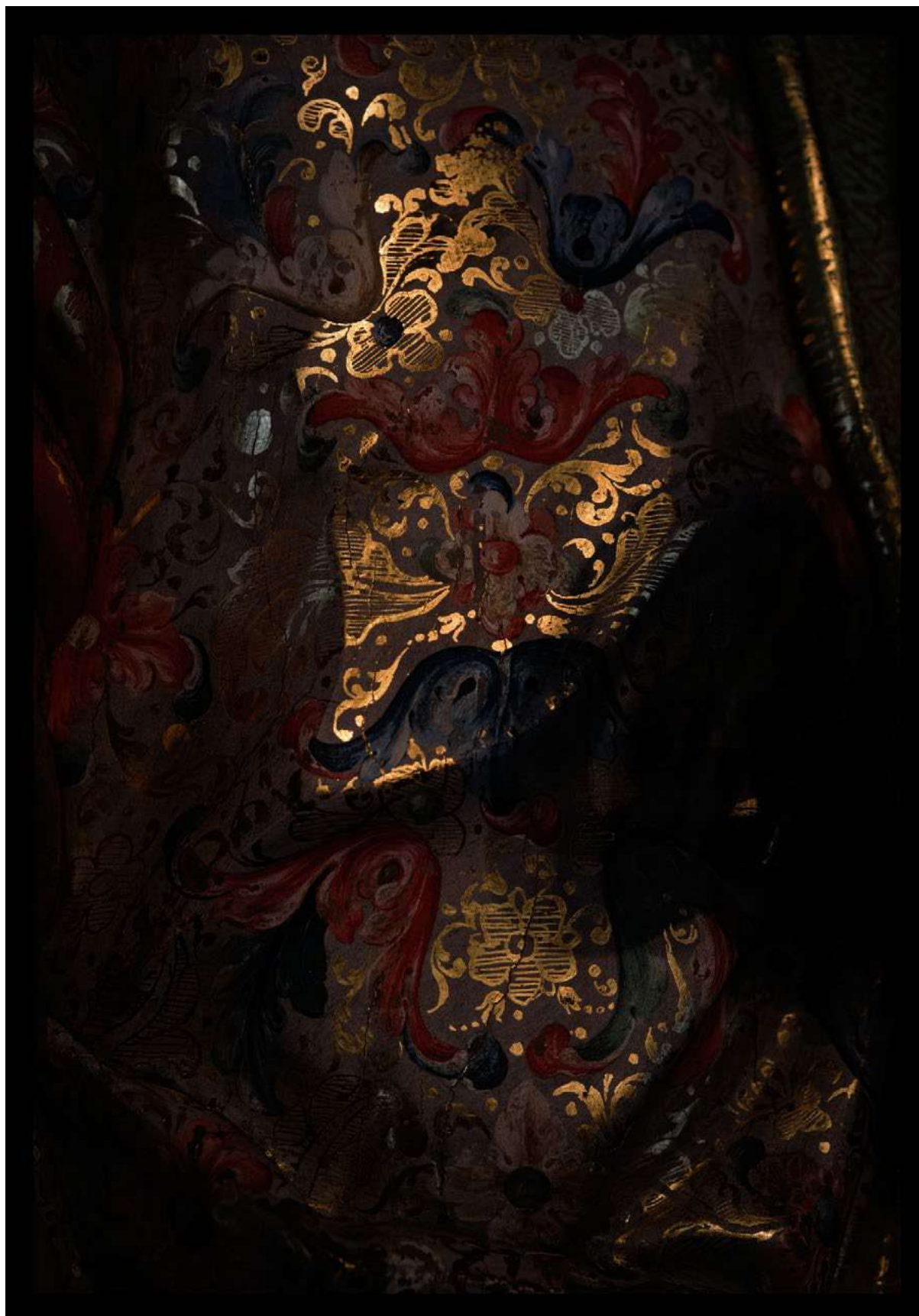




CAPA

Obra original de Pedro Lobo, Detalhe, 2021.
Fotografia digital.jpg, 45x31cm @300dpi.
Copyright: ©2018 Pedro Lobo
Crédito: ©2018 PedroLobo
<www.pedrolobofoto.com>

014 ARTIGO	O DETALHE FORA DA VISTA: AS TORRES DA CATEDRAL DE RUÃO Carla Alexandra Gonçalves
043 ARTIGO	LE DÉTAIL DANS LA MINIATURE Nathalie Lemoine-Bouchard
064 ARTIGO	O DETALHE COMO DISPOSITIVO TEMPORAL DO RESTAURO ARQUITETÓNICO EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX: O CASO DO COMBOIO NO CONVENTO DA MADRE DE DEUS EM LISBOA Paulo Simões Rodrigues
087 ARTIGO	DETALHES IMPORTAM: MICRO MOSAICOS E A ESTÉTICA DA COISA MINÚSCULA Marize Malta
118 ARTIGO	DETALHES EM SÃO JERÔNIMO: PURA ATRAÇÃO E FASCÍNIO Sandra Makowiecky; Luana Maribele Wedekin
146 ARTIGO	A VISIBILIDADE TÊNUE E A DELUSÃO NA IMAGEM DO PINHEIRO NA PINTURA PARANAENSE Clediane Lourenço

162

ARTIGO

UNINDO O DIVINO E O HUMANO: UM MERGULHO NOS
DETALHES E SIMBOLISMOS DE TRÊS VIRGENS MEDIEVAIS

Luciane Ruschel Nascimento Garcez

190

ARTIGO

DIREÇÃO: ROMA - DETALHES DE UM TRAJETO ENTRE LISBOA
E GENOVA EM FINAIS DO SETTECENTO

Patricia Delaiyti Telles

224

ARTIGO

SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES E O RETRATO DE
BETHENCOURT DA SILVA

Marco Antônio Baptista

251

ARTIGO

A RADIOGRAFIA DE UM TEMPO. A ANUNCIAÇÃO DO MUSEU
NACIONAL DE MACHADO DE CASTRO

Maria de Lurdes Craveiro; Virgínia Gomes; Mercês Lorena; Francisco
Gil; Lúdia Catarino

280

ARTIGO

REVIEW: RICHARD H. ROUSE AND MARY A. ROUSE.
RENAISSANCE ILLUMINATORS IN PARIS. ARTISTS &
ARTISANS 1500-1750.

Céline Cachaud

296

ARTIGO

LAIS MYRRHA: A ARQUITETURA DO MUNDO COMO
MATÉRIA DA ARTE

Ana Paula Freitas de Albuquerque

320
ARTIGO

**O ENSINO DA ARTE EM UM CONTEXTO DE PANDEMIA:
INTERLOCUÇÕES PARA O ENSINO REMOTO EMERGENCIAL**
Ivana Rocha; Fabrício Andrade

349
ARTIGO

**LIVROS DE ARTISTA COMO DISPOSITIVOS DE PESQUISA EM
ARTES VISUAIS**
Andréia Cristina Dulianel

374
ARTIGO

**ARTE TÊXTIL, ARTESANIA E POÉTICAS VISUAIS: DISCUSSÕES
NA PÓS-GRADUAÇÃO BRASILEIRA NO CAMPO DAS ARTES
ENTRE OS ANOS DE 2010 E 2020**
Cássia Cristina Dominguez Santana

400
ARTIGO

**O JARDIM DE TRÊS DEUSAS: A REPRESENTAÇÃO COMO
EXPERIÊNCIA DE SI EM NICOLA COSTANTINO**
Rafaela Lins Travassos Sarinho

421
ARTIGO

**DA BELEZA AO HORROR, DA DITADURA À RESISTÊNCIA:
A RESSIGNIFICAÇÃO DE PAISAGENS EM POSTCARDS FROM
BRAZIL**
Ana Carolina Lima Santos; Isabela de Souza Vilela

448
ENSAIO VISUAL

ROCHA E MAR
Daniela Vicentini

A **Revista Palíndromo** é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Existe desde 2004, inicialmente na forma impressa e, desde 2009, apenas em modo eletrônico. Trata-se de uma revista digital sem fins lucrativos e concebida para ser um veículo de divulgação de pesquisas e produção de conhecimento no campo das Artes.

Palíndromo é uma palavra de origem grega que indica o que pode ser lido numa direção e também no sentido inverso, ou seja, de trás para frente. Avessa à ordem e às normas pré-estabelecidas, a pesquisa em/ sobre artes visuais remete não apenas a normas negadas, como demanda constante revisão de dados, processos e reorganização de ideias, acolhendo o que pode ser pensado como trânsito e travessia que desconhece uma só direção.

Encontra-se inscrita na plataforma OJS, versão 3.0 e em constante processo de indexação nas bases nacionais e internacionais. Na recente avaliação Qualis Capes, a revista obteve estrato A4.

As opiniões, ideias e conceitos emitidos nos artigos, proposições e ensaios visuais, são de inteira responsabilidade de seu(s) autor(es).

ISSN 2175-2346

Volume 14, número 33, mai. – ago. 2022

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

Reitor: Prof. Dr. Dilmar Baretta

CENTRO DE ARTES – CEART

Diretora Geral: Prof. Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – DAV

Chefe: Profa. Dra. Elaine Schmidlin

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

Coordenadora: Profa. Dra. Alice de Oliveira Viana

EDITORAS DA PALÍNDROMO 2020 -2022

Luana M. Wedekin
Mara Rúbia Sant’Anna
Sandra Maria Correia Fávero

CORPO EDITORIAL TÉCNICO

Isadora Cunha Caldas

CONSELHO DE PARECERISTAS – Palíndromo Volume 14, número 33, mai. – ago. 2022

Alice de Oliveira Viana (UDESC)
Ana Lúcia Beck (UFG)
Anderson Diego Almeida (UFRGS)
Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro (UFRJ)
Cristina Maria Susigan Almeida (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
Damiana Bregalda (Pesquisadora Independente)
Daniela Queiroz Campos (UFSC)
Danielle Rocha Benício (UDESC)
Débora Pazetto (UDESC)
Eduardo Arriada (UFPEL)
Eliane Patricia Grandini Serrano (UNESP)
Herbia Araujo Soares (UFMA)
Ítalo José de Medeiros Dantas (IFRN - campus Caicó)
João Cura D’Ars de Figueiredo Júnior (UFMG)
Juliana Crispe (Doutora PPGAV-UDESC)
Letícia Becker Savastano (Doutora FAU-USP)
Luana Maribele Wedekin (UDESC)
Luciana Gruppelli Loponte (UFRGS)
Luciane Garcez (UDESC)
Mara Rúbia Sant’Anna (UDESC)
Maristani Polidori Zamperetti (UFPEL)
Patrícia Delayti Telles (Universidade de Coimbra/Universidade de Évora)

Priscila Leonel (UNESP)
Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (UFBA)
Rosângela Aparecida da Conceição (Pesquisadora Independente)
Rosilda Maria Sá Gonçalves de Medeiros (UFPB)
Sandra Makowiecky (UDESC)
Vera Lucia Didonet Thomaz (Pesquisadora independente - CPA/
ANPAP)
Vivian Horta (UFRJ)
Viviane Baschiroto (Doutora PPGAV-UDESC)
Wagner Jonasson da Costa Lima (UNESPAR)

DIAGRAMAÇÃO

Isadora Cunha Caldas

CAPA

Obra original de Pedro Lobo, Detalhe, 2021.
Fotografia digital_jpg, 45x31cm @300dpi.
Copyright: ©2018 Pedro Lobo
Crédito: ©2018 PedroLobo <www.pedrolobofoto.com>
Composição e diagramação: Isadora Cunha Caldas

CONTATO

revistapalindromo.udesc.ppgav@gmail.com

O “detalhe” é um elemento intrínseco a um objeto ou a uma análise historiográfica de maior dimensão, cujo estudo muitos historiadores da arte ressaltam como premissa metodológica. De fato, como escreveu Daniel Arasse, em 1992, em seu livro recentemente reeditado (2014), o detalhe é mais do que um mero *recorte*, pois fornece informações, e contribui para iluminar o significado, o uso ou a autoria de uma obra de arte.

Seguindo a sua premissa, consideramos a análise dos “detalhes” como um elemento verdadeiramente formador – tanto do olhar do historiador da arte, como da própria pesquisa historiográfica.

Propusemos assim organizar este dossiê a partir de três linhas temáticas: “Por uma história da arte através do detalhe”, “O detalhe na obra / obras em detalhe” e “Apropriações e rejeições na arte contemporânea”.

No âmbito da primeira linha, abordaríamos o que chamamos “aparições e revelações do suporte material”, incluindo análises científicas – como microscopia ou o estudo de pigmentos, mas também métodos expositivos e suas mensagens subliminares, e ainda o detalhe em relação às demandas do tempo (a pesquisa historiográfica na compreensão das artes visuais, iconografia, retoques, restauros, etc.). A segunda linha, intitulada “O detalhe na obra / obras em detalhe”, dividia-se entre o “detalhe visual” e o “detalhe epigráfico”: permitiria abordar o detalhe ora como elemento plástico *per se* (e através dele as noções de minúcia e miniatura), ora como subversão do sentido (abrindo espaço para ironia e escatologia). Permitia ainda trabalhar a presença de letras “soltas”, legendas e dizeres, assinaturas e monogramas – introduzindo estudos no campo das “apropriações e rejeições na arte contemporânea” – a terceira vertente da temática.

A resposta à chamada para o dossiê surpreendeu-nos não apenas pelo volume de propostas, mas pela diferença numérica em termos de abordagens temáticas – assim, considerando que a leitura on-line é por natureza não linear, tomamos a decisão pouco usual de ordenar os textos

segundo critérios visuais, e não temáticos.

Expressamos a importância do detalhe na arte contemporânea pela escolha da capa, a fotografia sem título do artista luso-brasileiro Pedro Lobo, centrada nos detalhes, em claro-escuro, na dobra do panejamento de uma imagem. Nesta obra, a apropriação e a releitura de um detalhe permitem que um recorte de uma obra barroca se transforme em outro trabalho autoral.

De fato, detalhes como uma pincelada solta ou contida, um resto de policromia numa escultura, o realce num olhar ou uma joia, o gesto de um personagem secundário, e até a presença e forma de uma assinatura (verdadeira ou apócrifa, por extenso ou não) apontam significados. Alguns subvertem a leitura inicial, como uma a mosca pintada em *trompe l'oeil* pousada na roupagem de um retratado, que pode indicar pecado ou morte; ou um cacho de uvas na mão de um Menino Jesus ainda no colo da mãe, anunciava, no século XVI, o derramamento do seu sangue e o sacramento da eucaristia.

Além da identificação da época ou da autoria de uma obra, a sua observação pode direcionar estudos que subvertem não apenas o significado, mas a própria materialidade de uma obra, como demonstra o artigo *A radiografia de um tempo. A Anunciação do Museu Nacional de Machado de Castro*, apresentado pela diretora do museu, professora Maria de Lurdes Craveiro, e os membros da sua equipe envolvidos no restauro da obra: Virginia Gomes, Mercês Lorena, Francisco Gil e Lídia Catarino.

Um detalhe pode também servir para explorar uma obra de arte além da sua visualidade imediata, ajudando a inseri-la mais completamente, no contexto cultural do seu tempo. É o que faz Paulo Simões Rodrigues, professor e diretor no Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, em Portugal, ao surpreender-nos com a presença de um pequeno trem, esculpido num capitel medieval, durante o seu restauro oitocentista. No seu texto *O detalhe como dispositivo*

temporal do restauro arquitetónico em Portugal no século XIX: o caso do comboio no convento da Madre de Deus em Lisboa, Rodrigues comprova através deste detalhe que, em finais do século XIX, as mais “modernas” teorias sobre a conservação e o restauro do património edificado já eram conhecidas em Portugal.

Contudo, como dissemos, nem todo detalhe é recorte visual. Pode tratar-se também de um elemento complementar ou subliminar, passível de passar despercebido numa primeira análise. Pode ser assim o rosto da figura que observa, de outro cômodo, a cena principal de uma pintura, mas também o tipo de madeira que emerge entre as tintas de um painel, a espessura de uma xícara de porcelana, ou ainda a voluta de uma moldura onde incide - ou falta - luz numa exposição, a vitrine num canto do museu, o móvel que destoa da decoração, o nome desconhecido numa carta ao artista.

O detalhe “pode assumir várias dimensões, entre o pormenor, uma parte num todo, um fragmento, elemento mínimo, marginal, liminar, passando pelo carácter de elemento autónomo, simbólico, significativo, dispositivo *modificador*, até de um acaso, ou insignificância ou, pelo contrário, de um exagero formal” como explica Carla Alexandra Gonçalves, professora na Universidade Aberta, em Coimbra.

De facto, enquanto o seu artigo *O detalhe fora da vista: as torres da Catedral de Ruão*, baseia a análise teórica em gigantescos detalhes arquitetónicos, destinados ao olhar divino, a professora Marize Malta, diretora do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ no Rio de Janeiro, nos convida a uma viagem pelos ínfimos detalhes de paisagens em pedra, no artigo *Detalhes importam: micro mosaicos e a estética da coisa minúscula*.

O detalhe é igualmente determinante para o estudo e a compreensão da iconografia religiosa, nomeadamente cristã. Fundamental para a “leitura” das imagens pelo público ao que se destinavam, encontra-se na raiz da sua elaboração pelos artistas - e o fascínio da sua multiplicidade

ajuda a revelar sutilezas conceptuais em algumas obras-primas da arte ocidental, como no artigo das professoras Sandra Makowiecky e Luana Maribele Wedekin, da Universidade do Estado de Santa Catarina, *Detalhes em São Jerônimo: pura atração e fascínio*.

É também a concepção e a leitura iconográficas de fundo religioso no âmbito do catolicismo que aborda a professora da UDESC Luciane Garcez, no seu artigo *Unindo o divino e o humano: um mergulho nos detalhes e simbolismos de três Virgens medievais*.

Já o professor Marco Antônio Baptista, autor do artigo *Sebastião Vieira Fernandes e o retrato de Bethencourt da Silva*, ao apresentar uma leitura detalhada do retrato do fundador do Liceu de Artes e Ofícios, procura entender um pouco mais sobre o retratado e a linguagem poética deste artista catarinense, elaborando de certo modo uma iconografia secular do retratado.

O artigo *A visibilidade tênue e a delusão na Imagem do Pinheiro na pintura paranaense* da professora Cleidiane Lourenço, da Universidade Estadual do Centro-Oeste prossegue no estudo da arte secular dos séculos XIX e XX. Analisa a imagem do pinheiro que surge, enquanto detalhe, em obras de artistas de diferentes períodos e contextos do Estado do Paraná. A partir das reflexões de Georges Didi-Hubermann, apresenta o pinheiro “como um processo de acumulação de espaço, tempo e memória, que implica a diferença e a repetição, o sintoma e a abertura da imagem na sua relação com a história, na convocação de um passado e/ou futuro, que interrompe o tempo linear.”

Dra. Nathalie Lemoine-Bouchard, uma das maiores especialistas em pintura em miniatura, participa neste dossier com o artigo, *Le détail dans la miniature* onde explica como esta modalidade minúscula de pintura, intrinsecamente ligada ao detalhe, nascida da tradição das iluminuras, foi-se tornando independente dos livros no início do século XV, mas permaneceu sempre uma arte ambígua, cujos praticantes jogaram com detalhes na *praxis* e na nomenclatura, para passar através das regras

das guildas profissionais e da fiscalidade para fazer reconhecer a sua especificidade. A análise dessa modalidade prossegue com uma resenha do livro *Renaissance Illuminators in Paris. Artists & Artisans 1500-1750* por Richard e Mary Rouse, escrita pela pesquisadora Céline Cachaud, da Universidade de Genebra. É curioso que, novamente, mais do que a visualidade específica à pintura “em pequeno”, abordam-se detalhes semânticos e historiográficos da modalidade. De facto, esta especialista na miniatura no século XVI, atualmente no Museu do Louvre, analisa descobertas dos autores sobre a evolução da profissão dos iluminadores franceses, o seu cotidiano, e sua integração na comunidade artística parisiense – e como, ao apresentá-las, os Rouse acrescentam detalhados elementos e reflexões sobre a evolução semântica da palavra *miniaturiste* que surge no vocabulário e no mundo cultural parisiense do início do século XVII.

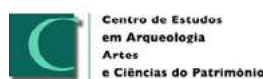
Também optamos por uma abordagem pouco visual do termo “detalhe” no artigo que submetemos: *Direction : Rome - détails d'un trajet entre Lisbonne à Gênes à la fin du Settecento*. O artigo procura olhar por trás das telas, compreender alguns condicionantes da criação artística num tempo e espaço determinados - aproximando a história da arte de disciplinas como a história das mentalidades. Não se pretende, obviamente, uma relação de causa a efeito, mas elaborar um possível “pano de fundo” para o conhecimento visual e a criação. Neste caso, retraçamos, a partir de fontes primárias, um dos percursos usuais entre Lisboa e Roma em finais do século XVIII – fora dos trajetos canônicos, a partir de Londres ou Paris. As etapas detalhadas da viagem ajudarão, talvez, a recriar algo da experiência de tantos artistas, portugueses, brasileiros, e até espanhóis para os quais a Cidade Eterna representava ainda o modelo estético e cultural a seguir. Mas este, é outro tema...

Como sempre acontece, mas pouco se menciona, este número 33 da Palíndromo dedicado ao Detalhe, com textos em diferentes línguas de investigadores da França, Portugal e Brasil, resulta de um verdadeiro

trabalho de equipe. Agradeço à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e ao Centro de Arqueologia, Artes e Ciências do Patrimônio (CEAACP) da Universidade de Coimbra pelo financiamento do meu trabalho, às Professoras Sandra Makowiecky e Luana Wedekin pela honra do convite e por sua competência e dedicação no elaborar da revista. Agradeço também a todos aqueles que submeteram textos à revisão cega de seus pares, e aos investigadores e professores que aceitaram dedicar-se, durante semanas, ao ingrato trabalho anônimo desta revisão. Cabe sempre lembrar que não podemos publicar tudo o que é proposto, mas - como para o autor - cada rejeição é dolorosa também para o avaliador. Não se trata de competição – mas de troca de ideias e informações, de uma verdadeira colaboração intelectual. Continuamos a aprender com livros e colegas - participantes, todos, no que um dia se chamou a “República das letras”; e eu agradeço a todos.

Peço que Luana Wedekin me permita um adendo: traz à Palíndromo muito mais do que uma grande cultura e um empenho incansável, possui dois elementos ainda mais raros no mundo acadêmico: bom senso e bom humor. Como dizemos em Portugal: “Bem haja!”

Patricia Delayti Telles





O DETALHE FORA DA VISTA: AS TORRES DA CATEDRAL DE RUÃO

Carla Alexandra Gonçalves¹

THE DETAIL OUT OF SIGHT:
THE TOWERS OF ROUEN'S CATHEDRAL

EL DETALLE FUERA DE LA VISTA:
LAS TORRES DE LA CATEDRAL DE ROUEN

¹ Doutora em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde investiga, no Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP); docente na Universidade Aberta de Portugal. Orcid:<http://orcid.org/0000-0002-3426-0359> E-mail: carla@uab.pt

RESUMO

O detalhe pode assumir várias dimensões, entre o pormenor, uma parte num todo, um fragmento, elemento mínimo, marginal, liminar, passando pelo carácter de elemento autónomo, simbólico, significante, dispositivo *modificador*, até de um acaso, ou insignificância ou, pelo contrário, de um exagero formal. O nome *detalhe* reveste-se de uma extraordinária polissemia, aplicando-se a um vasto conjunto de situações, pelo que os detalhes, no contexto da história da arte e da estética, não serão todos iguais, no que cumpre ao discurso, intenção, significação e carácter, não surgirão pelos mesmos motivos, não possuem a mesma força expressiva, nem devem ler-se segundo modelos de interpretação generalistas. A *compleição* do detalhe dificulta a objectividade e a fluidez da análise, e, sobretudo, a construção de narrativas limpas e acabadas. Estudar o detalhe pode, por tudo, constituir-se como uma tarefa que origina *discursos fragmentários*.

Depois de uma introdução teórica ao detalhe, na espessura das suas dimensões, traz-se à discussão o caso das encomendas das três torres da Catedral de Ruão (Normandia, França): a torre de Saint-Romain, a torre da Manteiga, e a idealização da *agulha* sobre a torre do cruzeiro. Estas edificações foram criticadas pela encomenda devido ao detalhe excessivo e ao talhe demorado e minucioso da pedra para obras *fora da vista*. O último trabalho, tido como o apogeu do detalhe, não chegaria a edificar-se.

A questão por resolver relaciona-se com os justos motivos que levaram às duras críticas dos comitentes e com a resistência empreendida pelos artistas, defendendo o detalhe mesmo perigando os seus trabalhos.

Palavras-chave: Detalhe. Escultura. Ruão. Catedral. Invisibilidade.

ABSTRACT

The detail can assume several dimensions, between particularities, parts in a whole, fragments, minimal, marginal and liminal elements, to the character of an autonomous, symbolic, and a significant element, a modifying device, even a random or insignificant occurrence or, on the contrary, a formal overstatement. The term detail has an extraordinary polysemy, applying to a great kind of situations, therefore details, in the context of the history of art and aesthetics, will not all be the same, in terms of discourse, intention, meaning and character; they will not arise for the same reasons; won't have the same expressive force, nor should be read according to generalist models of interpretation. The complexion of the detail hinders the objectivity and fluidity of the analysis, and, above all, the construction of clean and finished narratives. Studying the detail can, by all means, constitute by itself a labour that originates fragmentary speeches. After a theoretical introduction regarding the detail, in the density of its dimensions, we will analyse the case of the order of the three towers of Rouen's cathedral (Normandy, France): the Saint-Romain, the Manteiga, and the idealization of the spire over the cruise tower. The towers were criticized by the incumbents due to their excessive detail and the meticulous and time-consuming cutting of the stone for works out of sight. The last work, considered the pinnacle of detail, would never be built. The unresolved issue is related to the just reasons for the harsh criticisms from the cathedral chapter which lead to the resistance undertaken by the artists, who defended the detail even at the risk of their work.

Key words: Detail. Sculpture. Rouen. Cathedral. Invisibility.

RESUMEN

El detalle puede asumir varias dimensiones, entre el pormenor, una parte en un todo, un fragmento, un elemento mínimo, marginal, liminal, pasando por el carácter de elemento autónomo, simbólico, significativo, un *dispositivo modificador*, incluso una casualidad, o insignificancia o, al mismo tiempo, y por el contrario, de una exageración formal. El nombre *detalle* tiene una polisemia extraordinaria, aplicándose a una amplia gama de situaciones, por lo que los detalles, en el contexto de la historia del arte y de la estética, no serán todos iguales, en cuanto discurso, intención, significado y carácter, no surgirán por las mismas razones, no tendrán la misma fuerza expresiva, ni deberán leerse según modelos generalistas de interpretación. La *complexión* del detalle dificulta la objetividad y fluidez del análisis y, sobre todo, la construcción de narraciones limpias y acabadas. Estudiar el detalle puede, por supuesto, constituirse en una tarea que origina *discursos fragmentarios*. Tras una introducción teórica sobre el detalle, en el espesor de sus dimensiones, se presenta en este estudio el caso del encargo de las tres torres de la Catedral de Rouen (Normandía, Francia): la torre de *Saint-Romain*, la torre de *Manteiga* y la idealización del pináculo sobre la torre del crucero. Estos edificios fueron criticados por la encomienda debido al excesivo detalle y al laborioso y minucioso corte de la piedra para obras que ficaron *fuera de la vista*. El último trabajo, considerado el apogeo del detalle, no se realizaría. La cuestión pendiente se relaciona con las justas razones que llevaron a las duras críticas de los clientes y a la resistencia emprendida por los artistas, defendiendo el detalle y haciendo peligrar sus trabajos.

Palabras clave: Detalle. Escultura. Rouen. Catedral. Invisibilidad.

introdução²

O detalhe pode assumir várias dimensões, desde tratar-se de um pormenor, de uma parte num todo, de um fragmento, elemento mínimo, marginal (aqui sem um sentido físico), liminar (o *intervalo*), ou revelar-se pelo carácter de elemento autónomo, simbólico, significante, de dispositivo *modificador*, até de um acaso e, ainda, de uma insignificância ou, pelo contrário, de um exagero formal. O próprio nome *detalhe* reveste-se, de *per se*, de uma extraordinária polissemia, aplicando-se a um vasto conjunto de situações, pelo que os detalhes, mesmo no contexto da história da arte e da estética, não serão todos iguais, no que cumpre ao seu discurso, intenção, significação e carácter, não surgirão todos pelos mesmos motivos, não possuem, todos, a mesma força expressiva, nem devem ler-se segundo modelos de interpretação generalistas.

Por estes motivos, quando alvo de averiguação deve tentar *aferir-se* o detalhe quanto ao *género*, ou à sua *categoria*. Todavia, a *índole* do detalhe, por si só, dificulta a objectividade e a fluidez da análise, e, sobretudo, a construção de narrativas e de interpretações limpas, acabadas e coesas. Estudar o detalhe, ou sobre o detalhe, pode, por isso, constituir-se como uma tarefa que origina *discursos fragmentários*.

O risco de apresentar-se, com este texto, um estudo muito parcelar e difuso, ultrapassa a necessidade de expor um problema desafiante. O caso que aqui se traz refere-se às encomendas da reconstrução da torre de Saint-Romain, no canto norte da fachada oeste da Catedral de Ruão (Normandia, França), da edificação da torre da Manteiga (*Tour de Beurre*), no topo sul da fachada oeste da igreja, e da idealização do coruchéu, ou *flecha*, sobre a torre do cruzeiro (a *Tour Grêle*) do mesmo edifício. Estas histórias possuem em comum o facto da ideia e o trabalho dos artistas não terem sido bem aceites pelos comitentes. Nos dois primeiros casos,

2 Nota da Editora: Respeitamos a grafia de português de Portugal da autora.

as recepções negativas prenderam-se com o *detalhe excessivo* e o talhe demorado e minucioso da pedra para obras que ficariam *fora da vista*. O último trabalho, cujo desenho se conhece, nem chegaria a edificar-se, excluindo-se um projecto que se constituiria como o apogeu do detalhe numa estrutura sumptuosa que trespassaria os céus.

Estes acontecimentos, decorridos na capital normanda entre 1467 e 1516 (aproximadamente), colocam um sério dilema. Se os artistas, diligentes, pretendiam realizar obras belas, perfeitas e minuciosas, entregando-se ao rigor, à perícia, à qualidade digna ao olhar de Deus, o Cabido³ catedralício afastar-se-ia deste horizonte. A questão que fica por resolver, com objectividade, relaciona-se com os justos motivos que levaram às duras críticas dos comitentes e com a resistência empreendida pelos artistas, dedicando-se aos detalhes e fazendo, deste modo, perigar a prossecução dos trabalhos.

do detalhe

O detalhe, entendido como *pormenor*, *elemento mínimo*, misterioso, como *intervalo*, *minúcia*, ou até *acaso*, tem vindo a constituir-se como objecto de investigação de um conjunto de historiadores da arte contemporâneos, particularmente depois dos trabalhos de Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff, 1816-1891), que divisou o detalhe como uma fonte para o reconhecimento de elementos identificadores, porque distintivos. Morelli desenvolveu a análise das obras de arte (especialmente a pintura) atendendo e observando os detalhes, em detrimento das características formais mais *previsíveis*. É no exame dos detalhes, ou dos pormenores mais *negligenciáveis*, ou nos registos de personalidade do autor, que deve centrar-se o pesquisador. É nas minúcias, tais como o desenho das unhas, dos lóbulos das orelhas, do formato dos dedos

³ Cabido significa o grupo constituído por cónegos ou outros eclesiásticos que garantem o serviço religioso e o governo da diocese.

das personagens representadas que residem os *indícios* que permitirão determinar autorias e distinguir as cópias dos originais. Estes detalhes das imagens são considerados, por Morelli, como *involuntários* (os signos involuntários, quase automáticos), ou provenientes do inconsciente do artista, e é precisamente por esse motivo que devem constituir-se como alvos preferenciais de observação analítica. Este método, que pesquisa os pequenos *indícios*, ou que investe sobre os dados *marginais* tão reveladores é, então, semelhante ao do detective, como também defenderia Aby Warburg (1866-1929) em 1902⁴, quando assentou que o trabalho de um historiador é um *Detektivarbeit*, já que os materiais de que dispõe lhe aparecem inertes, ou mortos, para ressurgirem, após a exumação arqueológica e através de métodos indirectos de pesquisa que reanimam o passado (WARBURG, 1999, pp. 184-222; DIDI-HUBERMAN, 1996, pp. 145-163).

Carlo Ginzburg é outro historiador entusiasta do detalhe – mas também do micro e do periferismo, estendendo estas dimensões ao ponto de se embutirem na sua metodologia de investigação –, acrescentou que a história da arte, além de assemelhar-se à pesquisa do detective, também deve equiparar-se à prática da medicina: “E, como o do médico, o conhecimento histórico é indirecto, indiciário, conjectural.” (1991, p. 157).

É incontornável chamar Aby Warburg quando o assunto é o detalhe, por tratar-se de um pensador que se ateve inteiramente nele, descobrindo-o como *senal*, com o valor de um fragmento que enforma (ou enraíza) o esquema do pensamento sobre a cultura; como a própria cultura, vislumbrada como uma estrutura de laços perdurantes que incorpora e chama o passado constantemente, seja através de sinais, de símbolos e de outras estruturas cristalizadas, seja através da imagem e dos seus códigos que afloram, construindo teias de relações entre

4 No ensaio publicado em Leipzig com o título original Bildniskunst und Florentinisches Bürger-tum I. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen.

si, mas também com outros dispositivos, como a palavra; divisando-o como a fonte absoluta para as suas investigações, porque é partindo da observação e do entendimento do mínimo, do pormenor, do detalhe visível que se alcança o fundamental; usando-o como fundamento metodológico, essencialmente *detalhista*.

Por esta via, o todo faz-se de partes em permanente inter-relação, estabelecendo redes, ou construções dinâmicas que perfazem estruturas de continuidades. Assim se garante a relevância dos *vestígios* e dos *pormenores* que viajam e sobrevivem no tempo (essa dimensão que, para Warburg, possui uma qualidade muito especial, por vezes não linear, e que se permite a justaposições constantes) e no espaço, de modo muito transversal. E assim se admite uma espécie de reminiscência contínua, ou de uma ordem de impregnação inconsciente, ou um quase *inconsciente colectivo* (de Jung), ou imaginário colectivo, que justifica a sobrevida do passado (o *Nachleben*, a vida póstuma) no presente e que se anota, por tantas vezes, precisamente através dos detalhes, ou seja, das especificidades de cada objecto singular, mas também nos detalhes que a imagem em si contém.

Para deixar que a imagem fale é preciso *olhares intensivistas* e reconhecer que nela reside o âmago da análise. Deslocando a força indagativa na direcção da imagem, e das suas alusões, captam-se os sinais, que derivam em *sintomas* que avisam. É neste horizonte teórico que o discípulo de André Chastel, Daniel Arasse (1944-2003), veio demonstrar que o detalhe, especialmente o pictórico, se reveste de uma força imensa, quer para o artista, quer para o observador. Para este autor, que propõe a *iconografia analítica* como o método que permite que as imagens *falem*, deve o receptor, no confronto com a arte, entregar-se à sua *percepção penetrante*. É partindo da contemplação, da percepção atenta (*visão pura*) e, posteriormente, do apoio teórico necessário, que se conseguem analisar e descobrir os *sentidos do figurativo* que emanam do particular, ou dos detalhes. Arasse defende que nada é ao acaso e, por isso, atender

ao mínimo, ao invés de investir no todo já muito debatido e repassado, tanto quanto repisado, faz do historiador da arte um verdadeiro *cientista da imagem*. Os mais ínfimos pormenores podem, efectivamente, desviar o sentido do todo e alterar completamente a interpretação genérica, ou panorâmica e superficial da representação (ARASSE, 1992; 2014).

Corporizando o *marginal expressivo*, o detalhe como elemento autónomo (ainda que, e sempre, integrado num todo figurativo) assoma ao olhar como uma rebelião artística. Por vezes dissonante, atonal e contraditório, o marginal concebe-se como o que está fora do centro, o periférico, a florando como um elemento desintegrador que gera instabilidades, porque distrai e inquieta, dissolvendo a leitura directa e estabilizada da imagem onde se faz notar como quebra⁵.

O detalhe também pode funcionar como *elemento modificador*, quando se descobre a força significativa desse pormenor, ou de *margem* que fortalece, alterando os eixos de leitura que assim se outorga ao polissémico, garantindo a densidade expressiva que determinadas obras de arte possuem. Trata-se aqui da possibilidade do detalhe assumir a força maior da obra, estabelecendo-se como um centro, pervertendo as expectativas e a linearidade da leitura e gerando a possibilidade de uma *marginalidade centrada* (Cf. ANTUNES, CRAVEIRO, GONÇALVES, 2019).

Seja como for, o detalhe configura-se, quase sempre, como matéria recôndita e mínima, ou como uma partícula do visual, facto que o torna genericamente desconhecido e apagado, como preconizam algumas perspectivas sobre o modo como a realidade é percebida, tais

⁵ O caso da representação da mosca na cópia anónima da pintura de Dürer, cujo original data de 1506, e titulada *The Feast of the Rose Garlands* (A festa das grinaldas de rosas), pertencente ao Museu Kunsthistorisches (Viena) e agora exposto na National Gallery, Londres (na exposição *Journeys: Travels of a Renaissance Artist* de Dürer) ilustra este sistema. A pintura original de Dürer ficou, logo no século XVI, muito deteriorada, e os vários restauros viriam a transformá-la dramaticamente, sobrando já pouco do que é de Dürer. Estes factos levariam às suas várias replicações ao longo da história. A mosca que se pintou no centro da composição, sobre o joelho da Virgem e no pano que embala Cristo menino, feita numa escala superior à das restantes personagens, esteve presente em várias cópias feitas a partir desta pintura anónima, realizadas desde o século XVII e, particularmente, durante o século XIX (KOTKOVÁ, 2002). Na verdade, a escala da mosca permite-nos pensar tratar-se da representação de um insecto sobre o quadro, ao invés de integrar a narrativa, como uma nota anedótica que, ao mesmo tempo, funcionaria como um dispositivo que indica o facto de estarmos perante outro quadro, ou de uma pintura que não era a autêntica, ou a realizada pelas mãos de quem a assina: Albrecht Dürer.

como as que procedem da *Gestalttheorie*. Para os psicólogos da Escola Gestalt, a percepção é entendida como uma actividade holística, integrada, unificada e geral, que começa com a captação dos padrões visuais genéricos, tendendo para o todo, alcançando-se as partes, ou os detalhes, em momentos ulteriores (GONÇALVES, 2018). Deste modo, atender ao detalhe, seja na concepção, seja na percepção, é alterar o normativo da visualidade, é metamorfosear o sistema mental e biológico, é jogar com a natureza e com as coisas. Para perceber o detalhe é, então, necessário mobilizar o corpo, a atenção e a motivação, alterando o comportamento. Nesta medida, perceber o detalhe, no todo, exige disposição e entrega, bem como uma urgência que impele para uma análise mais densa e demorada daquilo que está diante do sujeito que vê.

Ao longo da história foram sendo realizadas obras de arte mais ou menos carregadas de detalhes (perpassando todas as categorias artísticas). Sinais de erudição, de rigor, de perfeição, de perícia técnica, de refinamento, de espiritualidade, de qualidade, de entrega à característica que diferencia, os detalhes assomam, nas obras de arte, também como artifícios, como marcas, sinais e sintomas reveladores. Sabem os artistas que esses pormenores passarão despercebidos à maioria dos sujeitos (especialmente aos mais desatentos), mas, e ainda assim, não os denegam. Esta apetência revela sobre a exigência e a erudição, ou sobre os predicados do trabalho artístico que se assume como uma realização que chama a um género específico de percepção, mas também revelará outras ordens de relação que o artista pretende estabelecer com o receptor, achegadas ao jogo, ao desvio, ao insólito, ao complexo, ao luxuriante, à dobra, à antítese, ao limiar, por vezes ao caricato ou ao anedótico, ao excepcional, ou à recreação pura e simples. Sabe, ou intui o artista (dependendo do seu tempo histórico), que, para anotar-se o detalhe, é necessária perspicácia, sensibilidade e aproximação, ou uma quase imersão no seu trabalho, densificando-se a relação proximal com

o sujeito que percepçiona. Estabelece, assim, o artista uma espécie de conversa a dois, ao invés de um discurso massivo, vago e irreflectido.

Assim dividido, o detalhe nunca pode ser encarado como um elemento dispensável, *superfluido*, ou secundário, mas como um sinal transmissivo que diferencia, que expande, que contradiz, que desafia, joga e seduz (a sedução como um prémio), que reclama sobre os conteúdos simbólicos (que podem ser mais heterodoxos e desafiantes), funcionando como um elemento transformador, ou autónomo, e como um *punctum* barthesiano, esse *suplemento da visão* que punge, que exige do *olho que pensa*, que surge como uma *dádiva*, que detona, que provoca a *expansão retórica* e que *quebra* a unidade de coisa dada, ou a *retórica da normalidade* (vulgar), a passividade, o que se recebe de uma só vez, a ingenuidade, a imagem *sem intenção e sem cálculo*, que não distrai, nem oculta nem retarda (BARTHES, 1984).

E se o todo não se faz *de partes* como ensina a *gestalttheorie*, faz-se *com* as partes. Por outras palavras, o elevado, ou o grandioso, não se obtém sem um comprometimento com o pormenor. E ainda por outras palavras, é, por vezes, partindo do detalhe que se consegue alcançar a ideia que definiu, ou norteou a acção artística.

O excesso de detalhe, ou o detalhe como *dispositivo* estruturante, ou construtor, constitui-se como outra matéria que aqui se traz em alusão e com o sentido de enquadrar o problema. Tradicionalmente ligado às superfluidades dos últimos desenvolvimentos de determinado momento artístico, o detalhe em demasia também foi entendido, ao longo da história da arte e do pensamento estético, como um subterfúgio para esconder, ao invés de relevar, como só o *depuramento* consegue.

O carácter de uma *obra de arte translúcida*, pouco artificiosa e *honest*a foi defendido, com maior ou menor intensidade, ao longo da história da estética. Recordemos, por exemplo, a *Ars Poetica* (c. 14-10 a.C.) de Horácio (65-8 a.C.), também conhecida como *Epistula ad Pisones*, que ensina sobre os preceitos que devem cumprir à poesia, destacando-se a

urgência da liberdade criativa sem excessos, a *honestidade*, a *unidade*, a *adequação* [o *decorum* de Cícero (106 a.C.-46 a.C.)], a *verosimilhança*, a *simplicidade* e a *moderação* (*Aurea Mediocritas*). Este seria o caminho empreendido pelo poeta de engenho, possuidor de arte e de bom senso, que não excede nem enfatua (cf. HORÁCIO, 1827; OLIVEIRA, 2000; REBELLO, 2014). Este pensamento estético permaneceu como um condutor teórico genérico, durante a longa e diversa Idade Média. Aos artistas *cumpriria* representar a essência das coisas, ao invés de copiar as suas aparências, expressar valores espirituais e condutas exemplares de forma clara, adequada ao propósito e ao lugar, entendível e sem subterfúgios e artifícios (mesmo que naturais) que pudessem desviar a atenção, ou perturbar a leitura. Esta redução da forma à função acabou por determinar uma certa abstracção, ou idealização, enaltecendo-se o todo em detrimento dos pormenores. Todavia, a arte medieval está repleta de pormenores (concretos ou simbólicos ou alegóricos) e, especialmente, de elementos marginais, de detalhes que graduam os sentidos das figurações (por vezes tão dissolutas) e que espantam, inebriando, tornando-as alvo de elogiosas descrições pelo requinte, pela minúcia e pela destreza (ou a firmeza). Este paradoxo, ou *dualismo*, não é mais do que o reflexo da antinomia referencial da existência medieval, entre o pecado e a beatitude, entre o Uno e o Diverso, entre o corpo e a alma, entre o terreno e o divino, o mau e o bom, o pecado (a luxúria) e a virtude, e, também, entre a sobriedade (a moderação) e o riso (a festa), a iconoclastia e a iconofilia, o excesso e a sobriedade.

O lento ocaso da Idade Média é um tempo de fascinação, de euforia e de inventividade. Se a natureza era agora a mãe de todas as coisas, os artistas visuais mais estimados seriam aqueles cujas obras ofereciam a ilusão da realidade natural (numa proposta oposta à do logro de Platão). Esta capacidade de representar tão proximamente à visão era, então, estimada como uma qualidade ímpar, na medida em que a obra de arte era encarada como uma representação capaz de gerar perfeitas ilusões do

real. Foi precisamente esse talento que Boccaccio (1313-1385) discerniu em Giotto (1267-1337), expondo no *Decamerone* (1349-1353) que, com o seu estilo, este pintor reproduzia fielmente a natureza, ao ponto de não parecer idêntica, mas a própria coisa tomada do modelo, usando o claro e o escuro tão inteligentemente que, ao invés de deleitar os olhos dos ignorantes, trabalhava na direcção do intelecto dos sábios em pintura⁶.

Acompanhando o progresso científico e cultural que ampliou o mundo, investem os artistas na sua observação e representação, extasiados e extasiando com a sua imensa diversidade e metamorfose constante. E se a *ideia* artística, como um *locus* que preside à forma, fora considerada durante toda a Idade Média, nos seus finais atinge um patamar de crédito que qualificará o próprio artista, medido, também, pela sua *ciência* e destreza técnica. Aos artistas de entre os séculos XV e XVI importa observar (estudar) para criar, dar espaço ao engenho e à mestria que arrebatam, servindo-se da beleza para chamar à contemplação, ao espanto e para deleitar, servindo-se da imaginação, cheia de imagens e de modelos que a nenhum outro acomete, para conceber o que nunca antes fora visto. O século XV é o tempo do artista que, com a sua perícia, o seu conhecimento das medidas e dos números, a sua intuição e raciocínio, ajuda a dar nova forma ao mundo.

a Catedral de Ruão e a encomenda das suas t orres

A Catedral gótica da cidade de Ruão (Normandia) data do século XIII e veio alterar e acrescentar uma construção que começara a nascer nos

⁶ Il Decamerone, sexto dia, quinta novela:
“[...] e l'altro, il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose ed operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E perciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni che più a diletta gli occhi degl'ignoranti, che a compiacere allo intelletto de' savi dipignendo, era stata sepultura, meritamente una delle luci della floretina gloria dir si puote; e tanto più, quanto com Maggiore umiltà, maestro degli altri incò vivendo, quela acquistò, sempre rifiutando d' esse chiamato maestro.” [...]. (BOCCACCIO, 1849, pp. 14, 15).



FIGURA 1.

Catedral de Ruão, Vista Geral.
Fonte: Wikipédia commons. Domínio Público.

tempos carolíngios, entre os séculos III e IV (CARMENT-LANFRY, 2010), desenvolvendo-se durante toda a Idade Média e Moderna (Fig. 1).

Interessa, de entre os vários tempos e os tantos episódios relacionados com a história deste extraordinário edifício, três momentos particulares: a reconstrução da torre de Saint-Romain, no canto norte da fachada oeste; a edificação da torre da Manteiga (*Tour de Beurre*), no topo sul da fachada oeste da igreja e a idealização da *flecha* da torre (a *Tour Grêle*) sobre o cruzeiro (Fig. 2). Estas histórias possuem um fundo comum, relacionado com a ideia e o trabalho dos artistas que os encomendadores desaprovaram. Nos dois primeiros casos, os comentários voltaram-se contra o *detalhe excessivo* e o *talhe demorado e minucioso da pedra* para utilizar em obras tão longe do chão e fora da vista. A última obra, cujo desenho se conhece, não chegou a termo, acabando por declinar-se.

Recuando até à segunda metade do século XV, e ultrapassada a Guerra dos Cem Anos, encontramos, na Catedral de Ruão, um vivo estaleiro construtivo e, também por isso, um obradouro exigente que reclamava uma gestão financeira cuidada, dado que a liquidez do Cabido não admitia gastos excessivos. Esta pressão determinava, muito naturalmente, um equilíbrio entre a qualidade e a quantidade de construções, bem como a harmonia entre qualidade e necessidade.

Durante o período de trabalho chefiado pelo mestre-de-obras Gillaume Pontifs (entre 1462 e 1496) foram realizadas várias edificações de vulto. O historiador e arquivista Charles Marie de Robillard de Beaurepaire elenca, de forma muito completa, as obras daquele artista, destacando-se, do cômputo geral, as ampliações na livraria do Capítulo (a biblioteca) e a sua (belíssima) escadaria no interior da igreja, a construção da sacristia, a da extraordinária entrada do pátio dos livreiros, a refenestração alta da nave, as obras no cemitério (no exterior da Catedral), no transepto, entre outras e tantas construções relativamente menores, ainda que em grande quantidade (BEAUREPAIRE, 1903). No contexto que agora importa, salientem-se os trabalhos relativos à consolidação e conclusão



FIGURA 2.

Fachada principal da Catedral de Ruão.
Fonte: Wikipédia commons. Domínio Público.

da torre de Saint-Romain, bem como os da construção, inacabada, da torre da Manteiga.

Gillaume Pontifs, que desenvolveu trabalhos arquitectónicos, construtivos e de chefia de obra na Catedral de Ruão, nem sempre fora bem pago, tirando o aumento salarial auferido quando do encargo da reconstrução da torre onzacentista de Saint-Romain, que lhe foi entregue em 1467 (Fig. 3), pese embora o facto de trabalhar na consolidação das fundações e estabilização dos pilares desde 1463 (BEAUREPAIRE, 1903, p. 52).

A obra que ele encontrou possuía uma forma robusta, semelhante a uma torre defensiva, entre contrafortes, sem janelas no primeiro piso e com arcos cegos que vazam quase no topo, cumprindo ao artista refazer e actualizar o que estava construído. Durante os primeiros anos de trabalho, entre 1467 e 1469, andava Pontifs arrebatado, trabalhando no projecto que havia ideado e entregue ao Cabido e que contava com um piso a sobrepor à estrutura existente, com o seu coroamento de fecho. Aliás, os últimos dias de 1468 foram passados a entalhar pedras para a torre, apoiado pelos dois trabalhadores que tinha sob sua direcção, Oudin Le Coq e Denis Pontifs (BEAUREPAIRE, 1903, p. 54). No início do ano seguinte, o mestre admite, na sua equipe, 6 novos elementos, facto que traduz o andamento dos trabalhos e a sua crescente complexificação.

Todavia, a partir do momento em que os encomendantes colocaram em risco a sua ideia para a torre, que previa uma cobertura em coruchéu com uma agulha, para elegerem uma terminação em *terraço*, o artista perdeu o ânimo, atrasando a empreitada. Em 1469, ordenavam os cónegos ao mestre que acelerasse o trabalho, que renunciasse aos ornamentos supérfluos e que não desejasse a perfeição no tamanho das pedras que seriam para colocar fora da vista (BEAUREPAIRE, 1903, p. 55). Esta notícia é, em tantos sentidos, muito interessante, revelando sobre a qualidade e o mérito do artista, entregue aos detalhes mínimos independentemente do contexto, ou do lugar que viriam a ocupar, mas também sobre força

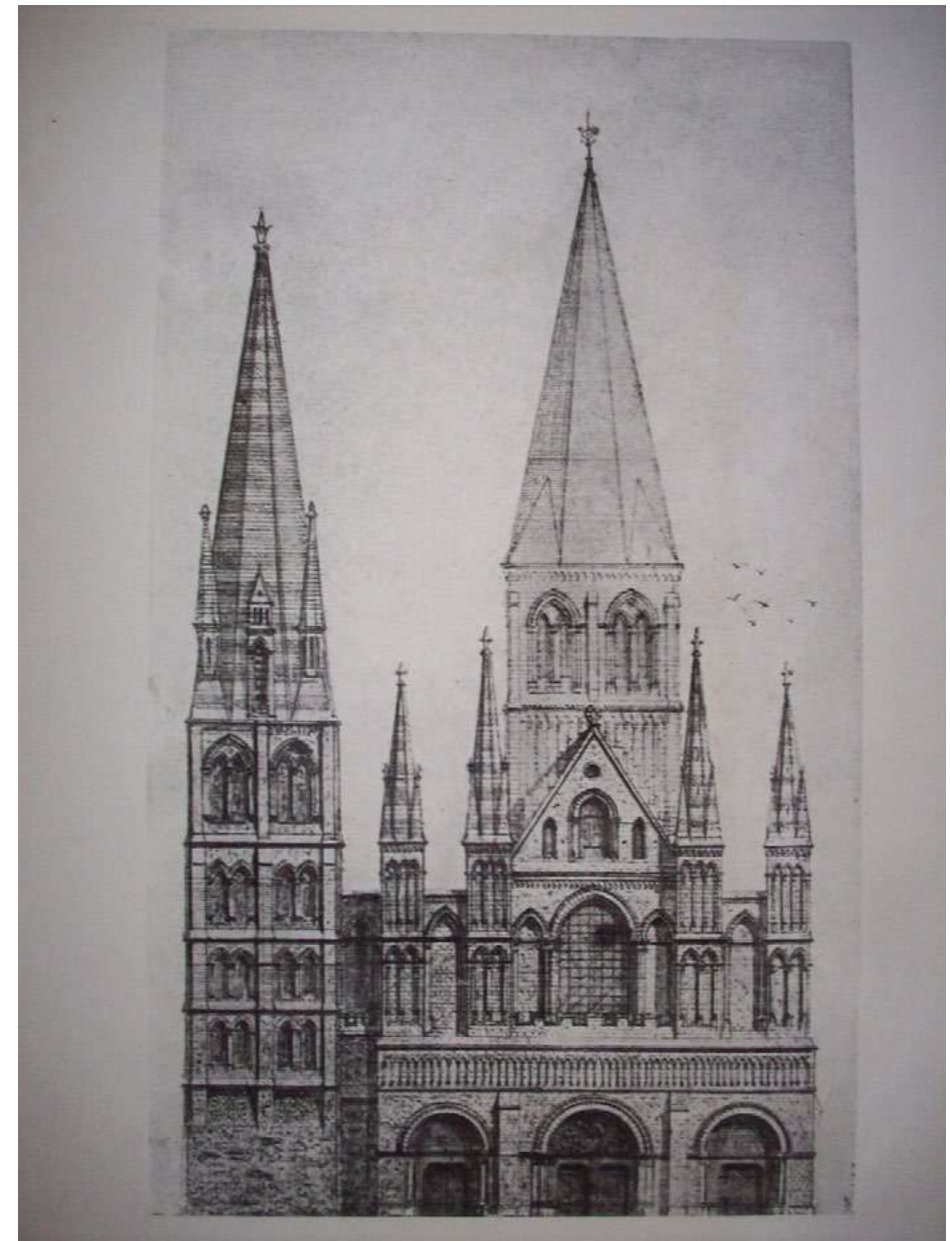


FIGURA 3.

Jean-Baptiste Foucher, desenho da hipotética fachada da Catedral de Ruão no séc. XII. 1906. Fonte: Wikipédia commons. Domínio Público. Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Fa%C3%A7ade_de_la_cath%C3%A9drale_de_Rouen_au_XIIe_si%C3%A8cle.JPG Acesso em 20 jan. 2022

da encomenda, na relação entre artista e incumbente.

Na verdade, a história da arte conhece vários projectos malogrados e substituídos, por várias razões, alterando-se inclusivamente o artista seleccionado, quando os empreendimentos não satisfaziam a encomenda. Todavia, a crítica de um projecto pelo excesso de esmero e propriedade, especialmente no que concerne aos detalhes, que, por seu turno, traduzem a perfeição e o acabado da obra, será incomum, mais ainda no contexto de uma solicitação catedralícia que pretendia actualizar a plástica do edifício.

O Cabido não resolveu o problema do coroamento da torre sem hesitações, como se anota através das consultas feitas à sociedade civil da cidade de Ruão, aos notáveis e aos homens comuns, com o sentido de sentir o pulso do gosto artístico de então. Segundo Beaurepaire (1903, p. 55), o relatório desta consulta aprovou o projectado coruchéu, facto que viria a absorver quase todos os fundos da fábrica até 1477 (Fig. 4).

Fonte: Bibliothèque Municipale de Rouen, Ms. g 3-5; Proveniência: Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100500169?rk=21459;2#>. Acesso em 20 dez. 2021.

A actual torre de Saint-Romain já não é a que Pontifis planejou e construiu, perdendo-se para sempre vários detalhes originais (esculturas, florões, os pináculos) e uma série de elementos apensos ao edificado, bem como o coroamento primitivo e parte da estrutura do último piso que a II Grande Guerra arruinaria, a de 1 de Junho de 1944. Os restauros posteriores, feitos com base em fotografias e postais antigos, bem como nos desenhos de Emmanuel Chaîne, realizados entre 1905 e 1909 (Fig. 5), tentaram oferecer a imagem anterior desta edificação, restaurada pela última vez em 1990 (Fig. 6).

Como esta torre norte da fachada da Catedral, terminada em 1478 (BEAUREPAIRE, 1903, pp. 54-55; CARMEN-LANFRY, 2010, p. 47), fascinou a cidade pela sua grandiosidade, altura, recomposição dos volumes e detalhes esculpidos, e porque à fachada assim refeita faltava



FIGURA 4.

Jacques Le Lieur, "La Grande Vue de Rouen en 1525", *Livre des Fontaines de Rouen*, Ruão, c. 1525-1526. Cópia de Théodore de Jolimont (1823).

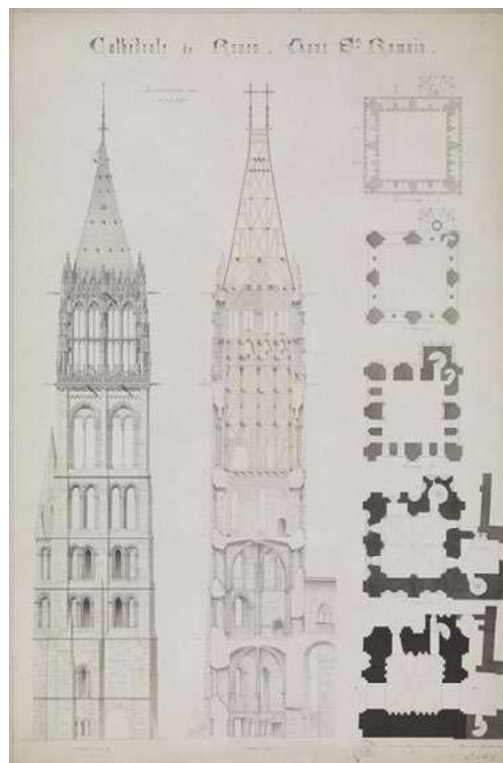


FIGURA 5.

Emmanuel Chaîne, desenho do alçado norte e seção norte-sul da torre Saint-Romain, c. 1905.
Fonte: Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / image RMN-GP
Disponível em <https://www.photo.rmn.fr/archive/11-517907-2C6NU0M7WFJP.html> Acesso em 20 Dez. 2021.



FIGURA 6.

Cobertura actual da Torre de Saint-Romain.
Fonte: French Moments. Domínio Público.
Disponível em <https://frenchmoments.eu/tour-saint-romain-rouen-cathedral/> Acesso em 20 Dez. 2021

uma estrutura que lhe oferecesse o desejado equilíbrio das formas, decidiu o Cabido, no primeiro meado dos anos oitenta (c. 1483), construir uma torre nova no canto sul (Fig. 7), sobre a capela de Saint-Étienne (*de la Grande Église*). Para isso, teria aproveitado o dinheiro pago por indulgências (referentes ao levantamento da proibição de uso de leites e derivados, durante a Quaresma) e os donativos dos *notáveis* da cidade (BEAUREPAIRE, 1903, p. 59). Este facto acabaria por dar o nome à torre: a da Manteiga (*tour de Beurre*).

O mestre-de-obras Gillaume Pontifs foi chamado para verificar a viabilidade da construção, iniciando-a em 1485, na linha da torre de Saint-Romain. Desconhecem-se os seus projectos, entregues ao encomendador naquele ano (BEAUREPAIRE, 1903, p. 60). Com base na documentação tratada por Beaurepaire, sabe-se que em 1486 estava o Cabido novamente incomodado com o facto de o mestre-de-obras se perder com os detalhes da capela de Saint-Etienne, no primeiro piso da torre, pedindo-lhe que se moderasse, atendendo sempre às despesas.

Foi Jacques le Roux que, em 1496, viria a substituir Pontifs como mestre-de-obras da Catedral, ficando incumbido de terminar a torre da Manteiga, trabalho a que se dedicaria até 1507, não sem problemas, especialmente relacionados com a sua liberdade criativa e de acção, tolhida pelos encomendantes⁷. Sabe-se que, em 1497, as preocupações com a gestão financeira da obra levaram os cónegos a repreender Jacques le Roux porque, contrariamente ao que lhe tinham recomendado logo no início do contrato, o arquitecto perdia muito tempo lapidando *pedras finas* destinadas às frestas altas da torre que estavam fora da vista, e, além disso, com detalhes delicados e mais propensos à deterioração (BEAUREPAIRE, 1903, p. 64). Certo é que esta torre se aprimora em detalhes à medida da sua elevação, “explodindo numa exuberância extravagante, num festival de pináculos em forma de gancho, empenas

⁷ Para mais informações sobre a escultura e o seu programa iconográfico, leia-se Bottineau-Fuchs (1992).



FIGURA 7.

Torre da Manteiga, Catedral de Ruão.
Fonte: French Moments. Domínio Público.

com florões emoldurando sumptuosamente as janelas para se juntarem à balaustrada superior” (CARMENT-LANFRY, 2010, p. 225)⁸.

Em 1499, tendo atingido o topo da torre, os trabalhos foram novamente interrompidos para deliberar-se sobre o coroamento que se pretendia em terraço, depois de consultados alguns peritos em arquitectura e notáveis comerciantes da cidade (BEAUREPAIRE, 1903, p. 65). O arquitecto opor-se-ia terminantemente a esta decisão, preferindo um coruchéu, e os trabalhos não avançaram durante anos, crescendo as desavenças entre o artista e os donos da obra. Em 1501, o Cardeal d’Amboise optava por um coroamento em flecha e o assunto foi, novamente, colocado ao juízo dos ilustres da cidade. Dois anos depois, volta o caso à discussão e, projecto após projecto, a torre viria a concluir-se com uma coroa, em 1507, pela mão de Roulland le Roux. Esta solução, inusitada, rogava um grande engenho arquitectónico e construtivo, sendo necessário sobrepujar à planta quadrada uma outra, octogonal, definindo-se um conjunto de recursos decorativos para ligar as estruturas de forma harmoniosa, ocultando-as (Fig. 8).

Anos depois desta luxuriante *vitrine* de detalhes (Fig. 9), traduzida na escultura, na decoração dos perfis dos nichos, mísulas e balaústres, nas gárgulas, nos pináculos e nos tantos elementos vegetalistas e florais que escondem as estruturas, esculpindo-se detalhada e minuciosamente, esperava-se outra obra, para a mesma Catedral, igualmente circunstanciada. Tratava-se da nova agulha para sobrepujar à torre sobre o cruzeiro. Depois da completa destruição daquela estrutura, realizada em madeira e chumbo, no incêndio de Outubro de 1514, o então mestre-de-obras da Catedral, o arquitecto Roulland le Roux, prontificou-se imediatamente para a substituir, submetendo, logo em 1516, o projecto para a nova flecha que queria ver fabricada em pedra. Porque a torre sobre o transepto não possuía força para suportar uma *flecha* tão pesada,

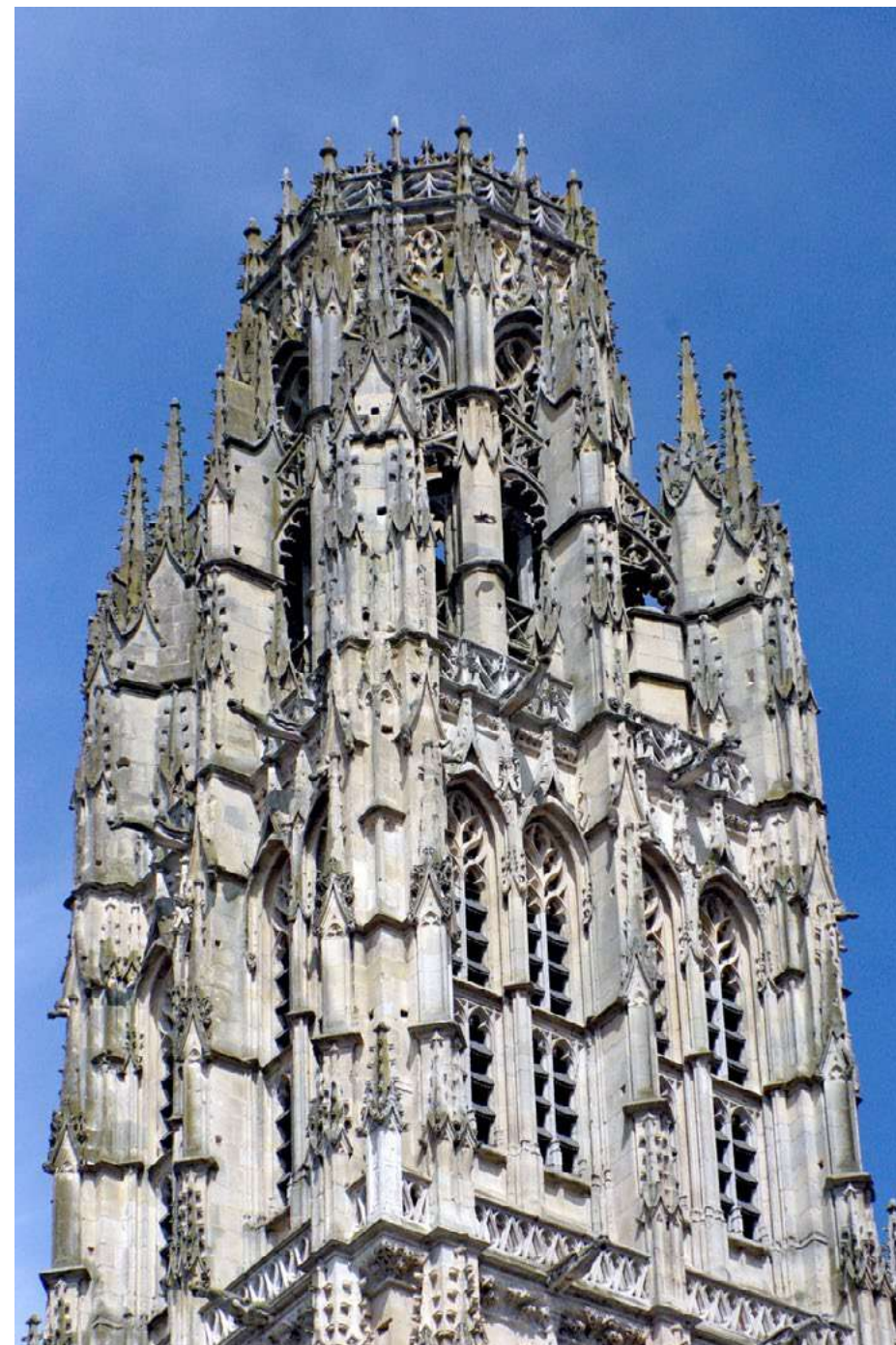


FIGURA 8.

Coroamento da Torre da Manteiga.
Fonte: French Moments. Domínio Público

8 Tradução da autora.

le Roux arquitectou contrafortes e redesenhou a torre, elevando-a em cinco metros (Fig. 4), para lançar o gigante pináculo então ideado (LANFRY et all., 1959, p. 6; BORK, 2003; CARMENT-LANFRY, 2010, p. 51). O desenho da flecha, apresentado ao Cabido no dia 8 de Março de 1516, foi recusado. Os comitentes desconfiavam do trabalho, alegando o perigo do peso da pedra sobre a estrutura. Calculamos, todavia, que o desenho também terá causado aborrecimentos devido ao excesso de detalhes e minúcias escultóricas. Roulland le Roux já tinha sido criticado quando da finalização da torre de Manteiga, e também durante as obras do portal principal da Catedral⁹, realizado entre o primeiro e o segundo decénio do século XVI, altura em que o Cabido convidou o mestre “[...] à *ne point trop rechercher le fini dans les sculptures de la partie supérieure, en lui faisant observer qu’à la hauteur où elles seraient placées, elles n’avaient pas besoin d’être traitées avec une perfection scrupuleuse [...]*”¹⁰ (BEAUREPAIRE, 1904, p. 120). O arquitecto objectou, dizendo que trabalhava para a beleza e esplendor da Catedral (BOTTINEAU-FUCHS, 1986, p. 189).

Em 1522, depois das tantas reuniões entre o artista e os encomendadores, a perícia do arquitecto teria feito regressar o assunto à deliberação, reanalizando-se a proposta sem ter sido tomada uma decisão. Todavia, em Janeiro de 1523 foi determinada a construção de um pináculo, mas depôs-se aquele tão disputado plano (BEAUREPAIRE 1904, p. 122), para grande descontentamento do arquitecto, demasiadamente envolvido no seu projecto, majestoso e teatral.

Em 2014, a historiadora da arte Costanza Beltrami descobriu um enorme e invulgar desenho (com mais de três metros de altura) de uma *torre gótica*, pertencente a uma colecção particular francesa (mais tarde

⁹ Nas palavras de Pierre CHIROL (1946, p. 46), este fabuloso portal é onde o encantamento e o luxo atingem o clímax.

¹⁰ “não procurar demasiado o acabamento nas esculturas da parte superior, assinalando-lhe que à altura onde seriam colocadas, não precisavam de ser tratadas com escrupulosa perfeição” Tradução da autora.



FIGURA 9.

Torre da Manteiga. Pormenor
Fonte: French Moments. Domínio Público. Disponível em <https://frenchmoments.eu/tour-de-beurre-rouen-cathedral/> Acesso em Dez. 2021.

da colecção da Galeria Sam Fogg Gallery, em Londres e, depois, da do Museum of Fine Arts de Houston), acabando por atribuí-lo a Roulland le Roux, defendendo tratar-se de um dos desenhos de apresentação, ou projecto, para a flecha da Catedral de Ruão (BELTRAMI, 2016). Na verdade, este colossal desenho (Fig. 10), minuciado e realizado em perspectiva, pretendia cativar, ou convencer o encomendador, inebriando-o através do esplendor da obra que dali resultaria. Apesar da qualidade e do fascínio que este registo material provoca, bem como das suas qualidades plásticas, que representam convincentemente as possibilidades do trabalho, apesar do fulgor dos detalhes, revelando todo o programa escultórico e decorativo, magnetizante e esculpido, convidando a múltiplas e demoradas percepções (Fig. 11), o projecto não convenceu, determinando várias querelas entre o artista e os comitentes que, por sua vez, usaram o peso do material como a alegação que determinaria a entrega do trabalho, em 1523, a Martin Desperrois, que, por sua vez, apresentara um projecto de uma flecha em madeira e chumbo (BEAUREPAIRE, 1904, p. 123).

Um testemunho iconográfico, datado de c. 1530-35, confirma que nestas datas a agulha ainda estava por edificar (Fig. 12), revelando-se, todavia, a alta torre sobre o cruzeiro. De facto, o falecimento do mestre Desperrois, entre outras causas, interrompera os trabalhos e a flecha edificar-se-ia mais tarde, entre 1542 e 1545, seguindo o projecto (então também muito discutido) de Robert Becquet (BÉRARD, 1872, p. 57), um mestre que arredaria os desenhos anteriores, revelando um trabalho de sabor clássico que contrastaria com a plástica da torre (Fig. 13). Esta flecha manter-se-ia até 1822, altura em que foi atingida por um raio que a devastou¹¹.

11 O actual pináculo da torre do transepto da Catedral é uma obra neogótica de ferro ideada pelo arquitecto Jean-Antoine Alavoine. Começada em 1825, a obra não se fez sem problemas, vindo a concluir-se décadas depois. Cf. Imagem de Jean Antoine ALVOINE, *Projet de flèche en fonte de fer pour la cathédrale de Rouen*, 1823. © Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / image RMN-GP. Disponível em https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/jean-antoine-alavoine_projet-de-fleche-en-fonte-de-fer-pour-la-cathedrale-de-rouen_1823 Acesso em



FIGURA 10.

Roulland le Roux (atr.), *projecto para a Torre da Catedral de Ruão*, c. 1516, 335.3 / 65.4 cm. Fonte: The Museum of Fine Arts, Houston. Disponível em <https://emuseum.mfah.org/objects/139620/design-for-the-rouen-cathedral-tower?ctx=f233d4807f4e280bcb3741a3b5d12050f6a777a6&idx=0> Acesso em 20 Dez. 2021

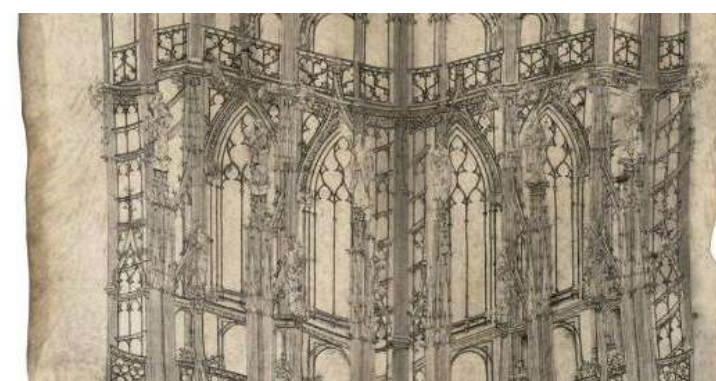


FIGURA 11.

Roulland le Roux (atr.), *projecto para a Torre da Catedral de Ruão*, pormenor. c. 1516, 335.3 / 65.4 cm. Fonte: The Museum of Fine Arts, Houston. Disponível em <https://emuseum.mfah.org/objects/139620/design-for-the-rouen-cathedral-tower?ctx=f233d4807f4e280bcb3741a3b5d12050f6a777a6&idx=0> Acesso em 20 Dez. 2021



FIGURA 12.

Jacques Le Lieur (?), *Recueil des Chants royaux de Rouen: Vue de Rouen*, c. 1530-35. Fonte : Bibliothèque Nationale de France. Département des Manuscrits. Français n.º 379, fl. 45v. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10720621r/f49.item> Acesso em 20 Dez. 2021.



FIGURA 13.

Vista da Catedral de Ruão com a flecha de Robert Becquet, realizada entre 1542-45. Fonte: J.S. COTMAN, *Illustrations de Architectural Antiquities of Normandy*. Vol. I, Pl. 51 e 52. 1822. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b20000671/f53.item> Acesso em 20 Dez. 2021

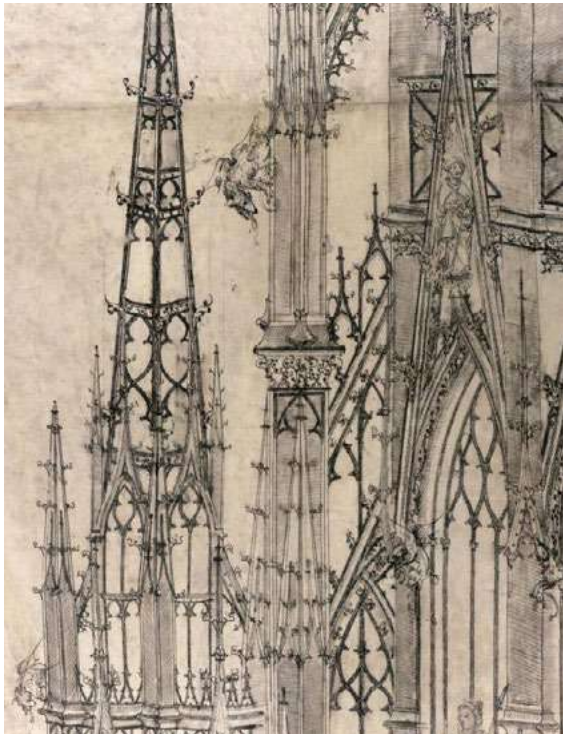


FIGURA 14.

Rouland le Roux (atr.), *Projecto para a Torre da Catedral de Ruão*, pormenor. c. 1516, 335.3 / 65.4 cm. Fonte: The Museum of Fine Arts, Houston. Disponível em <https://emuseum.mfah.org/objects/139620/design-for-the-rouen-cathedral-tower?ctx=f233d4807f4e280bcb3741a3b5d12050f6a777a6&idx=0> Acesso em 20 Dez. 2021.

A ideia prodigiosa de le Roux caíra por terra e a Catedral declinou um trabalho artístico ímpar, elegante e ruptural. A *flecha* imaginada por le Roux trazia à matéria uma estrutura elegante, elevada e filigranada, o mundo imaterial, onírico e complexo, prenhe de imagens esculpidas, de gárgulas fantásticas, de motivos decorativos férteis e caprichosos, de nichos esplendorosamente decorados com folhagens que tudo recobre, como se se movessem, ansiosas por serem vistas sem, contudo, se aproximarem da vista, ou do chão (Fig. 14).

ideias finais

Uma Catedral é, por excelência, o espaço do assombro, a casa de Deus que a todos olha, alberga e acolhe, permitindo ao Homem imaginar como será o Paraíso eternal. Foi, naturalmente, com este sentido que os artistas aqui chamados se entregaram aos seus trabalhos, visando reflectir o grandioso e, se possível, traduzir o incomensurável e o perfeito, desejando reproduzir, como um espelho, a perfeição celestial. Mas porque obras com esta qualidade e dimensão são impossíveis de realizar-se, vêem-se os artistas obrigados a consecutivas multiplicações para a consubstanciação de cada trabalho que, de *per se*, pretende materializar a totalidade e o mundo.

Na verdade, *Deus revela-se nos detalhes*, precisamente porque imperceptíveis, manifestando assim a sua essência inalcançável e enigmática. Trata-se do *Deus absconditus* que Nicolau de Cusa pensou¹², atingível através da *Douta Ignorância*¹³ (o Homem que se descobre douto em ignorância, ou *na ignorância que lhe é própria*), o Deus Uno (não múltiplo), que não se coloca ao nível de todas as coisas (não manifestado), mas que as transcende, o Deus oculto, como é oculta a verdade, inacessível aos homens que, ainda assim, a procuram (CUSA, 1964). O destino da humanidade é, deste modo, procurar o Uno no múltiplo, é aspirar sem aceder. A beleza (a face de Deus), por outro lado, encontra-se na escuridão, na penumbra, no invisível, nas pausas, nos intervalos, no velado, no enigmático, ou fora do alcance da vista.

E aqui se regressa a Aby Warburg, a Ginzburg, a Arasse, a Didi-Huberman (entre outros, como Agamben, que os sutura), numa outra esfera, ainda que no âmbito da categoria *divina* do pormenor, ao problema do artístico, ou da criação, como um rasgo que nasce de um

12 O De Deo Abscondito foi escrito por Nicolau de Cusa em c. 1445 e viria a ser publicado na edição parisiense das obras do filósofo em 1514.

13 A obra, dividida em três livros, De docta ignorantia, foi concluída por Nicolau de Cusa em 1440.

violento estímulo para a acção, que provém da imaginação, da memória, do inconsciente colectivo e da cultura e que se concretiza por meio da matemática e dos números.

O detalhe imaginado (e de certa forma concebido) para as torres da Catedral de Ruão, bem como o seu apogeu na ideia, ou no projecto malogrado para a *flecha* sobre a torre do transepto, traduz todas as dimensões que no início desta exposição se declararam. Trata-se da demonstração da pertinência do pormenor como minúcia, como astúcia e capacidade, ou destreza técnica e artística, que cumpre aos artistas mais qualificados, aos que incansavelmente procuram atingir a perfeição. Roulland le Roux não escondeu trabalhar para a beleza e o esplendor da Catedral.

Por outro lado, o detalhe constitui-se, também aqui, como um corpo íntegro e como imagem que fala, como valor expressivo, nem sempre à margem, mas nos centros, ou como elemento autónomo que garante a sobrevivência do todo que, por sua vez, assoma como um corpo cuja pele se enriquece, independentemente do tamanho, ou da altura. O detalhe é, nestes casos aqui difundidos, um relevante material e simbólico, espiritual, fecundo em significados e em sentidos, ou sinais que revelam e que escondem. Trata-se, igualmente, de um dispositivo transformador, que altera o carácter do todo que se dissemina, pronto a dissipar-se ou a desmaterializar-se, ultrapassando a atracção gravítica que a todos subjuga. Os detalhes das torres de Ruão empurram para cima, ampliam o horizonte e atravessam os céus, subindo. São as gárgulas que, no decurso dessa ascensão, nos lançam um último olhar.

O detalhe aqui chamado através da Catedral de Ruão também funciona como marca autoral, ou como dispositivo que personaliza a obra, garantindo a reputação do seu idealizador, ou fabricante, embora os encomendantes preferissem, por motivos presos com a alegada disponibilidade financeira, trabalhos menos categorizados e rigorosos, facto que indignaria os artistas que se rebelaram de vários modos

contra os pareceres fundados na distância do olhar dos espectadores, ou na incapacidade da pedra para durar no tempo, quando talhada minuciosamente. Este apego ao mínimo, mesmo que longe da vista, traduz o frémito criativo, a energia delicada do gesto no desenho, a espessura da cultura espiritual, evocando o transcendente acessível a poucos, ou a nenhuns, bem como o carácter verdadeiro do Deus oculto.

E o apreço pelo detalhe, por parte de cada um dos artistas aqui nomeados, originaria litígios e delongas nos obradouros, mas a crítica dos patronos não demoveu a determinação dos arquitectos que, também por esta via, demonstraram a sua virtude, singularidade e liberalidade. O caso da flecha ideada por Roulland le Roux não conheceu o mesmo desfecho, negando-se a sua edificação reiteradamente. Todavia, por ironia do destino salvou-se o seu projecto, dando-se a conhecer através de um trabalho de investigação cripto-histórico realizado por Constanza Beltrami e que nos permite, hoje, imaginar aquele *mundo-outro* feito de partículas de um céu que os olhos dos mortais queimaria.

referências:

ANTUNES, Joana; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, GONÇALVES, Carla Alexandra (Coord.). **The Centre as Margin: Eccentric Perspectives on Art**. Delaware: Vernon Press, 2019.

ARASSE, Daniel. **Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Flammarion, 1992.

ARASSE, Daniel. **Não se vê nada**. Lisboa: KKYM, 2014.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara, nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAUREPAIRE, Charles Marie de Robillard de. Notes sur les architectes de Rouen. Jean Richier, Les Pontifs, Jacques Le Roux, Guillaume Duval, Pierre le Signerre, et Autres (Seconde moitié du XVe siècle). **Les Amis des Monuments Rouennais**. Bulletin de 1903. Rouen: Imprime Julien Lecerf, p. 47-77.

BEAUREPAIRE, Charles Marie de Robillard de. Les architectes de Rouen dans la première moitié du XVI^e siècle. **Les Amis des Monuments Rouennais**. Bulletin de 1904. Rouen: Imprime Julien Lecerf, p. 119-130.

BELTRAMI, Costanza. **Building a Crossing Tower: A Design for Rouen Cathedral of 1516**. London: Sam Fogg/Paul Holberton Publishing, 2016.

Bérard, André. **Dictionnaire Biographique Des Artistes Français Du XII^e Au XVII^e Siècle Suivi d'une Table Chronologique et Alphabetique Comprenant en vingt classes les arts mentions dans l'ouvrage**. Paris: JB Dumoulin Libraire De L'École Des Chartes 13, Quai des Grands-

Augustins, 1872.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Vol. Secondo. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1849.

BORK, Robert. **Great Spires: Skyscrapers of the New Jerusalem**. Köln: Kolner Architekturstudien, 2003.

BOTTINEAU-FUCHS, Yves. Maître d'oeuvre-maître d'ouvrage: les Le Roux et le chapitre cathédrale de Rouen. In : **Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Age**. Paris, 1986. p. 183-195.

BOTTINEAU-FUCHS, Yves. La statuaire de la Première Renaissance en Haute-Normandie. **Annales de Normandie**, 42^e année, n°4, pp. 365-393, 1992;. Doi: 10.3406/annor.1992.2143.

CHIROL, Pierre. **Rouen 1939**. Grenoble-Paris: B. Arthaud, 1946.

DIDI-HUBERMAN, G. Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne. **Genèses**, n.º 24, pp. 145-163, 1996.

CARMENT-LANFRY, Anne-Marie; Le Maho, Jacques le (ed.). **La Cathédrale Notre-Dame de Rouen**. Rouen: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2010.

CUSA, Nicolau. De Deo Abscondito: O Deus Escondido. **Revista Portuguesa de Filosofia**, 20, n.º 4, 1964, pp. 436–53. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40334349> Acesso em: dezembro de 2021

GINZBURG, Carlo. **Mitos emblemas sinais. Morfologia e história**. São

Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GONÇALVES, Carla Alexandra. **Para uma Introdução à Psicologia da Arte: as formas e os sujeitos**. Lisboa: Edições 70, 2018.

HORACIO. **Arte poetica de Q. Horacio Flacco, epistola aos Pisões**. Traduzida em verso portuguez por Antonio José de Lima Leitão. Lisboa: Imp. Manoel Joseph da Cruz, 1827. Disponível em: <https://purl.pt/27913/1/index.html#/1/html> Acesso em: novembro de 2021

KOTKOVÁ, Olga. 'The Feast of the Rose Garlands': What Remains of Dürer? **The Burlington Magazine**. Vol. 144, n.º 1186, pp. 4-13, Jan., 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/889418> Acesso em: dezembro de 2021.

LANFRY, Georges; CHIROL, Elisabeth; BAILLY. **Jean, Le Tombau des cardinaux d'Amboise à la Cathédrale de Rouen**. Rouen: Lecerf, 1959.

OLIVEIRA, Emília Rocha de. A Arte Poética de Horácio por Pedro José da Fonseca. **Ágora**, Aveiro: Universidade de Aveiro, n.º 2, pp. 155-183, 2000.

REBELLO, Lucia Sá. Ars Poetica de Horácio – o texto original. **Organon**. Porto Alegre: UFRGS, v. 29, n.º 56, pp. 259-277, 2014.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. Santos, J. Oliveira e Pina, A. Ambrósio de. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

VERDIER, François. La Tour de Beurre et la Tour couronnée, deux chefs-d'œuvre de la fin du Moyen Age à Rouen. **In Situ. Revue des patrimoines**. 1, 2001. Disponível em: <https://journals.openedition.org/insitu/1148>

Acesso em: novembro de 2021.

WARBURG, Aby. The art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: the portraites of Lorenzo de' Medici and his household. In: WARBURG, Aby. **The Renewal of Pagan Antiquity**. Introduction by Kurt W. Forster; Translation by David Britt. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. p. 184-222.

Artigo submetido em: 25/01/2022

Aceito em: 10/03/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



LE DÉTAIL DANS LA MINIATURE

Nathalie Lemoine-Bouchard¹

DETAIL IN MINIATURE PAINTING

O DETALHE NA MINIATURA

¹ Dr en histoire de l'art (Centre André Chastel, Sorbonne Paris IV); expert en miniatures; directrice du bimestriel La lettre de la miniature, www.lemoinebouchard.com E-mail: nlemoine-bouchard@hotmail.fr

RÉSUMÉ

Depuis sa naissance au XVe siècle, la peinture en miniature fut « intrinsèquement » l’art de jouer sur les détails. Sa pratique vient de l’enluminure mais détachée du livre. Cette genèse fut à l’origine de procès avec les peintres. Les miniaturistes tentèrent en vain de leur opposer un détail de leur pratique : l’utilisation de la gouache et non de la peinture à l’huile. Réunis malgré eux dans les guildes de peintres, ils s’attachèrent à valoriser leurs œuvres selon divers critères : taille et nombre d’accessoires (comme les autres peintres) et, ce qui leur est propre, degré du détail : finesse d’exécution, touches et pointillé, et degré de finition observables à la loupe. L’attention aux détails, utile aujourd’hui pour l’attribution, l’identification et l’analyse des miniatures, est étudiée à travers notamment l’exemple des van Blarenberghe.

Mots clés: peintre en miniature ; gouache ; pinceau ; touche ; vénerie ; château.

ABSTRACT

Since its birth in the 15th Century, Miniature painting was “intrinsically” the art of playing on details. Coming from the illuminated manuscripts tradition, it became independent from the book industry. Its genesis originated disputes with painters. To avoid fiscal constraints, miniaturists used words and details – their specific use of bodycolor, not oil - at court but without success. Finally enrolled in painters’ guilds, they endeavored to value their works according to various criteria: size and importance of accessories (like the other painters) but also specific ones: the finesse of execution, touches and dots, and the degree of the finishing observable with a magnifier. Attention to details can nowadays contribute to attribution, identification and historical analysis of miniatures and is studied in particular through the van Blarenberghe’s miniatures.

Keywords: miniature painter; bodycolor; brush; touch; venery; castle.

RESUMO

A miniatura, filha da iluminura, que se tornou independente da indústria do livro, foi, desde o seu nascimento na Flandres no início do século XV, uma arte ambígua cujos praticantes, para passarem pelas malhas da fiscalização e das guildas profissionais, brincou com os detalhes e procurou que sua especificidade fosse reconhecida. Uma vez inseridas nas comunidades de pintores, procuravam valorizar as suas obras de acordo com vários critérios, que incluíam desde o requinte de execução, mas também o grau de acabamento. Assim, desde a sua gênese até à sua prática, a miniatura tem sido “intrinsecamente” a arte de jogar nos detalhes.

Palavras-chave: pintor de miniatura; guache; pincel; toque; verniz; castelo.

Bien avant l'introduction du mot miniature dans la langue française, avant même la découverte de la typographie par Gutenberg vers 1440 et la rapide diffusion du livre imprimé accompagné de ses répercussions sur leur travail, les enlumineurs des grands centres de production et d'export comme Bruges, avaient commencé à vendre des images sur feuilles volantes. S'il s'agissait au début de sujets de dévotion servant de marque page, cette production prit un essor en tant que fabrication d'images indépendantes, non plus destinées aux livres, mais pouvant être accrochées aux murs. C'est la destination finale de l'œuvre, et non pas l'œuvre elle-même, nuance ou détail qui a toute son importance, qui servit de prétexte au déclenchement des hostilités entre enlumineurs et peintres.

Née en Flandres au début du XVe siècle, la miniature qui ne porte pas encore son nom, s'exporta pendant plus d'un siècle vers les cours européennes, suscitant progressivement en France, des créations similaires. Les communautés de peintres s'émurent de ce phénomène qui, disaient-elles, empiétait sur leurs prérogatives. Elles livrèrent une série de procès pendant un siècle, du début du XVe siècle au début du XVIe siècle, dans les principales villes des Flandres. Comme l'a montré Catherine Reynolds (2003, p. 22-23), dès 1403 la guilde des peintres de Bruges rappelait qu'il était interdit aux libraires et aux scribes, qui n'étaient pas eux-mêmes peintres et n'aient pas à faire commerce d'images, de fournir des miniatures à leurs clients. En 1426, la ville de Bruges se rangeait du côté des peintres en procès contre les libraires en interdisant la vente et l'importation d'enluminures sur feuilles volantes et en exigeant l'enregistrement de marques par les enlumineurs afin de distinguer la production locale, qui devait être strictement réservée aux livres. L'application de cette règle semble avoir été difficile car, d'une part, peu de marques figurent sur l'abondante production de livres enluminés à Bruges, détail auquel les historiens de l'enluminure sont attentifs, d'autre part un nouveau procès fut intenté en 1457 par les peintres,

visiblement inquiets de cette concurrence grandissante. Le verdict leur fut moyennement favorable puisqu'il confirma les règles de 1426, mais en autorisant dorénavant les libraires à proposer à la vente des œuvres indépendantes marquées par les enlumineurs locaux (REYNOLDS, 2003; LEMOINE-BOUCHARD, 2008). Des procès similaires furent intentés à Gand en 1463, à Anvers, puis à Tournai en 1480. Dans ce dernier cas, la guilde tenta de définir avec précision l'étendue du travail des enlumineurs et elle fixa la taille de l'enluminure, qui ne devait pas excéder 9 ou 10 pouces de haut (24,3 cm à 27 cm) (REYNOLDS, 2003, p. 22-24).

En décembre 1510, les enlumineurs lillois, qui avaient refusé de se joindre aux peintres lors de la création de leur corporation, furent accusés par ces derniers de pratiquer le même métier qu'eux sans en payer "les droits et franchises" (CHARRON, 2000). Les peintres leur reprochaient de se livrer à un commerce de tableaux avec Paris "par douzaine et en paniers". Cette production avait pris une allure de "commerce de gros" et non plus de "détail", et leur faisait une concurrence déloyale. Il s'agissait de portraits ou d'images de dévotion "réalisés à la détrempe sur parchemin ou papier, collés sur un support de bois, le plus souvent de hêtre ou de chêne". Les enlumineurs faisaient valoir qu'ils n'étaient pas peintres et n'avaient pas à être assujettis aux règles de cette corporation. Le verdict fut néanmoins clairement en faveur des peintres : les échevins lillois interdirent aux enlumineurs ce type de création isolée destinée à devenir des tableaux, et les confinèrent à l'illustration de livres sous peine d'être considérés comme peintres et d'avoir à payer les droits imposés par ce corps.

Que se passa-t-il par la suite ? Les enlumineurs furent concurrencés de tous côtés : par les peintres qui limitaient leurs possibilités et surtout par les graveurs qui les supplantèrent progressivement dans l'illustration des livres. Certains fils d'enlumineurs devinrent peintres en miniature, tandis que des peintres se spécialisèrent dans cette technique de la miniature qui est une peinture à la gouache où l'on travaille en "réserve"

ou “en épargne” en laissant apparente par endroits la couleur claire du support, en principe sans ajouter de blancs (DIDEROT, 1765, p. 551).

Les règles corporatives n'étaient pas toujours appliquées avec force, surtout pendant les périodes troublées où les villes frontalières changeaient de maîtres et de nationalité. La fin du XVII^e siècle vit ainsi à Lille une génération de peintres en miniature qui exerça en-dehors de l'enceinte de la cité sans faire partie de la guilde des peintres et sans être inquiétée. Mais l'extension de la ville englobant les faubourgs sonna le retour à l'ordre au début du XVIII^e siècle. Ainsi le 27 octobre 1712, Jacques-Guillaume van Blarenberghe (Lille, 1691 - Lille, 1742)², qui avait travaillé dans l'atelier de son père Hendrick jusqu'au décès de ce dernier en mai 1712, dut comparaître devant le corps des peintres. Il essaya de faire valoir le cas de son père qui n'avait jamais eu à passer sa maîtrise; il insista sur le fait qu'il n'était pas “peintre” et mais “miniaturiste” et qu'il n'avait donc pas à se plier aux règles de cette corporation. Il mit en avant un détail technique, le fait de ne pas travailler à l'huile, pour justifier son activité en indépendant. Cet argument fut promptement balayé car le corps des peintres qui répondit que “les miniaturistes sont bien des peintres comme ceux qui emploient l'huile ou la colle puisqu'ils utilisent des pinceaux”; le jeune homme fut condamné à rejoindre le corps des peintres en passant sa maîtrise et en payant les droits de chef d'œuvre³.

La miniature et le détail de la touche

La miniature, technique picturale qui emploie, en principe, la gouache (et non la peinture à l'huile), très finement appliquée sur différents types de supports naturellement clairs ou blancs, comme le vélin puis, à partir du XVIII^e siècle, l'ivoire, est “intrinsèquement” l'art du détail. C'est le détail de finesse et de virtuosité qui fait le mérite de la miniature, qui lui

2 Voir LEMOINE-BOUCHARD, 2008, p. 504-505.

3 ARCHIVES MUNICIPALES DE LILLE, registre aux dictums d'arrêts de corps, année 1712, 11747.

donne sa plus ou moins grande valeur marchande (autrefois et aujourd'hui encore aux yeux des collectionneurs). Définie par sa technique et non par sa taille, la miniature peut être plus ou moins grande, les plus importantes atteignant 50 x 100 cm, les plus petites la taille d'un chaton de bague. C'est le plus souvent à la loupe que le détail de l'exécution de la miniature s'observe.

Pour simplifier, deux grandes techniques existent en miniature, le "pointillé", c'est-à-dire une multitude de petits points appliqués avec le bout d'un pinceau, ou des traits tout fins et juxtaposés ou croisés parfois en tous sens, les artistes mélangeant parfois les deux méthodes. Ce qui est résumé ici en une phrase donne lieu au XVIII^e siècle dans l'*Encyclopédie* à l'article "miniature" à une description très détaillée :

Le pointillé était anciennement la seule touche de la miniature. Il consiste à placer les couleurs, non en touchant le vélin ou l'ivoire, d'un des côtés de l'extrémité du pinceau ; mais en piquant seulement de la pointe, ce qui forme des petits points à peu près ronds & égaux entre eux. Ils doivent tous se toucher, en sorte que les triangles qui restent entre ces points sont ou blancs, s'il n'y a point encore eu de couleurs sur le vélin, ou bien ils montrent la couleur qu'ils ont reçue avant que les points y fussent placés. C'est cette variété de points et de triangles colorés qui forme l'union des différentes teintes. (DIDEROT, 1765, p. 551).

Aux époques les plus anciennes de la miniature (avec des retours en grâce au XVIII^e et au XIX^e siècles), le pointillé domine, ce qui rend l'exécution particulièrement longue et laborieuse. Pour l'*Encyclopédie*, le pointillé a l'inconvénient de rendre les choses uniformes, il "ne demande aucun soin, mais beaucoup de patience". Sa description d'une technique mixte vaut d'être citée dans son intégralité et d'être lue en se souvenant que les coups de pinceau dont on parle ne mesurent que ... quelques millimètres :

Enfin on a imaginé une troisième touche, qui n'est déterminée que par la nature & la forme des objets. Elle est composée de plusieurs sortes de coups de pinceaux, tantôt de la pointe, tantôt en appuyant davantage; les uns font de petites courbes, d'autres ressemblent à une virgule droite, d'autres ne sont que de petites lignes courtes & trainées, et quelques fois de simples points ; enfin suivant la forme et la nature de l'objet que l'on veut caractériser: car il paraît vraisemblable, par exemple, qu'une armure polie semble demander une touche particulière, qui la caractérise et la différencie d'avec une étoffe de laine, ou un morceau de bois qui serait de la même couleur. En général cette dernière touche observe de ne jamais donner de coups de pinceau perpendiculairement, à moins qu'il ne soit directement question de lignes réelles. (DIDEROT, 1765, p. 552) ⁴

Au cours du XVIIIe siècle on voit apparaître des tentatives pour peindre efficacement sans y passer trop de temps. Rosalba Carriera (Venise, 1673 - Venise, 1757), en vulgarisant en France lors de sa venue en 1720 la peinture de portraits en miniature sur ivoire, amena aussi une manière beaucoup plus aquarellée. Plus tard, Peter Adolph Hall (Borås, Suède, 1739 - Liège, 1793), Suédois devenu peintre en miniature de la reine Marie-Antoinette, introduisit des coups de pinceau hardis faisant penser à ceux de la peinture en grand, et une technique utilisant largement la couleur naturelle et la transparence de l'ivoire laissé en réserve pour les chairs.

⁴ Notons que le rédacteur de l'époque se justifia en fin de notice d'avoir été un peu long : « Comme on n'avait point encore écrit sur la miniature, du moins utilement, on s'est permis d'autant plus volontiers les longs détails sur ce genre de peindre, que beaucoup de personnes de distinction & de goût s'occupant d'un art aussi noble & aussi commode à exercer, trouvent difficilement des lumières pour les seconder; on croit les pouvoir obliger en levant du moins les premières difficultés ». Ce rédacteur ne tenait aucun compte de l'ouvrage fameux de Claude Boutet, *Traité de mignature*, pour apprendre aisément à peindre sans maître, et le secret de faire les plus belles couleurs, l'or brun et l'or en coquille, paru en 1672 et dont les rééditions furent nombreuses jusqu'au XIXe siècle.

Le “fini précieux”

Le travail sur la couleur est tout aussi important que celui de la touche, et l'on admire aujourd'hui les artistes qui ont su rendre les chairs à la perfection avec de subtiles passages de la lumière sur les carnations, ou donner l'illusion du chatoiement des étoffes alors qu'ils n'emploient quasiment pas de matière picturale.

Comme les peintres “en grand”, les peintres en miniature voient leur style évoluer au cours de leur carrière. Ainsi en est-il, à titre d'exemple d'Antoine Vestier (Avallon, 1740 - Paris, 1824), peintre académicien. Peut-être influencé par les miniatures anglaises lors du voyage qu'il fit à Londres en 1776, il substitua dans les années 1780, de subtiles camaïeux dans les gris, d'une grande douceur de coloris, aux teintes contrastées de ses premières miniatures (voir *Homme en rouge*, 1767, Fondation Custodia, Paris). Louis Petit de Bachaumont le note lors du Salon de 1785 :

Quant à ses miniatures, rival de M. Hall, il suit une route différente. Celui-ci à la légèreté de la touche, la vigueur du coloris, la hardiesse du pointillé, l'esprit adapté à ses différents caractères de tête et surtout la variété et la grâce des ajustements ; celui-là plus monotone, excelle par la douceur du faire, l'agrément de l'exécution, le *fini précieux* : ses couleurs se noient tendrement et rien n'y tranche trop. (FORT, 1999, p. 387)

Cependant, pour vivre, les peintres en miniature ne pouvaient pas toujours passer un temps infini à parfaire leurs miniatures. Il fallait doser ses efforts en fonction du prix que le commanditaire était prêt à payer. On trouve ainsi des miniatures « rapidement » exécutées et d'autres remarquablement peintes, sous le pinceau du même artiste.

Pour garantir tout de même un certain niveau de qualité, les artistes

font référence au “fini” ou au “parfait fini” qu’ils peuvent offrir. C’est le cas dans deux annonces trouvées sous la Restauration, en 1827 et 1829. Celle de M. Hervé, artiste parfaitement inconnu de nos jours, est intéressante car il fixe ses prix en fonction de la finition :

M. Hervé, peintre anglais (*sic*) venant de Paris, a l’honneur d’informer les habitants de Lyon qu’il vient d’arriver en cette ville avec l’intention d’exercer sa profession de peintre en miniature et qu’ayant adopté un moyen nouveau et expéditif de saisir les ressemblances dans toutes les poses, il peut obtenir *un portrait parfait* aux prix les plus modérés : ressemblances esquissées à l’aquarelle en deux courtes séances au prix de 12fr ; miniatures à différents prix, de 50 frs à 20 louis *selon le fini*. S’adresser place Consort (autrefois place des Jacobins) n° 6 au 1^{er}, à Lyon. (*JOURNAL DU COMMERCE DE LA VILLE DE LYON ET DU DEPARTEMENT DU RHONE*, 31 août 1827, p. 6)

L’encart passé par Pierre Lachaisnés (Cambremer, Calvados, 1789 - après 1850) insiste sur la renommée qu’il prétend avoir grâce au “fini” ; on notera que sa capacité à saisir la ressemblance est cette fois présentée en seconde position. L’argument final introduit la notion de l’excellent rapport qualité-prix :

M. Lachainés, peintre en miniature de Paris, profite de son passage à La Rochelle pour offrir ses services aux habitants de cette ville ; élève du célèbre Mansion, si justement renommé dans la capitale pour le fini de ses portraits, et leur exacte ressemblance, il garantit que ses ouvrages ne laisseront rien à désirer sous ce rapport, et que les personnes qui l’emploieront ne seront pas moins étonnées du degré de perfection qu’il possède dans cette partie difficile de son art, que de la modicité des prix. (*L’ECHO ROCHELAIS*, 4 mai 1829, p. 1.)

Les limites du détail dans l'infiniment petit

L'Encyclopédie avait soulevé un point important :

Quoique la miniature n'embrasse pas généralement tous les détails qui se rencontrent dans les objets qu'elle imite, elle a néanmoins des difficultés qui s'opposent à ses succès: telles sont la petitesse des objets, la précision et la liberté de leurs contours, le grand fini sans perdre du côté de la vigueur. (DIDEROT, 1765, p. 549)

Une partie de l'art de la miniature est consacré à la traduction de tableaux en format réduit. Dans cet exercice de la copie en réduction, il fallait parfois faire des choix et abandonner des détails de la composition d'origine qui auraient nui à l'ensemble.

L'Encyclopédie indique les limites du détail pour la plupart des peintres.

De même les plus petites figures au-dessous de deux pouces et demi de haut ne peuvent plus être aperçues distinctivement qu'à la loupe, avec le secours de laquelle elles ont été peintes ; mais aussi *l'illusion du grand fini* cesse [c'est nous qui soulignons], & l'on ne découvre aucun détail, si ce n'est des couleurs dures, égratignées ; presque toujours un mauvais ensemble, & une touche quelque légère qu'elle soit, frappée au hasard, & toujours disproportionnée à l'objet. (DIDEROT, 1765, p. 551)

Car l'écueil dans lequel il ne faut pas tomber pour un peintre en miniature, c'est d'arriver à un résultat qui ne gagnerait rien à être observé à la loupe. L'utilisation de la loupe ne doit pas décevoir l'observateur mais au contraire lui faire admirer le détail. C'est bien le cas du travail de Louis-Nicolas van Blarenberghe (Lille, 1716 - Fontainebleau, 1794).

Le détail poussé à l'extrême : La virtuosité de Louis-Nicolas van Blarenberghe

La miniature permet d'aborder tous les genres : si 80 % au moins sont des portraits, il existe toutes sortes d'autres sujets, allégories, batailles, scènes de genre, de théâtre, etc. En arrivant de Lille à Paris en 1752, Louis-Nicolas van Blarenberghe s'était fait connaître par ses petits "tableaux en miniature" et travailla avec les meilleures orfèvres pour honorer des commandes prestigieuses venant de la Cour, depuis le cardinal de Rohan jusqu'à la marquise de Pompadour. Il devint l'un des peintres de batailles de Louis XV et cumula sous Louis XVI le poste de peintre de la Marine en succession de Joseph Vernet, et d'unique peintre de batailles du roi. Il a excellé dans la miniature à laquelle il a apporté un sens inégalé de l'exactitude du détail. Même sur une tabatière, il était capable de rendre des détails, anodins à nos yeux, mais qui jouaient un rôle essentiel dans un uniforme. Les uniformes militaires étaient régis par des règlements très précis sur la couleur des "distinctives", variant d'un régiment à l'autre. Parfois, seule la position des poches (horizontale ou verticale) permet de distinguer un régiment d'un autre. La taille d'un tambour a aussi une importance puisque ces instruments de musique destinés à rythmer la marche des troupes et à les entraîner à l'assaut, faisaient également l'objet de règlements militaires révisés périodiquement et permettent d'évaluer la période d'exécution de l'œuvre.

La précision de Louis-Nicolas van Blarenberghe dans le domaine militaire s'applique tout autant dans ses représentations de la vie civile en miniature. En portant attention à des détails aussi infimes que la couleur du col des cavaliers dans une *Partie de chasse au sanglier* (Fig.1), j'ai pu déterminer qu'il s'agissait de la tenue de vénerie du duc d'Orléans: rouge, avec le col et le revers des manches bleu et argent. Les représentations du XVIIIe siècle de cet équipement sont très rares et les couleurs ont été

confirmées par le musée de la Vénérerie à Senlis⁵. Cette miniature peinte sur vélin au milieu du XVIIIe siècle, a été placée encadrée d'or sur le couvercle d'une tabatière rectangulaire en composition de poudre d'écaille et écaille mouchetée, montée en or à charnière, Paris, 1819-1838 par le maître-orfèvre Adrien Maximilien Vachette ; elle mesure 4,6 x 8,5 x 2,3 cm (coll. part.). La miniature mesure moins de 4 cm de haut, le col des tenues de vénerie est peint sur 1 à 2 millimètres.

Elle donne la première place à une intrépide amazone montée sur un cheval baie, harnaché d'un filet et de rennes bleus, paré d'un somptueux tapis de selle en peau de panthère; elle tient un épieu à la main. Un homme sur un cheval gris la suit de près ainsi qu'une autre amazone, aussi épieu à la main, montée sur un cheval baie brun doté d'un tapis de selle en simple peau de mouton; derrière eux, le piqueur à cheval encourage ses chiens avec son fouet; au centre au second plan, un cavalier armé d'un épieu laisse passer l'amazone et ses compagnons; derrière lui deux valets de chasse en costume bleu courent à pied, l'un avec un cor de chasse passé à l'épaule droite.

Les miniatures figuraient souvent sur les diverses faces d'une boîte en or, et constituaient une "suite" ou un programme iconographique cohérent : par exemple un château, vu côté cour, côté parc, avec diverses vues de ses jardins. Cependant bien des boîtes en or ont été fondues, les miniatures qui ornaient la base et le couvercle et parfois tous les côtés, dispersées et perdues ou remontées sur d'autres supports au XIXe siècle. C'est ce qui s'est produit pour cette chasse à courre. La suite, *L'hallali au sanglier* (Fig. 2) figure sur la base d'une boîte probablement de l'orfèvre F. Milisch, Paris, 1838-1872, L. 8 cm, ayant appartenu au baron Meyer de Rothschild⁶. Le couvercle de cette boîte porte une *vue de chasse au cerf* (Fig. 3) montrant les mêmes protagonistes.

⁵ Courriel du 27/9/2018 : "La tenue de l'équipage du duc d'Orléans vers 1760-1770 est bien rouge à parements de velours bleu et galons or-argent-or". Voir le site <https://www.memoiredesequipages.fr/fiche/3193>, qui donne une illustration pour l'équipage de Louis-Philippe d'Orléans, duc de Chartres puis duc d'Orléans, Philippe Egalité (1747-1793).

⁶ Collection Rothschild et Rosebery à Mentmore, Grande-Bretagne ; Sotheby's Londres, 11 février 1999, n° 112 repr. « the lid and base inset with two miniatures by Van Blarenberghe », la tenue de l'équipage de vénerie non identifiée.



FIGURA 1.

Louis-Nicolas van Blarenberghe, *Partie de chasse au sanglier du duc d'Orléans, la chasse à courre de l'animal*, miniature sur vélin sur une boîte de Maximilien Vachette (Paris, 1819-1838).



FIGURA 2.

Louis-Nicolas van Blarenberghe, *Partie de chasse au sanglier du duc d'Orléans*, l'hallali couché, miniature sur vélin sur une boîte en or, L. 8 cm (Sotheby's Londres, 11 février 1999, partie du n° 112).



FIGURA 3.

Louis-Nicolas van Blarenberghe, Grande vénerie du duc d'Orléans, chasse au cerf miniature sur vélin, sur une boîte en or L. 8 cm (Sotheby's Londres, 11 février 1999, partie du n° 112).

Par son style la *chasse au sanglier* (Fig.1) peut être datée dans les années 1754-1764. Elle montre encore une naïveté charmante dans la mise en scène et le traitement compact des chevaux qui s'apparentent aux œuvres des débuts de l'artiste. Le dessin est fluide et donne l'impression du mouvement même sur une aussi petite surface. Dans *l'hallali au sanglier* (Fig.2), l'intrépide amazone a mis pied à terre et s'apprête à tuer au pieu le sanglier immobilisé par le vautrait, tandis que son compagnon debout à côté d'elle, cette fois bien visible au centre de la miniature, lui laisse galamment l'honneur de la mise à mort lors de ce que l'on appelle "l'hallali couché" qui donne matière à une sonnerie particulière au cor de chasse. Les deux chevaux laissent voir les magnifiques tapis de selles en peau de panthère qui signalent le très haut rang des deux principaux personnages.

A l'époque de la réalisation de cette miniature, c'était Louis-Philippe d'Orléans (1725-1785), dit le Gros, premier prince du sang, qui était duc d'Orléans depuis 1752. Le cavalier monté sur un cheval gris qui suit l'amazone est assez peu visible dans la fig. 1 car c'est la jeune femme qui est mise en valeur: on ne distingue de lui qu'une figure arrondie. En revanche, il occupe la place centrale en couple avec l'amazone dans *L'hallali du sanglier* (Fig.2). Et il est vu en pied de profil dans la *chasse au cerf* (Fig. 3) sur un cheval lusitanien qui se distingue des autres montures. Le duc d'Orléans aimait les chevaux de race et possédait un cheval gris-blanc lusitanien avec lequel il est représenté saluant son armée par Alexandre Roslin en 1757 (Detroit Institute of Art, inv.80.36, 337,8 cm × 259,1 cm). La jeune (et intrépide) amazone qui tient le premier rôle pourrait être la duchesse d'Orléans, Louise-Henriette princesse de Bourbon-Conti (Paris, 1726-1759) mais le couple n'était pas uni ; il s'agit plutôt de la maîtresse du duc à partir de 1759, puis son épouse morganatique, Charlotte-Jeanne Béraud de La Haye de Riou, marquise de Montesson (Paris, 1738-1806). En 1759, elle avait 21 ans. C'est à l'occasion d'une chasse en forêt de Villers-Cotterets, domaine du duc d'Orléans, que ce prince fut séduit. Il faisait très chaud, il voulut s'allonger sous un arbre pour reprendre

haleine. Une toux survint ; la marquise le voyant en cet état d'abattement partit d'un éclat de rire prolongé, et le tapota dans le dos, en l'appelant familièrement "gros père". Le prince en tomba éperdument amoureux. Ainsi il est vraisemblable que ces trois scènes de chasse de Louis-Nicolas van Blarenberghe, d'un ensemble dont les autres parties sont perdues, célèbrent autant des épisodes de vènerie que les amours naissantes du duc d'Orléans et de la marquise de Montesson.

Cette commande apporte un jalon de plus dans la connaissance de la clientèle de l'artiste à la Cour. Louis-Nicolas van Blarenberghe (LEMOINE-BOUCHARD, 2008, p. 505-512) a peint sur tabatière plusieurs chasses, illustrant presque toutes les techniques : chasse au renard, au lapin, aux étourneaux dans des filets, etc.; l'une au sanglier, qui passe cette fois de droite à gauche, est placée sur le côté droit d'une boîte en or, Paris 1763-1764, dont il a orné toutes les faces de miniatures pour le cardinal de Rohan, en signant seulement celle de l'arrière, datée 1763 (coll. Baron Ferdinand de Rothschild, Waddesdon Manor, Grande-Bretagne W1/44/2 ; volée le 10 juin 2003). Il a peint aussi des châteaux sur tabatière, que la noblesse aimait à se montrer lorsque l'on prisait le tabac dans les réunions mondaines.

Les châteaux représentés en miniature, s'ils ne sont pas de "fantaisie" et s'ils montrent suffisamment de détails particuliers ou notables dans l'architecture, sont souvent hélas en quête d'identification car ces résidences, si elles n'ont pas été détruites, ont souvent connu des transformations; or leur identification fait connaître le propriétaire à l'époque de la miniature et par déduction le possible commanditaire de l'œuvre.

Jean-Loup Leguay (2017) a ainsi pu identifier deux vues de "Bagatelle" située au faubourg Saint-Gilles à Abbeville, peintes en miniature en 1787 par Louis Bélanger (Paris, 1756- Stockholm, 1816).⁷ Ce sont les uniques

⁷ Ces deux miniatures à la gouache sur vélin, diam. 7,9 cm, l'une montrant la façade sur le parc, sont entrées depuis au musée d'Abbeville, dans le nord de la France.

vues du XVIII^e siècle, connues à ce jour, de cette maison de plaisance, et de son parc aujourd'hui disparu (Fig. 4).

L'attention aux détails peut ainsi redonner non seulement l'identité des personnages mais vie et compréhension à l'histoire mise en miniature et dont la signification a été perdue au fil du temps.

Si l'expression "se perdre dans les détails" a aujourd'hui un sens plutôt péjoratif, l'examen d'une miniature à la loupe invite au contraire à plonger, avec délices, dans les détails de l'exécution et plus précisément d'admirer la touche, dans toutes ses variations, pour peu que l'artiste soit de talent.



FIGURA 4.

Louis Bélanger, *Bagatelle à Abbeville*, miniature sur vélin, diam. 7,9 cm (photo Lemoine-Bouchard ; musée d'Abbeville).

Références

CHARRON, P. Les peintres, peintres verriers et enlumineurs lillois au début du XVI^e siècle d'après les statuts inédits de leur corporation. *Revue du Nord*, tome 82, n° 337, oct-décembre 2000, p. 723-738.

DIDEROT D. Peinture à l'épargne : c'est anciennement ce que l'on nommait miniature. In: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M****, 1765, vol. 10, p. 551.

FORT, B. *Les Salons des "Mémoires secrets" 1767-1787*. Paris: École Nationale des Beaux-Arts, 1999.

LEGUAY, J-L. Ce bijou joint l'agréable à l'utile: Deux vues inédites de Bagatelle, à Abbeville, par Louis Bélanger. *La lettre de la miniature*, Paris, n° 39, pp. 3-9, janv-fév. 2017.

LEMOINE-BOUCHARD, N. *Les peintres en miniature actifs en France*. Paris: Éd. de l'Amateur, 2008.

REYNOLDS, C. Illuminators, and the painter's guild. In: *Illuminating the Renaissance, the triumph of Flemish manuscript paintings in Europe*. Royal Academy of Arts, London; Paul Getty Museum, Los Angeles, 2003. p. 16-33.

Fig. 1. Louis-Nicolas van Blarenberghe, *Partie de chasse au sanglier du duc d'Orléans, la chasse à courre de l'animal*, miniature sur vélin sur une boîte de Maximilien Vachette (Paris, 1819-1838) (photo N. Lemoine-Bouchard ; coll. part.). Fig. 2. Louis-Nicolas van Blarenberghe, *Partie de chasse au sanglier du duc d'Orléans, l'hallali couché*, miniature sur vélin

sur une boîte en or, L. 8 cm (Sotheby's Londres, 11 février 1999, partie du n° 112).

Fig. 3. Louis-Nicolas van Blarenberghe, *Grande vénerie du duc d'Orléans, chasse au cerf* miniature sur vélin, sur une boîte en or L. 8 cm (Sotheby's Londres, 11 février 1999, partie du n° 112).

Fig. 4. Louis Bélanger, *Bagatelle à Abbeville*, miniature sur vélin, diam. 7,9 cm (photo Lemoine-Bouchard ; musée d'Abbeville).

Artigo submetido em: 25/01/2022

Aceito em: 23/04/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



O DETALHE COMO DISPOSITIVO TEMPORAL DO RESTAURO ARQUITETÓNICO EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX: O CASO DO COMBOIO NO CONVENTO DA MADRE DE DEUS EM LISBOA.

Paulo Simões Rodrigues¹

LE DÉTAIL COMME DISPOSITIF TEMPOREL DE LA RESTAURATION D'ARCHITECTURE AU PORTUGAL AU XIXE SIÈCLE: LE CAS DU TRAIN AU COUVENT DE MADRE DE DEUS, À LISBONNE.

THE DETAIL AS A TEMPORAL DEVICE OF THE ARCHITECTURAL RESTORATION IN PORTUGAL, IN THE 19TH CENTURY: THE CASE OF THE TRAIN IN THE CONVENT OF MADRE DE DEUS, IN LISBON.

¹ Professor associado do Departamento de História e Diretor da unidade de investigação Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, Portugal. Concluiu o Doutoramento em História da Arte em 2009 na Universidade de Évora, o Mestrado em História da Arte em 2000 na Universidade Nova de Lisboa e a Licenciatura em História, Variante em História da Arte em 1994 na Universidade Nova de Lisboa. CV: <https://www.cienciavtae.pt/portal/2E11-BD53-77A8> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9258-2989> E-mail: psr@uevora.pt

RESUMO

Em Lisboa, no século XIX, durante a campanha de restauro do Convento da Madre de Deus, edifício fundado no século XVI, no capitel de uma das colunas de um dos claustros, foi esculpido um comboio a vapor, a entrar num túnel. Pretendemos demonstrar que não se tratou de um equívoco, mas da figuração de um detalhe explicitamente moderno que funcionasse como dispositivo temporal que distinguisse as alterações introduzidas pelo restauro das pré-existências, em linha com o restauro filológico de Camillo Boito, mesmo quando as primeiras recriavam o estilo arquitetónico original do edifício, em conformidade com os princípios do restauro estilístico de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Num restauro ainda dominado pela doutrina de Viollet-le-Duc, representará um primeiro impacto da receção das ideias de Boito em Portugal.

Palavras-chave: Arquitetura do séc. XIX. Restauro. Convento. Capitel. Comboio.

RÉSUMÉ

À Lisbonne, au XIXe siècle, pendant la restauration du couvent de la Madre de Deus, un édifice fondé au XVIe siècle, sur le chapiteau d'une des colonnes d'un des cloîtres, on sculpta un train à la vapeur entrant dans un tunnel. Nous démontrerons qu'il ne s'agissait pas l'une erreur, mais de la figuration d'un détail explicitement moderne, sensé fonctionner comme un dispositif temporel qui distinguerait les altérations introduites par la restauration d'éléments préexistants, en ligne avec la « restauration philologique » de Camillo Boito, même quand les premières recréaient le style architectonique original de l'édifice, en accord avec les principes de restauration stylistique d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Dans une restauration encore dominée par la doctrine de Viollet-le-Duc, il représente un premier impacte de la réception des idées de Boito au Portugal.

Mots-clés: Architecture du XIXe siècle. Restauration. Couvent. Chapiteau. Train.

ABSTRACT

In Lisbon, in the 19th century, during the restoration of the Madre de Deus Convent, a building founded in the 16th century, a steam train entering a tunnel was carved on the chapitel of one of the columns of one of the cloisters. We intend to demonstrate that this was not a mistake, but the figuration of an explicitly modern detail that functioned as a temporal device that distinguished the changes introduced by the restoration from the original parts of the building, in line with the philological restoration by Camillo Boito, even when they recreated the original architectural style, in accordance with the principles of the stylistic restoration by Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. In a restoration still dominated by the doctrine of Viollet-le-Duc, represents a first impact of the reception of Boito's ideas in Portugal.

Keywords: 19th Century Architecture. Restoration. Convent. Chapter. Train.

Introdução²

Em 1896, num texto intitulado *O Culto da Arte em Portugal*, o escritor e jornalista português José Ramalho Ortigão (1836-1915) escreveu a seguinte observação sobre o restauro do Convento da Madre de Deus, edifício da cidade de Lisboa construído no século XVI que estava a ser objeto de uma profunda e demorada campanha de reparações, iniciada por volta de 1869:

Na Madre de Deus, onde aliás o primeiro portal da rainha D. Leonor foi discretamente reconstituído na moderna fachada do edifício, temos o infortunio de ir encontrar no consecutivo restauro de uma fabrica do tempo de D. João III novos capiteis de columnas, nos quaes em vez da ornamentação vegetal do nosso seculo XVI se vê reinar nos entablamentos a figuração, absolutamente imprevista e inopinada, de uma locomotiva de caminho de ferro, arrastando fumegante o respectivo comboio, tudo lavrado mui laboriosamente em pedra, e demandando um tunel (ORTIGÃO, 1896, p. 19).

Ramalho Ortigão refere-se aos capiteis das colunas do segundo piso de um dos dois claustros do convento lisboeta (o mais pequeno, por vezes também identificado pela designação de claustro), entre os quais existiam muitos que tiveram de ser intervencionados ou mesmo refeitos no âmbito do processo de restauro que ainda decorria à data da publicação de *O Culto da Arte em Portugal*. Quando assim sucedeu, a opção dos restauradores foi não reproduzir o modelo dos elementos decorativos originais, acessíveis por meio dos capiteis quinhentistas que permaneceram íntegros *in situ* até ao século XIX, mas recorrer à introdução de motivos icónicos, como os globos terrestres inspirados na esfera armilar, que remetessem para o reinado de D. Manuel I, para o

2 Nota da Editora: Respeitamos a grafia de português de Portugal do autor.

estilo de arquitetura e para a época em que a edificação do convento fora iniciada: o manuelino e o século XVI. Houve, contudo, uma exceção. A superfície cilíndrica de um dos capiteis restaurados foi ornamentado com a representação em relevo de um comboio a vapor a entrar num túnel, uma invocação da linha ferroviária do leste, que passava próxima ao convento, no vale de Xabregas, onde existia um túnel, sob a Calçada dos Grilos. Sobre o capitel, no ábaco em formato de disco, está gravada a inscrição *Azylo D. Maria Pia*, a qual alude ao motivo da intervenção no monumento: a cedência da sua posse, pelo governo, em 1872, a uma instituição de asilo, detenção e correção de menores, o Asilo D. Maria Pia, instalado num edifício contíguo ao convento, o palácio dos Marqueses de Niza (Fig. 1). A finalidade era ampliar a área das instalações do asilo e converter a igreja conventual e suas dependências imediatas num museu, criado para que as receitas provenientes das visitas servissem de fonte de financiamento ao empreendimento social (RODRIGUES, 1998; SERUYA, 2002).

Embora a figuração do comboio no capitel seja apenas um detalhe de uma muito ampla e complexa operação de restauro que incluiu, além da arquitetura, a pintura, os azulejos e a talha dourada (SERUYA, 2002), o destaque que Ramalho Ortigão lhe deu em *O Culto da Arte em Portugal* e o modo como a avaliou, classificou-a de “assombroso phenomeno de pathologia archeologica” (ORTIGÃO, 1896, p. 19), acabou por torná-la no símbolo de todos os erros que se entendia terem sido cometidos pelos restauradores no Convento da Madre de Deus e por determinar as futuras abordagens do tema. Por exemplo, numa biografia da fundadora do convento (a rainha D. Leonor, mulher de D. João II e irmã de D. Manuel I), publicada em 1921, o seu autor, o Conde de Sabugosa, ao escrever sobre aquela casa religiosa, declarava:

Mas onde todos os que tiverem algum criterio ou simplesmente uns pós de bom senso, de bom gosto, ou de



FIGURA 1.

SIPA, Igreja da Madre de Deus, Coluna em pedra – capitel, 1941, Fotografia.
Fonte: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00002547

consciencia artistica, sentem invadir-os uma onda de repulsão, é quando, ao examinar os capiteis no pavimento superior, do claustro pequeno verificarem a resolução estapafúrdia que o restaurador tomou de substituir alguns que se achavam talvez mutilados por outros onde se encontra figurado um comboio com a sua machina fumegante (!) e alguns symbolos maçonicos (!) Isto n'um claustro do seculo XVI! (SABUGOSA, 1921, p. 282).

Assim terá sucedido pela influência que o texto de Ramalho Ortigão teve na cultura artística portuguesa dos anos finais do século XIX, sobretudo devido às circunstâncias que levaram à sua redação, assim como pelas alterações que, na altura, estavam a ocorrer nos critérios do restauro arquitetónico. O ensaio de Ramalho Ortigão tinha sido escrito na sequência e no contexto da sua nomeação como vogal da Comissão dos Monumentos Nacionais em 1894. Tendo como principal objetivo contribuir para as atividades daquela comissão com um diagnóstico do estado de conservação do património artístico e histórico português e o estabelecimento de um conjunto de princípios orientadores da sua ação, acabou por se estender por uma reflexão mais geral acerca da condição moderna da arte portuguesa (RODRIGUES, 2018)³. Paralelamente, o modelo do restauro estilístico, que preconizava a devolução da edificação restaurada a uma coerência estilística original ideal, teorizado e praticado pelo arquiteto francês Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), o dominante em Portugal desde a década de 1870 e o seguido na intervenção no Convento da Madre de Deus, como verificaremos mais adiante, começava a ser posto em causa. No ano anterior ao da publicação de *O Culto da Arte em Portugal*, em 1895, na revista *Arte Portuguesa*, num artigo intitulado “Restaurar e Conservar”, o historiador Gabriel Pereira (1847-1911) dava a conhecer como a doutrina estilística de Viollet-le-

3 O ensaio é dedicado à Comissão dos Monumentos Nacionais, instituída como órgão permanente do Ministério das Obras Públicas em 1894, com a missão de proteger (inventariar, estudar e conservar) os monumentos históricos da nação (RODRIGUES, 1998; ALVES, 2009).

Duc começava a ser contestada, designadamente pelo arquiteto italiano Camillo Boito (1836-1914), no seu livro *Questioni pratiche dé Belle Arti*, editado em 1893 (PEREIRA, 1895, p. 121). Gabriel Pereira destacava a abordagem filológica do restauro arquitetónico preconizada por Boito, em que os monumentos eram comparados a documentos escritos e se defendia, por essa condição documental, uma intervenção simplificada ao mínimo necessário à sua conservação e subordinada ao princípio do respeito pelas diferentes fases da sua construção e história, devendo-se evitar as alterações (demolições, reconstruções ou construções) desnecessárias. Quando a reconstrução de elementos arquitetónicos desaparecidos ou muito danificados fosse absolutamente necessária à conservação da integridade material de uma estrutura ou edificação, esta deveria ser sujeita ao critério da distinção. Isto é, em alternativa a Viollet-le-Duc, que defendia que as componentes novas numa construção antiga deveriam imitar as composições formais pré-existentes, de maneira a manter a sua coerência estilística (VIOLLET-LE-DUC, 1866), Boito entendia que as reconstruções em monumentos históricos deveriam ser facilmente reconhecíveis como construções recentes, podendo ser distinguidas pela utilização de materiais diferentes dos originais, pela simplificação formal, pela inscrição da data da operação de restauro ou pela introdução de uma qualquer informação que identificasse o elemento arquitetónico em causa como resultante de uma reparação moderna (BOITO, 1893; KÜHL, 2008). Em Portugal, uma das primeiras manifestações da adoção dos princípios de restauro de Camillo Boito ter-se-á verificado no restauro da Sé Velha de Coimbra, iniciado em 1893 e dirigido pelo escultor, arqueólogo e professor de desenho António Augusto Gonçalves (1848-1932).

Na velha catedral conimbricense, uma edificação românica construída entre os séculos XII e XIII, perante a necessidade de substituir alguns dos capiteis medievais desaparecidos, dos quais não tinham sequer restado fragmentos que pudessem servir de modelo à sua reconstituição, António

Augusto Gonçalves optou pela aplicação de capitéis totalmente novos, mas sem qualquer decoração (ROSAS, 1995), seguindo o critério da simplificação formal proposto por Boito como modo explícito e imediato de sinalizar a temporalidade dos elementos arquitetónicos introduzidos pela campanha de restauro. Esta parece ter sido uma solução tomada sob a influência da difusão do texto de Boito por Gabriel Pereira, nas páginas da *Arte Portuguesa*, que António Augusto Gonçalves certamente conhecia, visto ser o autor de um artigo dedicado à arquitetura da Sé de Coimbra publicado no mesmo número da mesma revista (GONÇALVES, 1895). Até aí, ou seja, entre 1893 e 1895, António Augusto Gonçalves tinha seguido o princípio preconizado por Viollet-le-Duc na entrada “Restauration” do seu *Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française du Xle aux XVIe Siècle*, da utilização de outros edifícios coevos como modelos para a reconstrução dos componentes desaparecidos nos monumentos a restaurar⁴. Foi o que aconteceu com o portal ocidental da catedral, onde António Augusto Gonçalves tinha procedido à reconstituição de dois fustes e duas bases de coluna tomando como referência o pórtico da Igreja de São Tiago, outro dos monumentos românicos da cidade de Coimbra (CARVALHO, 1893). No transepto, ao reconstruir algumas colunas medievais destruídas no século XVIII, chegou ao pormenor de carcomer a pedra para criar o efeito da degradação material provocada pela passagem do tempo e, deste modo, conferir-lhes a aparência de que eram antigas (VASCONCELOS, 1993)⁵.

A alteração dos critérios seguidos por António Augusto Gonçalves no restauro da Sé Velha de Coimbra torna-o sintomático do primeiro impacto, em Portugal, da difusão dos princípios do restauro filológico de

4 “Mais s’il s’agit de faire à neuf des portions de monuments dont il ne reste nulle trace, soit par des necessites de constructions, soit pour compléter une oeuvre mutilée, c’est alors que l’architecte charge d’une restauration doit se bien pénétrer du style propre au mouvement dont la restauration lui est confiée. Tel pinacle du XIII^e siècle, copié sur un édifice du même temps, fera un tache si vous le transportez sur un autre” (VIOLLET-LE-DUC, 1866, p. 25 e 26).

5 Este portal era ladeado por duas grandes janelas que António Augusto Gonçalves substituiu por duas frestas, inspiradas nos alçados correspondentes das catedrais de Ávila e Zamora, em Espanha (VASCONCELOS, 1993).

Boito, que não substituirá o predomínio do restauro estilístico de Viollet-le-Duc, mas que o irá matizar casuística e paulatinamente. É também representativo da relação entre a teoria e prática do restauro artístico em Portugal, no final do século XIX, que não foi direta, nem literal. Apesar do evidente predomínio da referência genérica da obra escrita e edificada de Eugène Viollet-le-Duc, a sua aplicação foi sempre muito pragmática, concretizada em função das circunstâncias específicas de cada edifício. O objetivo do presente artigo é, precisamente, propor a integração do capitel da locomotiva do Convento da Madre de Deus no contexto deste primeiro momento da receção, em Portugal, da teoria de restauro do italiano Camillo Boito e colocar a hipótese de não ter sido o resultado de uma patologia arqueológica, como diagnosticou Ramalho Ortigão, ou da iniciativa de um operário impressionável e ingénuo, como foi sugerido mais recentemente (MAIA, 2007, p. 329). Embora desconheçamos o seu autor e a data precisa da sua realização (não estão mencionados ou registados na documentação conhecida até hoje), a alusão que lhe faz Ramalho Ortigão em *O Culto da Arte em Portugal*, publicado em 1896, indica que terá sido feito durante a primeira fase do restauro do Convento da Madre de Deus, decorrida entre 1869 e 1895, sob a condução do arquiteto José Maria Nepomuceno (1836-1895)⁶. Com base neste pressuposto, pretendemos demonstrar que o capitel com a locomotiva do Convento da Madre de Deus, em Lisboa, foi fruto de uma intencionalidade consciente e informada, muito provavelmente de José Maria Nepomuceno, na sua qualidade de diretor da obra, de a marcar com um dispositivo que sinalizasse o tempo (o comboio) e a razão da sua intervenção (a anexação do convento ao Asilo D. Maria Pia). Se o fez, José Maria Nepomuceno poderá ter-se antecipado a Gabriel Pereira na receção das ideias de Boito relativas ao restauro arquitetónico,

6 José Maria Nepomuceno liderava uma equipa composta por mais três elementos: Francisco Liberato Teles de Castro e Silva, Condutor de Obras Públicas de 1ª Classe, Francisco Augusto Ribeiro, construtor civil, e Daniel Sampaio, canteiro. Francisco Liberato Teles (1842-1902) substituiu José Maria Nepomuceno na direção da obra com a morte do arquiteto em 1895, (RODRIGUES, 1998).

assim como também a António Augusto Gonçalves, ao promover a sua confluência com uma prática pautada pelo ideário de Viollet-le-Duc, uma vez que o capitel do comboio concretizará a recomendação do arquiteto italiano de distinguir as adições do presente nos monumentos antigos, quer pela simplificação formal, como sucedeu na Sé de Coimbra, quer com a inscrição de um signo convencional ou de uma epígrafe descritiva⁷, como nos parece ter sucedido no Convento da Madre de Deus, assim o procuraremos demonstrar.

O Restauro do Convento da Madre de Deus

O Convento da Madre de Deus está localizado na zona oriental da cidade de Lisboa, em Xabregas, junto ao rio Tejo. Como acima referimos, foi fundado por D. Leonor, viúva do rei D. João II, em 1509, para uma comunidade inicial de sete religiosas clarissas. Durante o reinado de D. João III (1502-1557), na década de 1550, foi ampliado e remodelado, com projeto do arquiteto Diogo de Torralva (c. 1500-1566) que terá abrangido o atual claustro maior, a igreja (o coro e a capela-mor) e a fachada exterior do conjunto. Nas áreas então intervencionadas, o estilo tardo-gótico ou manuelino original foi substituído por uma gramática arquitetónica clássica, à romana. Esta alteração pode ser verificada através de duas importantes fontes iconográficas da história do convento: uma pintura quinhentista, intitulada *Chegada das Relíquias de Santa Auta ao Mosteiro da Madre de Deus* (Fig. 2), hoje na coleção do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, mas proveniente daquela casa religiosa⁸, em

7 “E per non ingannarli, cioè per mostrare che un’opera d’aggiunta o di compimento non è antica, voglio suggerirle niente meno che otto modi da seguire secondo le circostanze:

1.º differenza di stile fra il nuovo e il vecchio;
2.º differenza di material de fabbrica;
3.º soppressione di sagome o di ornati;
4.º mostra dei vecchi pezzi rimossi, aperta accanto al monumento;
5.º incisione di ciascun pezzo rinnovato della data del restauro o di un segno convenzionale;
6.º epigrafe descrittiva incisa sul monumento;
[...].” (BOITO, 1893, p. 24).

8 A pintura faz parte de um conjunto de três quadros, todos depositados no Museu Nacional de



FIGURA 2.

Mestre do Retábulo de Santa Auta, *Chegada das Relíquias de Santa Auta ao Mosteiro da Madre de Deus*, c. 1520-1525, óleo sobre madeira de carvalho, 69/74,5 cm, Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=280497>

que está figurado o portal manuelino da igreja, e uma gravura de Dirk Stoop, datada de cerca de 1662, pertencente ao acervo do Museu de Lisboa, em que aparece representada a fachada sul do convento (Fig. 3). Entre 1670 e 1690, a igreja recebeu um amplo programa decorativo barroco, constituído por três grupos de pinturas, um no teto, dedicado à vida da Virgem, da autoria de Marcos da Cruz (c. 1610-1683), outros dois nas paredes, alusivos às vidas de Santa Clara e São Francisco de Assis, obra de Bento Coelho da Silveira (1617-1708). Entre 1698 e 1707, a decoração das paredes foi completada com a colocação de painéis de azulejos e talha dourada. Parcialmente arruinada pelo terramoto de 1755, a igreja será prontamente reconstruída, processo que incluiu a decoração do arco que separa o cruzeiro da capela-mor, da sacristia e do antecoro com quadros de André Gonçalves (1685-1762) (SERUYA, 2002).

Com a instauração definitiva do Liberalismo e a extinção das ordens religiosas em 1834, após a morte da última religiosa, no ano de 1869⁹, o Convento da Madre de Deus foi encerrado e nacionalizado (Fig. 4). Cerca de três anos mais tarde, em 1872, a propriedade do antigo convento é cedida pelo governo ao Asilo D. Maria Pia. Como referimos atrás, estando o asilo instalado num edifício contíguo ao convento, a união dos dois imóveis permitiu à instituição de caridade aumentar a sua área de ocupação e ter uma fonte de financiamento com a transformação da igreja conventual e respetivas dependências num museu¹⁰. Para o

Arte Antiga, que integravam o Retábulo de Santa Auta, políptico constituído por cinco painéis, pintados a óleo sobre madeira de carvalho entre 1520 e 1525, de autoria desconhecida. O retábulo pertenceu ao Convento da Madre de Deus, onde estaria exposto na Capela de Santa Auta, a qual acolheria as relíquias daquela santa. O tema do painel em causa reporta à entrada na Igreja do Convento da Madre de Deus, a 12 de setembro de 1517, das relíquias de Santa Auta, oferecidas por Maximiliano I, imperador do Sacro Império Romano-Germânico, a D. Leonor (SERUYA, 2002).

⁹ A extinção das ordens religiosas e a desamortização dos seus bens foi decretada a 28 de maio de 1834 e promulgada a 30 do mesmo mês. A medida, contudo, excetuava as casas religiosas das ordens regulares femininas da sua imediata aplicação. Em relação a estas, conventos e mosteiros só deviam ser encerrados depois do falecimento da última religiosa residente (RODRIGUES, 2017). Até isso suceder, eram proibidas novas admissões e os bens que não estavam ao serviço do culto podiam ser nacionalizados e retirados às instituições. Em 1859, algumas peças do espólio do Convento da Madre de Deus foram transferidas pelo rei D. Fernando II para o Palácio das Necessidades. O primeiro inventário dos seus bens foi feito em 1860 (SERUYA, 2002).

¹⁰ O Asilo D. Maria Pia foi criado por portaria de 14 de Março de 1867. Para o instalar, o governo adquiriu o palácio dos Marquês de Niza que também tinha sido mandado construir pela rainha D. Le-



FIGURA 3.

Dirk Stoop, Vista do Convento da Madre de Deus, 1661-1662, tinta e papel, 19/26,5 cm, Museu de Lisboa. Fonte: <http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx>.



FIGURA 4.

Barbosa Lima (desenho), P. Coelho, Convento da Madre de Deus, 1862, Gravura. Fonte: *Archivo Pittoresco*, n.º 42, 1862, p. 333.

efeito, o convento foi objeto de uma profunda operação de restauro e remodelação que visou a reposição do estilo manuelino original e a sua adaptação às novas funções caritativas e museológicas. O início dos trabalhos de restauro e remodelação terá antecedido a efetivação da tomada de posse do convento pelo asilo, datando muito possivelmente de 1869¹¹. O encargo da obra foi do Ministério das Obras Públicas, com condução do engenheiro Luís Vítor Lecoq (1828-1892) e do arquiteto José Maria Nepomuceno¹², funcionários daquele organismo público (ROSAS, 1995; RODRIGUES, 1998; MAIA, 2007; CUSTÓDIO, 2008). A partir de 1872, com a formalização da cedência do convento, a direção da obra de restauro passou a ser exercida apenas por José Maria Nepomuceno. No entanto, o trabalho que vinha a ser empreendido desde 1869 foi fundamental para as opções projetuais de Nepomuceno para a igreja do Convento da Madre de Deus.

Segundo a imprensa da época, nesse ano de 1869, ao escavar-se a parede junto ao portal da igreja, foi encontrado, entaipado, um portal mais antigo, de estilo manuelino, que foi imediatamente associado à pintura *Chegada das Relíquias de Santa Auta ao Mosteiro da Madre de Deus*: “Escavando junto do portal actual da egreja, portal relativamente moderno e de mau gosto, encontrou-se encravado na parede o começo d’ um portal de gosto ghotico-portuguez (de transição). (...) Coisa averiguada é ser aquelle o portico da egreja velha que existe representado n’um magnifico quadro da sacristia, de que é assumpto a chegada dos ossos de Santa Auta ao Convento da Madre de Deus” (“Convento...”,

onor, no século XVI. Era o Paço de Xabregas, onde a rainha viveu depois de ficar viúva de D. João II, até à sua morte (MAIA, 2007).

11 Francisco Liberato Teles, numa monografia sobre esse processo de restauro que publicou em 1899, fez coincidir o seu início com a publicação da portaria que determinou a entrega do edifício ao Asilo D. Maria Pia no ano de 1872 (TELLES, 1899). Porém, tanto uma notícia saída no jornal *A Revolução* de Setembro (“Convento...”, 1869) como os registos do Ministério das Obras Públicas indicam que os trabalhos terão começado no ano de 1869 (entre 1869 e 1871, a contabilidade do ministério indica que foram gastos 14408\$965 réis nas obras do Convento da Madre de Deus) (RODRIGUES, 1998).

12 José Maria Nepomuceno já tinha realizado algumas obras no convento em 1864 e procedido ao levantamento do edifício em 1866 (MAIA, 2007).

1869, p. 1). Neste quadro, como verificámos atrás, a entrada da igreja do Convento da Madre de Deus é marcada por um portal de arco trilobado, profusamente decorado, ladeado por duas colunas torsas adossadas à parede e rematadas por pináculos também torsos. Embora o portal descoberto na parede da fachada não comportasse as colunas laterais, foi assumido por Nepomuceno como o modelo real do representado no retábulo de Santa Auta¹³. Os dois, portal e pintura, foram a principal referência histórica do projeto de restauro que Nepomuceno elaborou para o Convento da Madre de Deus em 1871 (Fig. 5), como indicam os 42 desenhos – plantas, cortes e alçados – depositados atualmente no Arquivo Histórico do Ministérios das Obras Públicas e que terão constituído um álbum enviado pelo arquiteto para a Direção das Obras Públicas de Lisboa ainda no mesmo ano e encaminhado posteriormente para o Ministério do Reino (MAIA, 2007)¹⁴.

Na sequência da elaboração do projeto, a partir de 1872, a fachada do convento é inteiramente redesenhada com o levantamento de uma cércea ao longo de toda a edificação, que a uniformiza ao ocultar a variabilidade volumétrica da sua estrutura arquitetónica. Utilizando esta cércea como suporte, Nepomuceno substituiu a entrada seiscentista da igreja pelo portal entretanto desentaipado, ao qual acrescentou uma recriação das colunas torsas representadas na pintura dedicada às relíquias de Santa Auta, solução que foi entendida como sendo um restauro (GUIMARÃES, 1874). O portal foi complementado pela abertura de dois níveis de janelas na fachada da igreja, neomanuelinas no nível térreo (algumas falsas e entaipadas) e, no superior, de traçado retangular com colunelos idênticos

¹³ “É possível que as duas columnas que alli se vem e não aparecem no escavamento tenham sido pintadas como necessidade de composição pictórica ou para effeito d’ esta, quebrando a monotonia da parede do edificio e não porque realmente existissem, pois que mal se comprehende como não se encontram vestigios dellas” (“Convento...”, 1869, p. 1).

¹⁴ Ao longo do tempo, foram vários os historiadores a alertar para as diferenças existentes entre o portal reintegrado por José Maria Nepomuceno e o portal representado no painel quinhentista. As explicações avançadas oscilam entre a criatividade e as necessidades de composição do pintor do retábulo, as necessidades de composição arquitetónica de José Maria Nepomuceno ou mesmo a possibilidade da descoberta do portal original ter sido uma invenção, hipótese pouco provável considerando o impacto que teve, à época, na imprensa (ATANÁZIO, 1984; SILVA, 1993; ROSAS, 1997; MAIA, 2007)

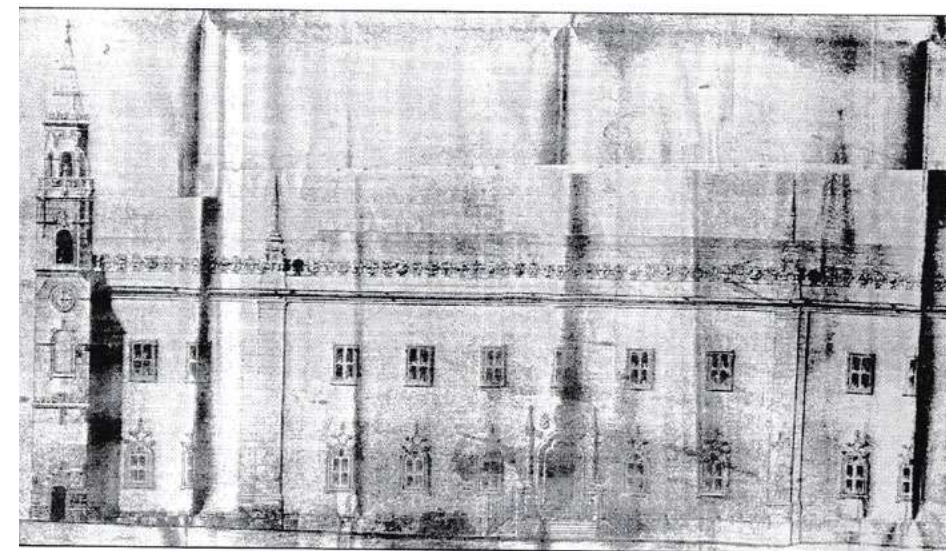


FIGURA 5.

José Maria Nepomuceno, Benvindo Ceia, Projeto de restauro da fachada da igreja do Convento da Madre de Deus, não datado, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Histórico do Ministério do Fomento, Livro de Plantas.

aos representados no painel do Retábulo de Santa Auta (SERUYA, 2002)¹⁵. Em relação às janelas neomanuelinas, a referência que serviu de modelo ao seu desenho não foi exatamente a pintura quinhentista, mas o esquema compositivo do próprio portal manuelino, embora numa versão mais geometrizada, em particular no recorte em arco trilobado, rematado superiormente por quatro segmentos de arco, unidos em três vértices, preenchidos por escudos e outros motivos decorativos. O limite superior da céncea, numa extensão que corresponde à localização da igreja e da sala do capítulo, foi rematado por uma platibanda constituída por motivos recortados em forma de flor-de-lis, elemento que também está figurado no painel do retábulo de Santa Auta, aos quais Nepomuceno acrescentou escudos, motivos fitomórficos, esferas armilares, a cruz de Cristo e as divisas de D. João II (o Pelicano) e D. Leonor (a rede do pescador), tudo unido por uma corda decorativa¹⁶ (Fig. 6).

Depois de 1874, a cúpula da capela-mor da igreja, que ameaçava ruína, foi apeada e substituídas por um lanternim que a elevou, edificado segundo o estilo manuelino original do convento. A cúpula da torre da igreja foi desmantelada e procedeu-se à abertura de um vão no maciço de alvenaria em que aquela estrutura assentava, de modo a abrir espaço para a construção de uma escada de ligação da torre sineira à rua¹⁷.

No interior do convento, a sua refuncionalização levou à demolição de algumas paredes, de maneira a criar divisões maiores e, assim, responder mais adequadamente às necessidades do asilo com um programa que previa a instalação de dois refeitórios, uma cozinha, dormitórios e zonas de oração no segundo piso (MAIA, 2007). Na igreja, demoliu-se uma tribuna e abriu-se um grande vão de acesso à Sala do Capítulo. Na designada Sala

¹⁵ Houve quem considerasse que a maior simplicidade dos vãos das janelas do piso superior se deveu à falta de meios (GUIMARÃES, 1874).

¹⁶ Em 1924, existiam vestígios da platibanda original numa arrecadação do convento (SANTOS, 1924; SILVA, 1993).

¹⁷ Entre 1871 e 1898, foram desenhados quatro projetos de remodelação da torre sineira da igreja, mas nenhum foi concretizado. Existiram ainda mais quatro projetos para a conclusão do campanário, que também não saíram do papel (RODRIGUES, 1998).



FIGURA 6.

Emílio Biel, Portal da Igreja da Madre de Deus. Xabregas, 1908, Fotografia. Fonte: A Arte e a Natureza em Portugal. Porto: Emílio Biel e C.ª Editores, 1908, vol. 8.º, s/p.

de D. Manuel e na Sala do Capítulo, os azulejos em falta e as superfícies parietais expostas pelas demolições foram substituídos ou preenchidas, respetivamente, por unidades ou painéis azulejares deslocados de outros monumentos, como o Farol do Cabo de São Vicente (Sagres, Algarve) e o extinto Convento de Santa Ana, também em Lisboa, ou por imitações dos azulejos históricos, de fabrico recente, uma conjugação criticada alguns anos mais tarde¹⁸. No claustro maior, refez-se todo o pavimento, restaurou-se o tanque e colocou-se um embasamento de azulejos azuis e brancos provenientes do Convento das Grilas (Lisboa). No piso térreo do claustro mais pequeno, foram reintegrados azulejos enxaquetados trazidos, mais uma vez, do Convento de Santa Ana, enquanto no andar superior, o pavimento foi substituído, os azulejos foram restaurados, as paredes e os tetos foram estucados, e alguns dos capitéis das colunas da galeria foram refeitos, como sabemos. Foi esta última alteração que serviu de mote ao presente artigo (ROSAS, 1995; RODRIGUES, 1998; SERUYA, 2002).

18 “O que sucede n'este edifício é um tanto estonteador. Estão lá muitas coisas que foram aproveitadas d'outras partes. Salvaram-se, é verdade. Mas fazem confusão” (PEREIRA, 1908).

Conclusão

A documentação conhecida não o enuncia explicitamente, mas a influência da teoria e da prática de restauro de Eugène Viollet-le-Duc está patente nas mais relevantes escolhas feitas por José Maria Nepomuceno para a igreja do Convento da Madre de Deus: na reconstituição daquele que seria o estilo manuelino original da fachada da igreja, a partir da referência histórico-arqueológica do portal e do retábulo, nas demolições necessárias à conversão daquele espaço em museu, nas reintegrações de espécimes artísticas resgatadas de outras edificações históricas e nas recriações de elementos arquitetónicos e artísticos antigos. Também não temos qualquer indício concreto do conhecimento que José Maria Nepomuceno poderia ter da obra construída e escrita de Viollet-le-Duc, nem sequer através da profusa e valiosa biblioteca de Nepomuceno, posta à venda depois da sua morte, da qual não constavam os textos do arquiteto francês¹⁹. Estes, contudo, tiveram uma presença ativa na cultura arquitetónica portuguesa desde a década de 1860. Sabemos que em 1866, José Maria Eugénio de Almeida (1811-1872), provedor da Casa Pia, patrono e principal mentor do restauro do Mosteiro dos Jerónimos, na cidade de Lisboa, já possuía 5 volumes do *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française*, publicado entre 1854 e 1868, e que o rei D. Fernando II (1816-1885) tinha, do mesmo autor, na biblioteca do Palácio das Necessidades, além de uma coleção do *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française*, o *Dictionnaire Raisonné du Mobilier Français de l'époque carlovingienne a la Renaissance* (1858-1870) e o *Entretiens sur l'Architecture* (1863 e 1872). Por volta de 1890, era possível consultar o *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française* tanto na Biblioteca Nacional como na Academia de Belas Artes de Lisboa. Além da presença

¹⁹ No âmbito da tratadística da arquitetura sua contemporânea, a biblioteca de José Maria Nepomuceno incluía somente um exemplar da 3ª edição do tratado de arquitetura de M. Léonce Reynaud, publicado em 1867 (TRINDADE, 1897).

dos seus principais escritos em Portugal, desde 1869 que Viollet-le-Duc era sócio correspondente da Real Associação dos Arquitetos Civis e Arqueólogos Portugueses (RODRIGUES, 1998). Este contexto e a profícua atividade exercida por José Maria Nepomuceno no campo da conservação do património ao longo do seu percurso profissional²⁰ permite-nos afirmar que a obra de Viollet-le-Duc lhe era facilmente acessível. O seu conhecimento é atestado pela correspondência que nos é permitido fazer entre a ação de Nepomuceno no Convento da Madre Deus e o preconizado por Viollet-le-Duc na entrada “Restauration” ou operado em alguns dos restauros de que foi responsável, como no da Notre Dame de Paris (1845-1864), um dos mais famosos.

José Maria Nepomuceno terá seguido o exemplo da prática levada a cabo por Viollet-le-Duc nas fachadas da Notre Dame de Paris, de 1848 a 1850. Aqui, ao ter de substituir as esculturas danificadas ou destruídas, tal como Nepomuceno fez mais tarde na Madre de Deus, Viollet-le-Duc substituiu-as reintegrando imagens que tinham sobrevivido à demolição da também gótica Igreja de Saint Etienne ou produzindo cópias utilizando como modelos os exemplares originais que se mantiveram conservados nos portais e paredes da catedral parisiense, gravuras do século XVIII, em que estavam representadas algumas das esculturas em causa, e a estatuária de outras catedrais medievais, como Amiens, Chartres ou Reims (REIFF, 1971).

No que respeita à dimensão teórica, na definição que Viollet-le-Duc atribuí ao termo “Restauration” no seu *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française* vamos efetivamente encontrar a fundamentação das principais opções tomadas por Nepomuceno no restauro do Convento da Madre de Deus. Em termos gerais, Viollet-le-Duc defendia que a

²⁰ Arquiteto do quadro de funcionários do Ministério das Obras Públicas, José Maria Nepomuceno foi também responsável pelos restauros das igrejas de São Vicente de Fora (Lisboa) e de Odivelas. Em 1875, foi nomeado vogal da comissão encarregue, pelo Ministério do Reino de propor uma reforma do ensino artístico e a organização de um serviço de museus, monumentos históricos e arqueologia (RODRIGUES, 1998, MAIA, 2007).

atividade do arquiteto restaurador devia ser guiada pelas circunstâncias particulares de cada edifício. Perante a necessidade de restaurar quer as partes primitivas de um edifício, quer as que tinham sido alteradas após a sua construção, o arquiteto não devia partir do pressuposto do princípio absoluto de restabelecer a coerência estilística perdida ou de reproduzir fielmente as modificações introduzidas nas épocas posteriores. Não devia, por um lado, ignorar a utilização a que o edifício está destinado, mas garantir que continuava funcional. Por outro lado, sempre que fosse necessário reconstruir a parte desaparecida de um monumento sem que tivessem restado quaisquer vestígios, fosse por uma necessidade de construção, fosse para completar um componente mutilado, o arquiteto encarregado do restauro devia estar bem compenetrado do seu estilo artístico (VIOLLET-LE-DUC, 1866). Aparentemente contraditório, Viollet-le-Duc parece pretender que o restauro estabeleça um equilíbrio entre a preservação do valor histórico-artístico do monumento e a manutenção da dinâmica funcional da sua natureza arquitetónica. É também a procura deste mesmo equilíbrio que parece guiar a intervenção de José Maria Nepomuceno no Convento da Madre de Deus, mais intrusiva onde é necessário adaptar o espaço à funcionalidade assistencial, mais estilístico, histórico e conservado nas áreas destinadas à função museológica (Igreja e Casa do Capítulo). Será na consubstanciação deste equilíbrio que reside o fundamento da afirmação de Viollet-le-Duc de que “Le mote et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n’est pas l’entretenir, le réparer ou le refaire, c’est le rétablir dans um état complet qui peut n’avoir jamais existe à um moment donné” (Viollet-le-Duc, 1866, p. 14).

Deste modo, ser-nos-á permitido afirmar que a introdução do detalhe do comboio a vapor no capitel da coluna da galeria do claustro, apesar de contraditório em relação à preocupação de fidelidade ou proximidade histórica que presidiu à recriação dos restantes elementos neomanuelinos do edifício, pretenderá evidenciar o restauro do Convento da Madre de Deus como “coisa moderna”, para utilizar a expressão de Viollet-le-

Duc. Ao fazê-lo através de um anacronismo facilmente reconhecível, um meio de transporte simbolizador da modernidade, complementado pela legenda a identificar o Asilo D. Maria Pia, José Maria Nepomuceno afasta-se de Viollet-le-Duc e aproxima-se de Boito, manifestando, por meio deste detalhe, possivelmente na fase final da sua intervenção no restauro do Convento da Madre de Deus, aquela que poderá ser uma primeira expressão da receção das ideias do arquiteto italiano em Portugal, num momento ainda de transição, em que as duas referências, a de Viollet-le-Duc e a de Boito, de modo pragmático, ainda confluem e convivem. Nesse sentido, o comboio do Convento da Madre de Deus, assim como os restantes motivos que remetem para a iconografia manuelina, sem a copiar com exatidão, podem ser entendidos como dispositivos que mantendo a coerência estilística do todo, distinguem os estratos das diferentes temporalidades. Enquanto hipótese, os dados que a demonstram não são conclusivos, mas são substanciais.

Referências

ALVES, A. N. **Ramalho Ortigão e o Culto dos Monumentos Nacionais no Século XIX**. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009.

ATANÁZIO, M. C. M. **A Arte do Manuelino. Mecenas, influências, espaço**. Lisboa: Editorial Estampa, 1984, 218 p.

BOITO, C. **Questioni pratiche dé Belle Arti**. Milano: Ulrico Hoepli, 1893, 419 p.

CARVALHO, J. M. de. **O Conimbricense**, Coimbra, n.º 4762, p. 1, 1893.
Convento da Madre de Deus e Asylo de D. Maria Pia, A Revolução de Setembro, n.º 8234, p.1, 1869.

CUSTÓDIO, J. M. R. **“Renascença” Artística e Práticas de Conservação e Restauro Arquitetónico em Portugal, durante a 1ª República**. Évora, Universidade de Évora, 2008, Volume I, Tomo I.

GONÇALVES, A. **Sé Velha de Coimbra**, Arte Portuguesa, Lisboa, n.º 6, p. 122 e 123, 1895.

GUIMARÃES, J. R. **O Mosteiro da Madre de Deus I**, Artes e Letras, n.º 3, p. 46, 1874.

GUIMARÃES, J. R. **O Mosteiro da Madre de Deus II**, Artes e Letras, n.º 4, p. 50 e 51, 1874.

KÜHL, B. M. “Os Restauradores e o Pensamento de Camillo Boito sobre a Restauração”. In: BOITO, C. **Os Restauradores**. São Paulo: Ateliê

Editorial, 2008 (3ª edição), pp. 9-28.

MAIA, M. H. **Património e Restauro em Portugal**. Lisboa: Edições Colibri, IHA – Estudos de Arte Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007, 394 p.

ORTIGÃO, R. **O Culto da Arte em Portugal**. Lisboa: António Maria Pereira, 1896, 176 p.

PEREIRA, G. “O Convento da Madre de Deus”. In: **A Arte e a Natureza em Portugal**. Porto: Emílio Biel e C.ª Editores, 1908, vol. 8º, s/p.

PEREIRA, G. Restaurar e Conservar. **Arte Portuguesa. Revista de Archeologia e Arte Moderna**, n.º 6, p. 121, 1895.

REIFF, D. D. Viollet-le-Duc and Historic Restoration: the West Portals of Notre-Dame. **Journal of the Society of Architectural Historians**, vol. 30, n.º 1, pp. 17-30, 1971.

RODRIGUES, P. S. “O Culto da Arte em Portugal e os Antecedentes Oitocentistas de A Nossa Casa de Raul Lino”. In: ANDRÈ, P. (Coord.). **Celebrando a Nossa Casa (1918-2018) de Raul Lino. Antologia de Ensaios**. Lisboa: DINÂMIA’CET-IUL – Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, 2018. p. 118-128.

RODRIGUES, P. S. **Património, Identidade e História. O Valor e o Significado dos Monumentos Nacionais no Portugal de Oitocentos**. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol. I, 1998, 447p.

RODRIGUES, R. M. **Entre a Salvaguarda e a destruição: a extinção das ordens religiosas em Portugal e as suas consequências para o**

património artístico dos conventos. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017.

ROSAS, L. M. C. **Monumentos Pátrios. A Arquitectura Religiosa Medieval – Património e Restauro (1935-1928).** Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995, volume I.

SABUGOSA, C. de. **A Rainha D. Leonor, 1458-1525.** s.l.: Portugália Editora, 1921, 380 p.

SANTOS, R. “Madre de Deus”. In: **Guia de Portugal. Lisboa e arredores.** Lisboa: Biblioteca Nacional, 1924, vol. I, p. 319.

SERUYA, A. I.; HENRIQUES, A. C.; HENRIQUES, P.; Et. AL. (Coord.), **Igreja da Madre de Deus. História, Conservação e Restauro.** Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002, 257 p.

SILVA, J. H. P. “A arquitetura no retábulo de Santa Auta”. In: **Páginas de História da Arte. Estudos e Ensaios.** Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p. 87.

TELLES, L. **Mosteiro e Igreja da Madre de Deus.** Lisboa: Imprensa Moderna, 1899, 31 p.

TRINDADE, L. **Catálogo da Livraria do Fallecido Distincto bibliographo e Bibliophilo José Maria Nepomuceno.** Lisboa: Empresa Editora de Francisco Arthur da Silva, 1897, 169 p.

VASCONCELOS, A. de. **A Sé-Velha de Coimbra.** Coimbra: Arquivo da Universidade de

Coimbra, 1993, volume I.

VIOLLET-LE-DUC, E. “Restauration”. In: **Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe aux XVIe Siècle**. Paris: A. Morel, 1866, Tome 8, pp. 14-34.



Artigo submetido em: 24/02/2022

Aceito em: 14/04/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



DETALHES IMPORTAM: MICRO MOSAICOS E A ESTÉTICA DA COISA MINÚSCULA

Marize Malta¹

DETAILS MATTER:
MICROMOSAICS AND THE AESTHETIC OF THE MINUSCULE THING

LOS DETALLES IMPORTAN:
MICROMOSAICOS Y LA ESTÉTICA DE LO MINÚSCULO

¹ Professora Associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenadora do Setor de Memória e Patrimônio (Museu D. João VI, Arquivo Histórico e Biblioteca de Obras Raras) e bolsista produtividade PQ-2 do CNPq. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8588958225569705>. Orcid: <http://www.orcid.org/000-002-0559-0658>. E-mail: marizemalta@eba.ufrj.br.

RESUMO

Resumo: A partir de quatro peças em micro mosaico da coleção Ferreira das Neves do Museu D. João VI-EBA-UFRJ, a proposta deste artigo aborda a análise da técnica, de sua forma-imagem, historicidade e seu processo colecionista, a identificação de sua procedência e datação, os percursos teórico-metodológicos envolvidos na pesquisa e as reflexões instigadas pela estética das coisas minúsculas, cujo olhar está incontornavelmente relacionado à proximidade e ao detalhe. Nesse sentido, busca-se apresentar a importância das coisas minúsculas para as narrativas da história da arte e sua potência estética particular.

Palavras-chave: Detalhes. Minúsculo. Coisas. Micro mosaicos. Coleção Ferreira das Neves.

ABSTRACT

From four pieces in micro mosaic from the Ferreira das Neves collection of the Museu D. João VI-EBA-UFRJ, the proposal of this article approaches the analysis of the technique, of their image-form, historicity and collecting process, the identification of their origin and date, the theoretical-methodological paths involved in the research and the reflections instigated by the aesthetics of tiny things, in which the gaze is unavoidably related to proximity and detail. In this sense, we seek to present the importance of tiny things for art historical narratives and their particular aesthetic potency.

Keywords: Details. Minuscule. Things. Micro-mosaics. Ferreira das Neves Collection.

RESUMEN

A partir de cuatro piezas en micromosaico de la colección Ferreira das Neves del Museu D. João VI-EBA-UFRJ, la propuesta de este artículo aborda el análisis de la técnica, de su imagen-forma, historicidad y su proceso de recolección, la identificación de su origen y datación, los caminos teórico-metodológicos involucrados en la investigación y las reflexiones suscitadas por la estética de las cosas diminutas, cuya mirada está ineludiblemente relacionada con la proximidad y el detalle. En este sentido, busca presentar la importancia de las cosas diminutas para las narrativas de la historia del arte y su particular potencia estética.

Palabras-clave: Detalles. Diminuto. Cosas. Micro mosaicos. Colección Ferreira das Neves.

De onde vem o detalhe?

Só vê o detalhe quem está predisposto a encontrá-lo. Ele não está dado, é fugidio, escapa, não se mostra de imediato, apesar de ser algo irremediavelmente buscado por quem o cria. Aquela pequena prega de um vestido, uma ínfima pinta em formato de borboleta no rosto, um entalhe de minúscula folha no topo de uma cadeira, uma mancha de tinta mínima em um quadro gigantesco, um traço milimétrico reproduzido na gravura, uma perfuração ornamentada da saia da menina num bibelô de *biscuit*... A produção artística envolve uma infinidade de detalhes e mal pensamos sobre eles. Preferimos olhar as totalidades, as composições inteiras, as linhas gerais, captadas com respeitoso distanciamento das obras de arte que enfrentamos.

De um certo modo, o que foi considerado obra de arte também esteve relacionado com a escala das obras. Aquelas minúsculas, quase impercetíveis, ou as intervenções mínimas sobre elas, não tiveram chance de alçar o Olimpo da arte. Nem mesmo procurando enfrentar muitos desafios, como Hércules com seus doze trabalhos para provar seu merecimento, alguns “trechos, troços e coisas” (MILLER, 2013) não receberam a devida atenção dos “deuses” da história da arte.

Certamente existem muitos trechos tão modestos e humildes (*Ibidem*, p. 123) que não despertaram grande interesse estético, quanto também existem outros que, até pensados com arte, não foram agraciados pela história da arte. As coisas classificadas como artes decorativas e/ou utilitárias estão nessa seara. Ainda que o conceito já tenha sido ultrapassado, são troços pouco contemplados nas pesquisas em arte. Sua natureza serviçal maculou sua agência estética e poucos estetas se aventuraram a procurar entender suas linguagens e poéticas. São tantos objetos que nos servem e que nos cercam cotidianamente, até com relações de dependência, que se preferiu alijá-los dos pensamentos e críticas, prostrando-os como meros escravos de nosso consumos, desejos

e serviços. De outra parte, existem coisas que não servem imediatamente para um fim operacional, cumprindo uma posição de agradar os olhos e os sentimentos, correspondendo a um afago ao subjetivo e ao espiritual, tais quais bibelôs, souvenirs e pequenas peças para rememorar ocasiões e pessoas, amparar a fé, suportar afetos e uma “insustentável leveza de ser”, como poderia dizer Milan Kundera (1986) sobre o reconhecimento da opressão e as formas de amenizá-la. As pequenas coisas podem ser um contraponto às grandes angústias, violências e opressões.

Quem se aventura a lidar com objetos utilitários e decorativos no campo da história da arte não enfrenta caminhos fáceis. Trabalhar com coisas e lugares, ou as coisas nos lugares e lugares com coisas, demanda buscar percursos outros para refletir e avançar sobre suas potências estéticas, singularidades culturais e implicações sociais. Um desses caminhos tem sido o estudo sobre colecionismo (BENJAMIN, 2009, p. 237-246), no processo de perceber como certas pessoas fizeram escolhas para compor conjuntos que alcançassem alguma coerência entre os objetos recolhidos, numa relação de proximidade íntima com suas coisas e desenvolvendo um modo particular de conhecimento e abordagem estética (MALTA, 2021), um meio alternativo de se fazer história da arte.

Já venho há mais de dez anos pesquisando a coleção Ferreira das Neves², pertencente ao Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, instituição onde atuo. Em virtude de sua variedade, com objetos eminentemente europeus e asiáticos, do século XV ao início do século XX, sem informações substanciais sobre o casal colecionador, Eugênia (1860-1946) e Jerônimo Ferreira das Neves (1854-1918), ela demanda uma dedicação infatigável e quase interminável para melhor conhecê-la³. A coleção é formada principalmente

2 Os primeiros estudos desenvolvidos sobre a coleção foram da lavra de José Roberto Teixeira Leite, em 1960, sem grandes repercussões. A retomada do estudo sobre o casal Ferreira das Neves e algumas obras da coleção foi realizada por Sonia Gomes Pereira (2009), quando apresentou resultados de pesquisa no II Seminário Internacional Luso-Brasileiro, no Porto. A partir de 2012 venho trabalhando com a coleção ininterruptamente (MALTA, 2012 a; 2012 b).

3 Como são muitas publicações a respeito dessa coleção, especialmente a partir de eventos

por objetos classificados como artes decorativas, apesar de algumas peças nem se adequarem nessa categoria pela sua trivialidade⁴. A maioria das coisas não têm procedência ou data definidas, e, por sua enorme variedade material e técnica, envolve aquela aptidão de expertise, tão pouco em moda nas formações universitárias recentes, seja no campo da museologia ou da história da arte. Contudo, é importante fazer com que obras em museus possam ter suas vozes ouvidas, suas histórias contadas, suas culturas visuais e materiais expandidas. Daí a importância do contato direto com coisas.

Eugênia Barbosa de Carvalho Neves elencou uma série de pequenos objetos para compor a coleção: retrato em miniatura, copinho, porta-agulha, sinete, garrafinha em porcelana, mini pistola, relógio-broche, pequeno crucifixo entalhado, apliques de missangas, etc., como se quisesse chamar atenção para a escala do pormenor diante de outras obras grandiosas, reunindo as mais variadas escalas de coisas, desafiando diferentes modos de olhar para os objetos. Mesmo as pinturas de grandes dimensões, como o políptico com quatro santos, atribuído aos Mestres de Ferreirim (reg. MDJVI 1244, 1245, 1246, 1247), exemplo da pintura primitiva portuguesa afeita ao gosto flamengo, é repleto de mínimas pinceladas e veladuras a óleo que requerem um detido olhar para a leitura de sua conformação. O mesmo ocorre nas delicadas decorações em esmalte nas peças de porcelana chinesa de exportação⁵, seguindo para tantas outras coisas da coleção. E é com a manipulação constante

científicos, preferi suprimir todas as referências, deixando na bibliografia somente aquelas diretamente comentadas no texto.

4 A categoria artes decorativas, por mais que esteja circunscrita ao século XIX, quando o conceito foi epistemologicamente constituído, ainda é considerada eficaz para identificar o objeto de estudo de certos pesquisadores que não trabalham na seara da pintura e da escultura ou da arte contemporânea. É especialmente na área da Antropologia e da Sociologia, pela via da cultura material, que as categorizações têm sido revistas e instigado a história da arte a rever suas premissas. Como o foco deste artigo não trata de discutir essas reavaliações, preferi suprimir a relação dos principais autores que vêm tratando dessas questões.

5 As peças orientais foram identificadas pela pesquisadora Maria Fernanda Loschimidt, especialista em arte chinesa, que tem sido importante parceira de pesquisa para melhor conhecermos as peças asiáticas da coleção. Aqui deixamos nossa gratidão por suas análises e contribuições.

de cada objeto que todo detalhe pode ser percebido, no convívio diário com cada peça. Somente com o contato íntimo de cada treco é possível ver os detalhes que pode apresentar.

Na coleção Ferreira das Neves no Museu D. João VI-EBA-UFRJ há quatro exemplares em micro mosaico representando vistas de monumentos romanos (figs. 1, 2, 3 e 4). O menor de todos (reg. MDJVI 1373) é emoldurado em metal dourado, de formato retangular (30 x 40mm), com a figuração da ruína do Fórum Romano. A caixinha redonda em granito (com 80mm de diâmetro), exibe na tampa o Coliseu (reg. MDJVI 1369). As peças maiores são pesos de papel, ambas mostrando a praça de São Pedro com a fachada da basílica ao fundo. Uma tem base em mármore amarelo de Siena (reg. MDJVI 1367), medindo 90 x 135mm, e possui canaletas nas extremidades laterais para assentar lápis ou algum instrumento de escrita. A outra (reg. MDJVI 1368), a cena é envolta por moldura oval em malaquita, com base em mármore negro belga com contorno polilobado, possuindo a dimensão de 115 x 155mm.

Foi na busca de aprofundar a catalogação desses objetos que procurei compreender melhor a técnica, seu desenvolvimento, circulação, datação e prática colecionista, tendo em vista que nas fichas museológicas essas informações eram desconhecidas. Entretanto, antes de tudo era preciso saber olhar para os micro mosaicos, que demandaram mais do que a aproximação do olho, mas um mergulho para um olhar em detalhe, perceber as escolhas de cada artífice e suas invenções e ideações para a representação das coisas, naturezas e pessoas interpretadas em minúsculo⁶, e como poderiam ser os olhares lançados sobre eles nas suas recepções.

Os micro mosaicos são trabalhos extraordinários e excepcionais,

⁶ Com visitas a acervos, antiquários e lojas em Roma os micro mosaicos da coleção Ferreira das Neves puderam ser melhor estudados. Essa viagem de estudo ocorreu durante a pesquisa de pós-doutorado realizado no Instituto de Artes da Universidade de Lisboa, com bolsa Capes, ocorrida entre julho de 2017 e julho de 2018. Graças à temática proposta por esse dossiê, pude retomar todas as anotações, entrevistas, visitas e leituras sobre os micro mosaicos, refletir sobre suas idiossincrasias e registrar os resultados alcançados até o momento.



FIGURAS 1.2.3.4

Objetos em micro mosaico da coleção Ferreira das Neves. Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Fotografia de Marco Cadena, maio 2015. Da esquerda para direita, de cima para baixo:
Fig. 1 Autor desconhecido. Placa em micro mosaico representando o Fórum Romano, c.1820/30.
Fig. 2 Autor desconhecido. Caixinha em granito com medalhão na tampa em micro mosaico representando o Coliseu, c. 1815/20.
Fig. 3 – Autor desconhecido. Peso de papel em mármore, com suporte para lápis e medalhão em micro mosaico representando a praça de São Pedro, Vaticano, c.1850/55.
Fig. 4 – Autor desconhecido. Peso de papel em mármore negro e malaquita, com medalhão oval representando a praça de São Pedro, Vaticano, c.1860/65.

que requerem uma sofisticada técnica que se desenvolveu há alguns séculos, a partir de uma oficina no Vaticano, Estado pontifício em Roma, Itália. Sendo trabalhos em minúsculo, demandam uma postura singular para vê-los e compreendê-los. Era preciso, assim, saber como olhar a particularidade dos micro mosaicos.

Abrir bem os olhos

Partindo de um jargão popular segundo o qual “o detalhe faz toda a diferença”, podemos perceber o quanto uma pequena ação ou um mínimo adendo muda o todo de maneira contundente, capaz de estabelecer uma singularidade admirável, que atribui uma valoração cujo processo nem sempre é discernível de imediato. O que o olho vê, não é exatamente o que pode olhar... Nessa perspectiva, o detalhe funciona na dimensão do quase invisível ou minúsculo, pois nem sempre é percebido em olhares cada vez mais apressados. É preciso querer ver o detalhe, procurá-lo e reconhecê-lo, estabelecendo uma postura de olhar em minúcia, um olhar do tipo investigativo que demanda “abrir bem os olhos” para detectar sua sutileza, um olhar que pela prática se torna especializado, sendo próprio de expertos, que pressupõe um treinamento para afiançar autorias, datas, procedências, ou seja, conferir autenticidade a determinadas obras e objetos. Assim, olhar o detalhe prevê uma ação para olhar em detalhismo.

Ao mesmo tempo, o detalhe também é encarado como coisa de pouca importância – “um mero detalhe” – estabelecendo um desequilíbrio diante da acepção anterior. Assim, a ideia de particularidade do detalhe pode ser tomada tanto como algo positivo quanto negativo – neste caso, mesquinha, bobagem, mixaria, insignificância. Opostamente, o detalhe pode conferir uma autoria incontestada, uma assinatura escondida, uma execução desconhecida. No campo artístico, essa incongruência é particularmente rica para discutir as estratégias de valorização ou

desvalorização de uma produção artística ou da atribuição de valor estético a alguma coisa. Normalmente, as obras de pequenas dimensões não estiveram presentes nas principais demandas dos pintores consagrados, ainda que muitos deles atuassem em outras esferas para além da sua produção mais reconhecida, como Antoine Watteau: “Ao pintar um leque, Watteau mostra que não teme levar a efeito uma coisa insignificante” (N’DIAYE, 1989, p. 58). Por outro lado, alguns artistas se dedicaram especialmente às coisas pequenas.

Em St. Augustine, na Flórida, nos Estados Unidos, há um acervo de obras minúsculas, a chamada *Tiny Art Collection*⁷, com dezenas de pinturas e esculturas na escala de microminiaturas, algumas inseridas dentro de buracos de agulhas, a exemplo de obras de Willard Wigan (CAMÊLO, 2019, p.153-155). As peças são tão mínimas que ficam dispostas sobre bancadas e por cima de cada uma delas há redomas que funcionam como lentes de microscópio. A situação apresenta a dificuldade de se expor peças tão exíguas que, sem as devidas estratégias expográficas, passariam completamente despercebidas. Nesse sentido, a obra é o próprio detalhe: “se o infinitamente grande assusta, o infinitamente pequeno fascina” (N’DIAYE, 1989, p. 105).

O detalhe pode ser uma pincelada, uma ranhura, um lascado, um ponto ou um ornato, todos relacionados à escala do pormenor, ser concernente também à diminuta dimensão de um objeto que, diante da proporção das coisas que o cercam, configura-se a menor parte do todo e, por vezes, considerado insignificante. Pode até ser um caco ou um fragmento, mas por vezes, vestígio incontornável de alguma época ou cultura. Também pode implicar uma técnica, intervenção, um segredo, todos não reconhecíveis por um olhar leigo ou superficial, incompetente em valorizar o que muitas vezes custou anos de dedicação para o alcance

⁷ Algumas informações sobre a Tiny Art Collection e imagens de algumas obras podem ser acessadas no site que apresenta a coleção. Disponível em: <https://tixpls.com/tiny-art/>. Acesso em: jan. 2022. Segundo consta, não existem mais do que 20 artistas no mundo que criam a arte da microminiatura.

de determinado efeito ou perícia.

No livro *Por um simples pedaço de cerâmica*, título da tradução em português do original *The single shard*, Linda Sue Park narra a saga de um ceramista coreano e o desafio de conseguir realizar a chamada incrustação na superfície da porcelana do tipo *Céladon*, cuja difícil perícia alcançada foi reconhecível a partir de um fragmento. O encarregado de levar a peça foi assaltado e os jarros que carregava para afiançar o trabalho foram lançados no abismo e partidos em muitos pedaços. Estabelece-se, desse modo, a potência do pormenor, ou *particolare* (ARASSE, 1996, p. 11), que permite no mínimo pedaço comprovar uma grande conquista. Tal qual um caco, muitos empreendimentos foram realizados para chamar atenção de um detalhe, de uma ínfima intervenção que para o artista lhe valeu horas, dias, meses ou anos de insistência, e para o observador desavisado, não significa nada porque não vê ou nem de longe percebe o processo custoso daquele alcance.

Olhar em detalhe pressupõe o oposto de uma visada generalista e que deseja perceber tudo quanto for possível enxergar, quase de forma exaustiva. Daniel Arasse lembra que o que se vê nem sempre é aquilo que a imagem pode oferecer e que há muito mais detalhes a serem investigados com olhar atento (ARASSE, 2000). O olhar com mais atenção, segundo o historiador da arte francês, gera “surpresas” e “recompensas” (ARASSE, 1996, p. 5-6), ao mesmo tempo que uma vez o detalhe sendo decifrado, a surpresa se esvai e alcança quase uma banalidade. Nessa dialética da curiosidade e vulgaridade do detalhe, interroga-se tanto o olhar do executor quanto do receptor, os regimes visuais vigentes e as próprias narrativas da história da arte. Se uma mínima pincelada pode conferir um toque de genialidade, essa ação do pormenor é um caminho para renovar olhares sobre a pintura e, especialmente para outras produções.

Se o autor desenvolve reflexões a partir da pintura, pode-se transpor esse suporte e ampliar para outros objetos e ações artísticas, especialmente àquelas consideradas “mero detalhe” no campo da arte, a

exemplo dos trechos ditos decorativos, em especial aqueles que guardam a dimensão da pequenez, a exemplo dos famosos netsuquês japoneses, tão bem rememorados por Edmund De Waal, ao narrar a saga de uma coleção herdada, “objetos que só podiam ser descritos como “brinquedos”, [...] que você podia segurar com os dedos” (DE WALL, 2011, p. 56). O pequenino, o brinquedo, a experiência de manipular remete ao jogo e às descobertas do mundo (SENNETT, 2009, p. 300-305; p. 319-320).

Hoje, com a possibilidade de fotografias em alta definição, passamos a enxergar coisas que nem imaginávamos perceber a olhos nus, reiventando a própria ação de olhar, permitindo revisitações de tudo aquilo que já foi visto. Certamente, há controvérsias sobre analisar aquilo que não foi pensado para ser observado de modo aumentado, especulando detalhes que nem sempre o autor imaginava atingir com sua obra. Olhar em detalhe aquilo que não era para ser visto em minúcia pode ultrapassar a intenção do autor, mas se a obra (ou o objeto) é passível de inúmeras leituras e percepções, cada forma de olhar traz outras camadas de leitura que se somam e sobrepõem como palimpsestos. Ao mesmo tempo, existiram algumas outras obras que se aventuraram no mundo do mínimo e reclamam por um olhar ampliado⁸.

Micromosaicos e o tamanho milimétrico

Se a Antiguidade é farta de exemplos de mosaicos em pisos e paredes, os chamados micro mosaicos só se desenvolveram pela década de 1770, quando o italiano Giacomo Raffaelli (1753-1836) criou um broche com essa técnica, reproduzindo o mosaico descoberto na Vila Adriano, em 1737, nomeado de Pombas de Plínio, extensamente reproduzido a posteriori em várias dimensões⁹. Se a intrincada técnica foi desenvolvida

⁸ Judy Rudoe, ao tratar da técnica dos micros mosaicos, lembra que fotografias comuns não permitem alcançar todo o grau de detalhe dessas peças, sendo necessário o suporte da realidade aumentada (RUDOE, 2000, p. 27).

⁹ A data de 1775 corresponde a um relato do historiador G. Moroni, realizado em 1847, sobre a

nas últimas décadas do século XVIII, foi na centúria seguinte que a produção alcançou seu auge (STEFANI, 2016, p. 9). Também acabou por ser incorporada à joalheria com placas e medalhões engastados em ouro¹⁰. Seu desenvolvimento se deve à diminuição de encomendas no *Studio del Mosaico Vaticano*, ao qual voltaremos a tratar, quando muitos de seus artesãos abriram oficinas próprias e passaram a criar pequenas peças, visando o mercado turístico e presentes diplomáticos.

Apesar de a técnica ser conhecida genericamente por “mosaico romano”, foi atribuída ao colecionador britânico sir Arthur Gilbert (1913-2001) a sugestão de sua identificação como “micro mosaico”, pois essa técnica não existia na Roma antiga e a identificação proposta não fazia jus à sua singularidade (GABRIEL, 2000, p. 14). Gilbert, aliás, foi um aficionado por micro mosaicos e reuniu a maior coleção existente na sua época¹¹. Parte dela se encontra dividida entre o Victoria and Albert Museum e Los Angeles County Museum of Art. O gosto por miniaturizar, no entanto, remonta à Antiguidade ocidental tardia, valorizando o detalhe, a miniatura de luxo profusamente elaborada, elemento de prestígio por excelência, estabelecendo o predomínio das “artes menores” e a eclosão de uma estética do detalhe, veículo de propaganda do império romano (LOBATO, 2011, p. 29). Não por acaso, os micro mosaicos foram desenvolvidos a partir dessa herança, recuperados pelo gosto por miniaturas do século XVIII (RUDOE, 2000, p. 29).

Em 1727 foi criado o *Studio del Mosaico Vaticano*¹² nas dependências da *Reverenda Fabbrica di San Pietro*, setor do Vaticano responsável por

exposição da peça no estúdio de Giacomo Raffaelli, sem, contudo, especificar as fontes da informação. Segundo Judy Rudoe, a técnica estaria sendo produzida antes disso (RUDOE, 2000, p. 28).

10 Muitas joalherias da Rússia, França, Áustria, Suíça e Grã-Bretanha encomendaram pequenas placas para incorporarem em joias de sua fabricação (GABRIEL, 2000, p. 16).

11 O colecionador, ao visitar Londres em 1971, encantou-se com uma caixa de rapé com a cabeça de Baco e pediu para vê-la, achando que se tratava de um trabalho de esmaltação, quando se surpreendeu ao constatar que a imagem era formada por microscópicos pedaços de esmalte. Foi a primeira peça de uma vasta coleção (GABRIEL, 2000, p. 19).

12 Sobre a história do micro mosaico no Vaticano, veja o documentário, disponível em: <https://www.vaticannews.va/it/vaticano/news/2019-12/studio-mosaico-vaticano-arte-sacra-mestieri-antico-artigianato.html>. Acesso em: dez. 2021.

obras da basílica e posteriormente pela sua conservação e restauração. A prática do mosaico no Vaticano, contudo, remonta pelo menos ao século XVI, quando, no pontificado de Gregório XIII (1572-1585), intencionou-se tornar a basílica de São Pedro um enorme laboratório da prática do mosaico, criando uma escola para aprendizado e aperfeiçoamento dessa técnica. No século seguinte, muitas pinturas inicialmente comissionadas para a decoração da basílica, em virtude de problemas de conservação, foram substituídas por mosaicos (GABRIEL, 2000, p. 13) e são tão pormenorizados que muitos visitantes até hoje não se dão conta que não estão mais diante de pinturas de Rafael, Guercino, Domenichino, Poussin, Guido Reni e sim de obras mosaicas que, diante dos desafios de reproduzir pinceladas e esfumados, alcançaram um enorme avanço técnico e tecnológico com o desenvolvimento de uma imensa variedade de tons de esmalte vítreo.

O que se denomina de micro mosaico envolve primeiramente a produção de pequeninos pedaços de *smalti*, tesselas de vidro com fragmentos menores que um milímetro, diferente do mosaico tradicional, cuja tessela tem no mínimo um centímetro de largura e pode ser realizada com outros materiais. Para sua execução, são reunidos vários fragmentos de massa de esmalte que são fundidos sob fogo. Quando a pasta está em estado coloidal é esticada para formar um fio, o *smalti filati*, ou esmalte filado, que ao alcançar a espessura desejada é posto para esfriar e concluir a vitrificação. A fórmula para se aprimorar cores tão variadas como tintas de pintura se deve ao químico Alessio Mattioli, ativo no estúdio do Vaticano entre 1730 e 1750 (BRANCHETTI, 2004, p. 9; GABRIEL, 2000, p. 13), que desenvolveu o esmalte opaco, chamado *scorzetta*, não mais dependente das cores dos vidros de Veneza. Essas varetas vítreas, de coloridos variados, são cortadas em minúsculos pedaços dispostos lado a lado para formar a cena imaginada¹³, sendo

¹³ A fabricação das varetas e do micro mosaico pode ser acompanhada pelo documentário How was it made? Micromosaics, série produzida pelo Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://>

possível reunir várias cores em um mesmo filamento. O tamanho, a espessura, o formato e a posição das tesselas podem variar para dar conta de certos contornos, algumas formas e efeitos de profundidade e perspectiva, demandando escolhas muito criteriosas do mosaicista. As tesselas precisam se encaixar perfeitamente para que nenhum espaço fique vazio.

As bases para receber o mosaico, na grande maioria em metal, com uso de mármore no século XIX, recebem argamassa fresca para fixar as tesselas. Com auxílio de pinças, o mosaicista vai aplicando uma a uma, mas todas devem ter a mesma altura para criar uma superfície nivelada. Após finalizada a montagem, quando a argamassa solidifica, é aplicada cera para rejuntar o mosaico e depois tudo é polido, o que pode demandar várias camadas de acabamento. O resultado final dos mais hábeis mosaicistas, visto à distância, não revela a técnica, só detectada com a aproximação do observador. Este precisa ultrapassar a tradicional e respeitosa distância da obra de arte para perceber que o trabalho é feito de minúsculos pedacinhos vítreos. Quase precisa “enfiar” o nariz na peça para perceber a sua particularidade. E esta técnica só é possível a partir da natureza do esmalte, tão rico em cores e nuances e passível de ser executado com as mais ínfimas partículas para sua montagem¹⁴.

O trabalho exige paciência, destreza e meticulosidade, ao mesmo tempo que garante durabilidade, especialmente da cor, dada a perenidade do material. Em antiquários, museus e casas leiloeiras, a maioria apresenta excelente estado de conservação, indicando longevidade íntegra. Para chegar a essa condição, foram necessárias muitas experimentações, incentivos e pessoas que se aventuraram no detalhado ofício e de produção limitada.

Se o mosaico italiano, desde Florença, alcançou reconhecimento

www.youtube.com/watch?v=6RkVqu3aHHI. Acesso em: dez. 2021.

14 No Studio del Mosaico Vaticano há inúmeras gavetas com milhares de amostras dos mais variados tons de esmalte, devidamente classificadas e com as fórmulas correspondentes, as quais não são divulgadas publicamente.

européu a partir da Renascença, o micro mosaico precisou esperar mais alguns séculos para ser desenvolvido em Roma. Foi somente durante a ocupação napoleônica que os mosaicistas do estúdio do Vaticano foram subdivididos em dois segmentos: os que trabalhavam “em grande” (*Studio grande*) e os que se dedicavam “ao pequeno” (*Studio dei filati*) (DI SANTE, 2016, p. 48), permitindo desenvolver aperfeiçoamentos na técnica do minúsculo. Subvencionados pela *Fabbrica di San Pietro*, a partir da restauração do governo pontifício em 1814, alguns mosaicistas continuaram a se dedicar na continuidade e na difusão da arte do mosaico no estilo grandioso e na recuperação das obras antigas, enquanto outros, especializaram-se no estilo pormenorizado dos micro mosaicos (*Ibidem*, p. 52). Trabalhar em pequeno exigia uma outra postura estética e o domínio de técnicas diferenciadas, levando a outros caminhos para o mosaico.

A mudança de escala dos mosaicos para o mínimo e seu destino comercial implicaram igualmente no câmbio das escolhas iconográficas. Se os grandes painéis, anteriormente, tenderam aos temas religiosos, os micro mosaicos optaram por paisagens, animais, flores, vistas e cenas de gênero, especialmente retratando monumentos emblemáticos da Roma antiga¹⁵ ou detalhes de primitivos mosaicos, recaindo na temática de caráter profano da mitologia greco-romana e das ruínas de Roma, cuja exceção era a basílica de São Pedro, amplamente reproduzida. Diferente da tradição da pintura italiana renascentista, as cenas eram mais para ver do que para ler, desprendendo-se da prática narrativa, valorizando o próprio ato de olhar uma imagem descritiva (cfme. ALPERS, 1999), em que a verdade do detalhe se concentrava em cada ação explícita.

Muitas imagens representadas eram interpretações de pinturas e gravuras, recaindo na problemática da cópia e dos preconceitos que acompanharam esse processo frente às demandas crescentes por

¹⁵ Os principais monumentos retratados foram a praça de São Pedro, o Coliseu, o Fórum Romano, o Panteão, o Capitólio, ainda podendo se encontrar: Fontana de Trevi, Templo de Vesta, Templo de Saturno, Túmulo de Cecília Metella, Cascata de Tivoli, Arco de Tito, Castelo de Santo Ângelo, entre outros menos presentes.

originalidade e genialidade artísticas, o que levou a considerar os micro mosaicistas como meros artesãos, questão revista quando do estudo das coleções de micro mosaico (GABRIEL, 2016). No *Studio Vaticano*, contudo, pintores foram contratados para confeccionarem cartões, caso do pintor austríaco Michael Köck (1760-1825), responsável por desenhar o modelo para o tampo de mesa intitulado *Escudo de Aquiles*, mítico herói homérico, com doze cenas que narram suas proezas, realizado entre 1813 e 1818, envolvendo dezenas de mosaicistas (BRANCHETTI, 2016, p. 74, 80, 95-96). A aplicação de mosaicos em tampos de mesa obteve especial demanda do *Studio* a partir do primeiro decênio do século XIX, decorrendo trabalho oneroso e demorado em virtude da dimensão. Alguns tampos combinavam o mosaico tradicional em *pietre dure* nas bordas com um medalhão ao centro em micro mosaico, a exemplo de peças da coleção Savelli (*Ibidem*, p. 57-60) e das expostas nos museus do Vaticano.

Diferente dos tampos de mesas e quadros, os principais objetos realizados com a técnica eram de menor dimensão, facilmente transportáveis – placas, pesos de papel, caixinhas, tabaqueiras, caixas de rapé, broches, funcionando como souvenirs.

Um olhar em detalhe para quatro peças da coleção Ferreira das Neves

Provavelmente, o casal de brasileiros Eugênia e Jerônimo Ferreira das Neves despertou interesse em adquirir alguns micro mosaicos durante sua estada na Europa nas últimas décadas do século XIX, arrematando objetos de lembrança de viagem para sua eclética coleção¹⁶. E eles escolheram três tipologias de peças bem reincidentes nessa prática: uma

¹⁶ A coleção Ferreira das Neves com objetos e pinturas, no total de 341 itens, inclui outras peças que poderiam ser referenciadas como lembranças de viagem: um peso de papel em vidro com o pavilhão de Brighton, na Inglaterra, e outro com a Basílica de Sacré Coeur de Paris; leque da Exposição de Paris de 1889; dois quadrinhos de azulejo de Delft, na Holanda; pequena escultura em madeira do Leão de Lucerna, na Suíça; barrica para doce de ovos moles de Aveiro e palitos de Lorrão, de Portugal.

caixinha, uma pequena placa que poderia ser parte de uma joia e dois pesos de papel.

Apesar de muitos terem sido produzidos em outras cidades, foi em Roma que a grande maioria foi realizada, estando ainda hoje o *Studio del Mosaico Vaticano* em funcionamento e podendo se encontrar artífices se dedicando ao ofício. Desde o século XIX, muitos mosaicistas do referido estúdio também possuíam oficina em Roma, alguns anunciando seus produtos nos almanaques da época, executando mosaicos tanto “em grande” quanto “em pequeno”¹⁷.

Na loja turística *Domus Artis*, em Roma, é oferecido, como estratégia da sua longa tradição comercial¹⁸, o trabalho do micro mosaico executado ao vivo para os curiosos. Pode-se acompanhar a demorada e meticulosa feitura, um tanto incompatível com a visita apressada do turista, mas que reforça o compromisso da empresa em preservar e manter em oferta esse custoso tipo de trabalho, com produção priorizada à produção de quadros nesta técnica. De certo, é um investimento para valorizar o produto que oferece, visando turistas endinheirados. Neste estabelecimento, em uma sala fechada, é exposto um pequeno conjunto de peças antigas em micro mosaico, com as quais pude ter contato mais próximo, tocar, sentir seu peso e alisar sua superfície.

A mesma experiência foi impossível na vista aos museus do Vaticano, Museu Napoleônico, Museu Capitolino, Galeria Borghese, entre outros, também com acervo de mosaicos e micro mosaicos mas que, ao mesmo

¹⁷ Essa informação foi recolhida durante a visita à loja turística Domus Artis (Via della Conciliazione, 48, Roma), apresentada em material impresso em inglês e italiano, a partir de estudo de uma identificação e análise de um dos mosaicos de seu acervo histórico. Cada folha desse material era timbrada com Studio del Mosaico della Fabbrica del S. Pietro in Vaticano e com carimbo da mesma instituição, assinado por Pablo Di Buono, seu diretor, conferindo autenticidade ao objeto preservado. A visita à loja, previamente agendada, foi o ponto de partida para todos os outros caminhos de pesquisa em Roma, pois foi o primeiro lugar que visitei, na esperança de terem algum arquivo histórico, infelizmente inexistente. Por outro lado, a gerente, que me recebeu, indicou algumas fontes e a própria oficina de mosaico no Vaticano e o arquivo da Fabbrica del S. Pietro, que, à época, não consegui agendamento para visita e consulta presenciais.

¹⁸ A loja Domus Artis hoje é administrada por Rafaella e Stefano Rossetti, descendentes de uma antiga família romana que se dedicou ao ramo do comércio de venda de joias e objetos religiosos desde 1850 e comercializa até hoje micro mosaicos.

tempo, auxiliaram, mesmo à distância, a analisar motivos e tipos de objetos recorrentes, variações de composição e de dimensão das tesselas. Pelos caminhos de Roma, também antiquários foram visitados e no *Bruschini Tanca Antichità*¹⁹, na Via dei Coronari nº 8, tive a grata surpresa de encontrar uma considerável coleção, cujo proprietário, Guido Bruschini, e seu neto, Francesco Bruschini Tanca, eram estudiosos do assunto e se dispuseram gratuitamente a prestar consultoria. Por estar de posse das imagens em alta definição dos objetos em micro mosaico da coleção Ferreira das Neves, pude trocar informações e chegarmos a datações aproximadas, quando alguns livros da biblioteca particular do antiquário foram folheados para efeitos de comparação, além de análise das próprias peças expostas.

Não se olha um micro mosaico de relance, mas se requer paciência para percorrer todas as suas tesselas, percebendo cada fragmento escolhido, num determinado tom e formato, para a composição. Observando em proximidade a menor peça da coleção Ferreira das Neves (fig. 5), circunscrita em uma fina moldura dourada, com tamanho menor que uma caixa de fósforo, as tesselas finas e retangulares compõem colunas, cornijas e vigas dos templos do Fórum Romano, intercaladas por fragmentos menores para conferir efeitos de relevo e profundidade. Algumas são tão finas como linhas de crochê. Os muros e as paredes já optam por uma variedade de formatos, posições e tons, que vão criando jogos de claros-escuros e buscando representar materiais e distâncias de cada construção representada na cena. A variedade de colorações e formatos das seções transversais das varetas é enorme, quase como um jogo de pinceladas impressionistas. A cor dos rejuntas também se modifica, mostrando que a finalização do trabalho também conferia mais um efeito de cor ao conjunto (fig. 6). Baseados na sua experiência e na

19 A história da família antiquária Bruschini Tanca, peças a venda, arquivos de objetos vendidos e uma seção com a história dos micro mosaicos, com o subtítulo “uma arte perdida”, podem ser acessados pelo site da empresa, disponível em: <https://www.galleriatanca.com/>. Acesso em: dez. 2021.



FIGURA 5.

Placa em micro mosaico representando o Fórum Romano. Coleção Ferreira das Neves, Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Reg. MDJVI 1373. Foto de Marco Cadena, maio 2015.



FIGURA 6.

Pormenor da placa em micro mosaico representando o Fórum Romano. Coleção Ferreira das Neves, Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Reg. MDJVI 1373. Foto de Marco Cadena, maio 2015.

biblioteca de que dispunham, os dois antiquários atribuíram-lhe uma data entre 1820 e 1830.

O trabalho mais minucioso, no entanto, é o que se encontra na tampa da caixinha circular de granito, representando o Coliseu (fig. 7), num medalhão com 65mm de diâmetro. Há arbustos feitos com formatos de seção foliar e tesselas tão minúsculas que é difícil imaginar que são feitas de esmaltes vítreos. A composição parece mais estática, talvez por causa do paralelismo da disposição das peças para formar o céu e o piso, ainda que haja algumas curvas indicando nuvens ao alto da construção. Mas é justamente na formação da imagem do Coliseu que o mosaicista concentrou sua atenção, o que pode até indicar que foram dois artífices a trabalharem na mesma peça, situação comum. As áreas escuras mal parecem ser formadas por tesselas, mais se assemelhando a manchas de mínimas pinceladas; as mais claras, em gradações de beges, cinzas, verdes, azuis, rosas e brancos, aumentam e diminuem, lado a lado, com suas posições intercalando a ortogonalidade com inclinadas em variados ângulos, promovendo uma movimentação plástica complexa e de grande dinamismo (fig. 8). Seria a peça em micro mosaico mais antiga da coleção Ferreira das Neves, datada por volta de 1815/20 pelos especialistas.

As personagens que costumam estar presentes nessas cenas, neste caso (Fig. 9), são compostas de mais de três dezenas de tesselas e trazem um contraponto vertical à horizontalidade do piso e um ponto de interesse no próprio observador do monumento, consagrando o turista do *Grand Tour*, futuro comprador da peça. Era para ele que todo trabalho foi executado e inseri-lo na cena tanto procurava levar uma referência da escala, nem sempre obedecida, mas principalmente resgatar sua memória *in loco*, sua presença real à frente dos grandes monumentos da antiga Roma. Ele poderia ser o representado dentro do próprio souvenir.

A estratégia da colocação de pessoas nas cenas era comum e serve como um particular meio de observar o quanto o mosaicista se esmerou para posicioná-las e conformá-las. Quanto maior a paisagem,



FIGURA 7.

Medalhão em micro mosaico representando o Coliseu. Coleção Ferreira das Neves, Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Reg. MDJVI 1369. Foto de Marco Cadena, maio 2015.

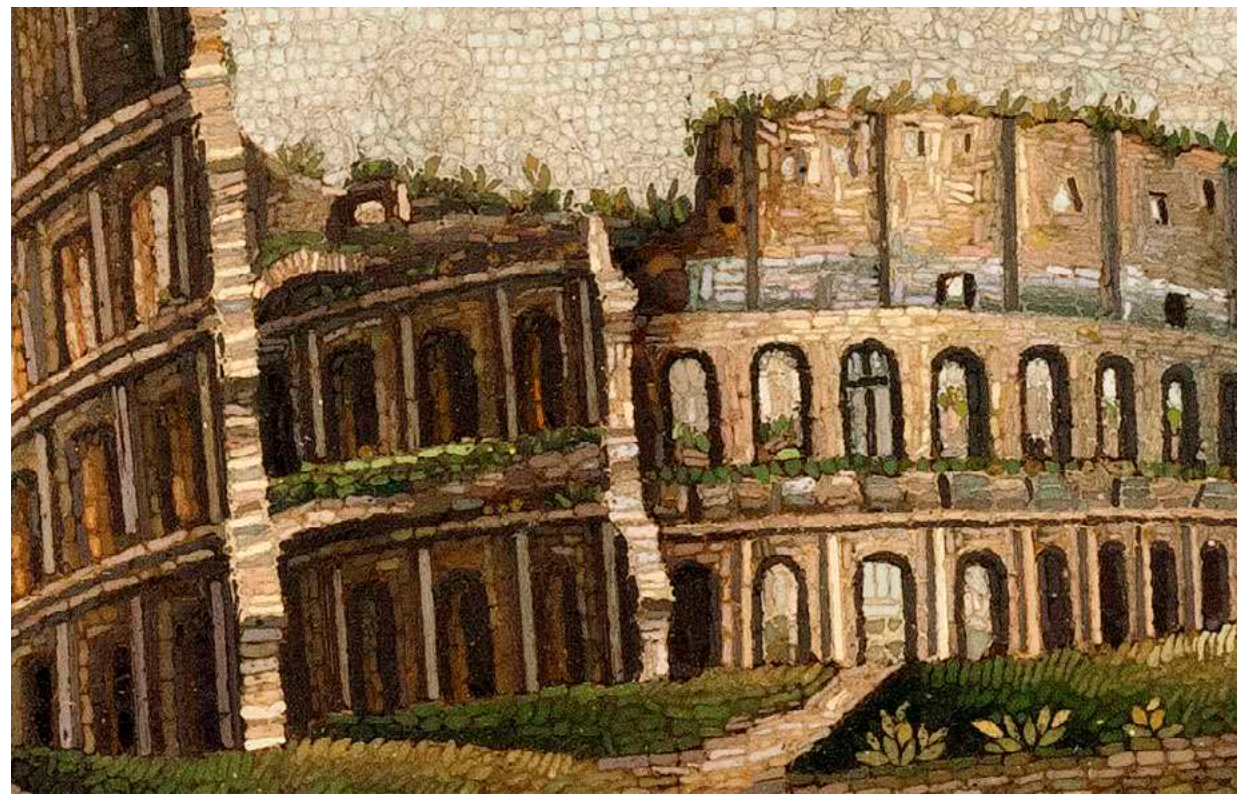


FIGURA 8.

Pormenor do medalhão em micro mosaico representando o Coliseu, assente em uma caixinha de granito. Coleção Ferreira das Neves, Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Reg. MDJVI 1369. Foto de Marco Cadena, maio 2015.

mais minúsculas deveriam ser as pessoas, traduzidas em pedacinhos irregulares de cores que insinuassem vestimentas masculinas e femininas da época, e batinas, quando se tratava da Praça de São Pedro, no Vaticano. São pedaços de esmalte que insinuam pessoas, sem detalhá-las (figs. 9, 10 e 11).

Como a coleção possui duas representações do mesmo monumento – a praça de São Pedro –, pode-se perceber as atitudes de cada mosaicista e o modo de interpretarem a mesma vista, num medalhão circular (fig. 12) e noutro oval (fig. 13), possivelmente partindo da gravura de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), *Veduta dell'insigne Basilica Vaticana coll'ampio Portico, e Piazza adjacente*²⁰. A adaptação aos formatos gerou perspectivas diferenciadas das colunatas de Bernini, cujo traçado sofreu deformações difíceis de corresponderem a proporções corretas. Contudo, o importante era a competência de sintetizar a enorme vista para reconhecer o monumento de imediato, numa ação de simplificar para esclarecer.

Enquanto na imagem do medalhão oval (fig. 15) a basílica é bem mais detalhada nos tons e tamanhos das tesselas, no de formato circular (fig. 14) as cores são mais vivas e iluminadas, investindo no contraste de azuis com beges, amarelos, brancos e terrosos. As construções adjacentes ganham maior detalhismo na cena em formato oval (fig. 13), com tesselas mínimas próximas à fachada da basílica e maiores ao final da colunata. Em ambos os trabalhos, é flagrante o uso de tesselas curvas para representar arcos, janelas, cúpulas. O que impressiona, é como os mosaicistas conseguiram reunir peças de formatos tão diferentes tão bem justapostas umas às outras.

Os lampadários representados ajudam na datação, pois só foram instalados na praça, com iluminação a gás, em 1854 (BRANCHETTI, 2004, p. 26). A marcação radial do piso, formado em ambas as imagens



FIGURAS 9.10.11

Detalhes de representação de pessoas nos micro mosaicos. Coleção Ferreira das Neves, Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Regs. MDJVI 1369, 1367 e 1368. Foto de Marco Cadena, maio 2015.

²⁰ A gravura de Piranesi está disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Piranesi_Piazza_San_Pietro.png. Acesso em: dez. 2021.



FIGURA 12.

Medalhão circular em micro mosaico do peso de papel em mármore amarelo de Siena. Coleção Ferreira das Neves, Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Reg. MDJVI 1367. Foto de Marco Cadena, maio 2015.

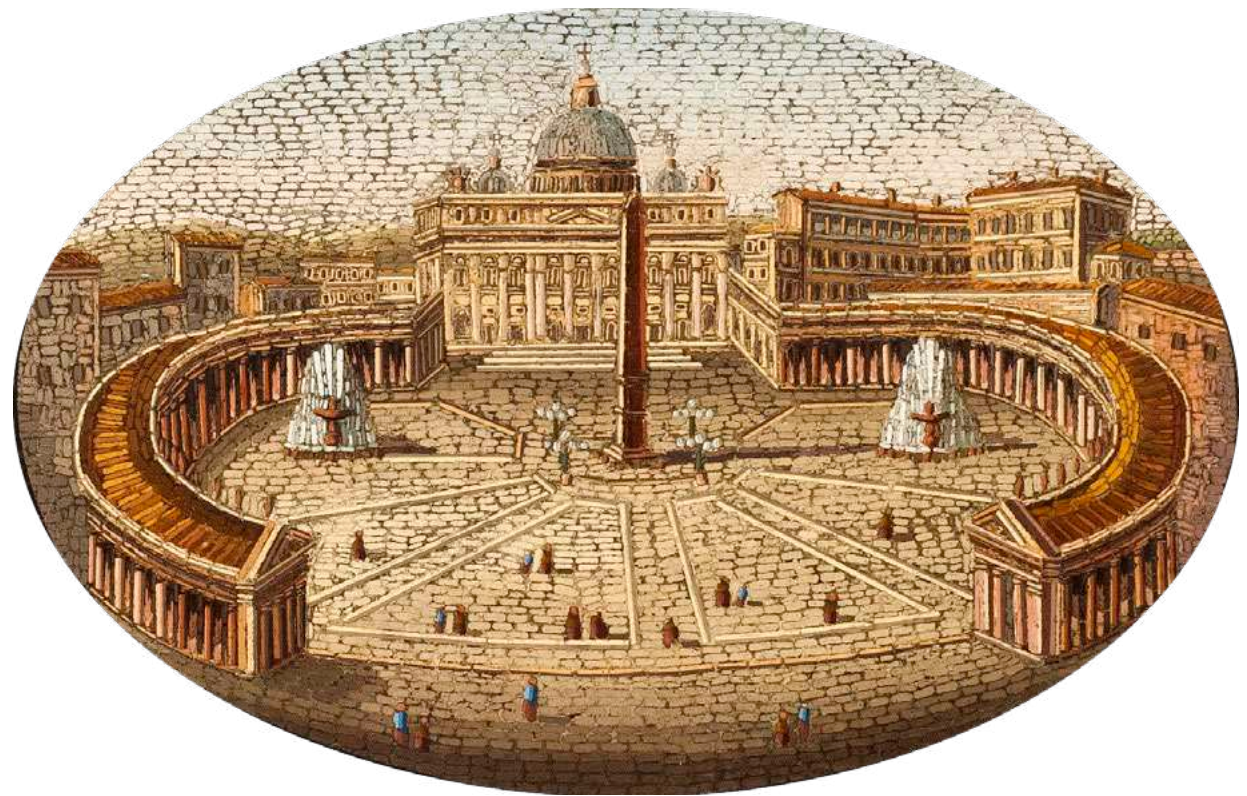


FIGURA 13.

Medalhão oval em micro mosaico do peso de papel em mármore negro e malaquita. Coleção Ferreira das Neves, Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Reg. MDJVI 1368. Foto de Marco Cadena, maio 2015.

por filetes compridos, parecem flutuar e não seguem a escala do todo, mas é uma constante nos micro mosaicos que representam a praça, sublinhando a finura da vareta em *smalti filatti*, da mesma maneira na representação do obelisco, com finíssimos filamentos em várias cores (figs. 10 e 11). Os filetes mais finos e retos eram também provas de perícias atingidas.

Uma questão a ser observada nos micro mosaicos é a maneira de produzir o fundo, geralmente o céu, na parte superior da cena. Os primeiros, realizados ainda no século XVIII, usavam uma disposição paralela, geralmente com mesmo tamanho de tessela, formando um fundo homogêneo, diferente dos executados no século XIX que desenvolveram uma infinidade de formatos e tons, tornando a técnica mais dificultosa, no sentido de harmonizar as concordâncias de formatos tão diferenciados. Mas, com isso, o resultado se tornava mais “pictórico”.

Em nenhuma das peças há inscrição identificando os monumentos, tão trivial em objetos de souvenir, apesar de não ser o mais comum nos micro mosaicos. Portanto, quem reconhece o que está representado provavelmente visitou o lugar e quis levar a lembrança objetualizada daquela experiência que poucos podiam vivenciar e adquirir. Desde as práticas do *Grand Tour*, chegar a Roma e poder percorrer os grandes referenciais preservados de sua história não era, nem é, para muitos. Se Eugênia e Jerônimo desejaram adquirir peças diferenciadas para relembrar alguma viagem a Roma, não sabemos, mas não há dúvida que tiveram olhos para ver e desejaram incluir tais peças em sua coleção artística. Em meio a tantos pequenos objetos, lá estão quatro peças que nos instigam a rever nossos modos de olhar para a arte, um olhar em redução: “Atração irresistível pelos pequenos mundos, fascínio pelos pormenores são uma e uma mesma inclinação: numa miniatura só há pormenores” (N’DIAYE, 1989, p. 106).



FIGURA 14.

Pormenor do medalhão circular do peso de papel representando a Praça de São Pedro, Vaticano, com base em mármore amarelo. Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Reg. MDJVI 1367. Foto de Marco Cadena, maio 2015.

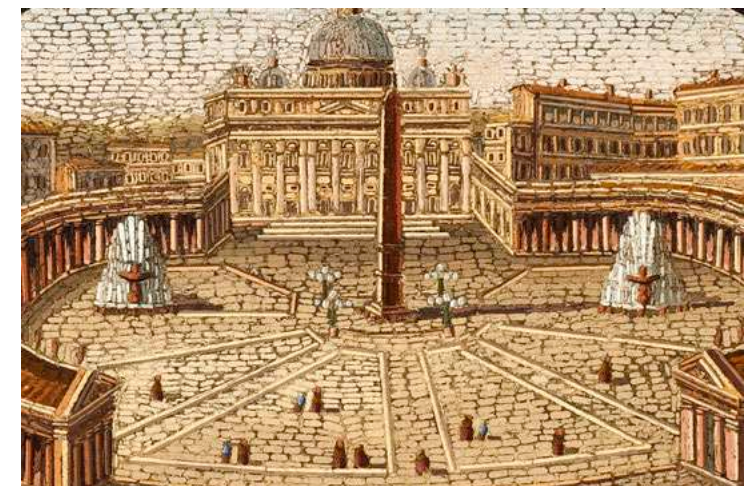


FIGURA 15.

Pormenor do medalhão oval do peso de papel representando a Praça de São Pedro, Vaticano, com base em mármore negro e moldura em malaquita. Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Reg. MDJVI 1368. Foto de Marco Cadena, maio 2015.

O mínimo, o máximo e o subversivo

A maior parte dos trabalhos em micro mosaicos não são assinados, dificultando a atribuição de autoria, tão cara à história da arte e a casas leiloeiras que representam o mercado. Seus criadores foram tratados como artífices, e diante dos estatutos profissionais, carregam a mácula de não serem gênios e originais, ainda mais que muitos trabalhos envolveram diversas mãos, conferindo autoria coletiva. A perícia técnica não conferiu a muitos trabalhos uma atenção devida, considerada sem potencialidade artística, mas apenas manual. Por outro lado, ao conceder um olhar em detalhe, percebemos o quanto de esforço criativo foi necessário para cada obra em mínimo. Cada ação em detalhe, forçosamente, nos faz rever nossos olhares e paradigmas e a pensar que o encontro com coisas pequenas sempre pode despertar interesse sobre “habilidade artesanal, a capacidade de fazer bem as coisas. (...) o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo” (SENNETT, 2009, p.19).

Cada interpretação de determinado monumento no seu gigantismo, conforme a praça e a basílica de São Pedro, torna-se milimétrico, trazendo a experiência de transformar a imensidão apreendida na palma da mão e perto do olho (MALTA, 2021). Se cada canelura, drapeado e entalhe, arquitetônicos ou escultóricos do conjunto, não pode ser percebido, é a apreensão do todo em pequeno que está em jogo, é sua interpretação pelo mínimo que se põe em desafio ao olhar. A originalidade não está no tema escolhido, mas na tradução da imagem a ser construída, na seleção das tesselas a serem reunidas, como na sua própria produção, a sopragem do *smalti filati*. Se a história da arte foi eminentemente possuída pelo poder das pinceladas, e é a partir delas que o pensar arte foi constituído na modernidade, estamos em pleno movimento de rever essas hegemonias e fazer valer outras ações.

Peças minúsculas de esmalte vítreo procuraram traduzir pinceladas de pinturas, ainda que acabassem por constituir um meio particular de

representação, criando um modo peculiar de representação e poética. Afora os preconceitos, tão reincidentes em muitos campos de saber, a história a arte precisa rever premissas e repensar atitudes porque os detalhes estão para serem redescobertos. São coisas ínfimas que nos incitam a um olhar diferente e a rever os modos de ver arte, quase uma subversão (ROTHMAN, 2012), focando no mistério de sua produção, descreditando na realidade ali representada. O olhar em minúsculo traz renovadas maneiras de encarar a arte. Ao se atentar aos detalhes, nem tanto importa seu suporte, se tela ou mármore ou metal ou plástico, mas o que foi produzido com esses materiais reduzidos a pequenas partículas de suas materialidades. Se a pintura é tão fluida nas misturas e pinceladas (ARASSE, 1996; 2000), há muitas outras produções que usam da instância do pormemor para se constituírem. E, nesse sentido, é preciso nos imbuirmos da postura de ficarmos bem próximos das coisas para que elas nos façam enxergar para além da superfície.

Basta pegar uma coisa pequena, bem pequena, e somos seduzidos a ter que olhar em detalhe. A aproximação para querer ver, necessariamente, refaz uma miopia teórica e nos coloca na incômoda situação de abrir bem os olhos para ver o que, de relance ou à distância, é impossível perceber. Afora o achegamento, a temporalidade do olhar demanda vagar. Tudo aquilo que é muito pequeno, na sua dimensão física ou subjetiva, implica em um olhar comprometido, demorado e pormenorizado, que nem todos os pesquisadores estão dispostos a empreender. É demorado, com tempo estendido, nem sempre permitido institucionalmente. O como fazer, o preciosismo da técnica, o “golpe da mão” passam a ficar em primeiro plano, com a “consciência do artificialismo da coisa toda” (SENNETT, 2009, p. 159).

Se os mosaicos tradicionais foram imaginados para serem observados à distância, os micro mosaicos exigem uma proximidade íntima, de modo a perceber a potencialidade do minúsculo. Segundo Catherine N’Diaye (1989, p. 108), “Só os pormenores têm a enormidade da evidência”.

Obras-detalhes, como os micro mosaicos, configuram-se em miniaturas e por uma sucessão de detalhes que demandam posturas outras: “(...) aquilo que somos deriva diretamente do que nossos corpos são capazes de fazer” (SENNETT, 2009, p. 323).

Cada minúsculo fragmento de tesselas vítreas dos micro mosaicos nos impõe outras posturas, nos incitando a rever todos os regimes visuais com os quais fomos modeladamente formados. De mínimo em mínimo, está lá uma história da arte a ser redescoberta e a deflagrar menos preconceitos e mais conceitos minúsculos capazes de reverberarem poéticas existentes nos mais ínfimos detalhes.

Referências

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: EdUSP, 1999.

ARASSE, Daniel. **Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Flammarion, 1996 [1992].

ARASSE, Daniel. **On n'y voit rien. Descriptions**. Paris: Éditions Denoël, 2000.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2009, p.237-246.

BRANCHETTI, Maria Grazia. Il guéridon ad uso di déjeneur detto Lo Scudo di Achille. Aggiornamenti documentari: 1813-1818. In: STEFANI, Chiara (Org.). **Il mosaico minuto tra Roma, Milano e l'Europa**. Foligno: Il Formichiere, 2016, p.73-94.

BRANCHETTI, Maria Grazia. **Mosaici minuti romani. Collezione Savelli**. Roma: Gangemi Editore, 2004.

CAMÊLO, Francisco. Entre o gesto do colecionador e a arte da miniatura. Viso: **Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v.13, n.24, jan./jun. 2019, p.148-167.

CHU, Seo-Yuong. Tiny Art Museum for the Floater in My Eye. **ASAP/ Journal**, v. 5, n.3, Sept. 2020, p. 509-510.

DE WALL, Edmund. **A lebre com olhos de âmbar**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

DI SANTE, Assunta. Lo Studio del Mosaico Vaticano e il mosaico minuto: scelte culturali e organizzazione del lavoro nel periodo 1793-1819. In: STEFANI, Chiara (Org.). **Il mosaico minuto tra Roma, Milano e l'Europa**. Foligno: Il Formichiere, 2016, p.25-71.

GABRIEL, Jeanette Hanisee (Org.). **Micromosaics**. The Gilbert collection. London: Philip Wilson Publishers, 2000.

GABRIEL, Jeanette Hanisee. **Micromosaics: Private Collections**. Jacksonville, FL: Movement Publishing, 2016.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LEITE, José Roberto Teixeira Leite. Pinturas flamengas ou de estilo flamengo dos séculos XV e XVI no Brasil. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 20, 1960.

LOBATO, Jesús Hernández. El poder en miniatura: la 'obra-detalle' como instrumento político y paradigma estético de la Antigüedad tardia. **Acme, annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano, Milano**, v.64, n.3, p.27-50, 2011.

MALTA, Marize. A cidade na palma da mão: quando monumentos viram bibelôs e lembranças de viagem. In: NAKAMUTA, Adriana (Org.). **Arte, cidade e patrimônio: futuro e memória nas poéticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Automática Edições, 2021, p.83-93.

MALTA, Marize. As artes decorativas e a personalização na coleção Ferreira das Neves do museu D. João VI. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (Orgs.). **Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2012a, p.225-233.

MALTA, Marize. Sobre sentidos dos objetos conforme lugares que ocupam: um olhar sobre a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In: OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). **Instituições da arte**. Porto Alegre: Zouk, 2012b, p.191-207.

MALTA, Marize. What does Mona Lisa smell like? The case of a multisensory history of art based on the collector's intimate experience. In: CORREIA, Carlos João; FERREIRA, Emília (Eds.). **Aesthetics, art and intimacy**. Lisboa: CFUL, 2021, p.303-316.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

N'DIAYE, Catherine. **A coqueterie ou a paixão do pormenor**. Lisboa: Edições 70, 1989.

PARK, Ane Sue. **Por um simples pedaço de cerâmica**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PEREIRA, Sonia Gomes. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves: uma coleção portuguesa no museu D. João VI no Rio de Janeiro. In: **Actas do III Seminário Internacional Luso-Brasileiro**. Porto: CEPESE/Universidade do Porto, 2009, p. 245-259.

POGLIANI, Paola; SECCARONI, Claudio (Eds.). **Il mosaico parietale**.

Trattatistica e ricette dall'alto Medioevo al Settecento. Firenze: Nardini Editore, 2010.

ROTHMAN, Roger. **Tiny surrealism: Salvador Dalí and the Aesthetics of the Small.** Lincoln: University of Nebraska Press, 2012.

RUDOE, Judy. Mosaico in piccolo: craftsmanship and virtuosity in miniature mosaics. In: GABRIEL, Jeanette Hanisee (Org.). **Micromosaics.** The Gilbert collection. London: Philip Wilson Publishers, 2000, p.27-46.

SENNETT, Richard. **O artífice.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

STEFANI, Chiara. **Il mosaico minuto tra Roma, Milano e l'Europa.** Foligno: Il Formichiere, 2016.

Artigo submetido em: 18/01/2022

Aceito em: 24/02/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



DETALHES EM SÃO JERÔNIMO: PURA ATRAÇÃO E FASCÍNIO

Sandra Makowiecky¹

Luana Maribele Wedekin²

DETAILS IN ST. JEROME: PURE ATTRACTION AND FASCINATION

DÉTAILS À SAINT JERÔME: PURE ATTRACTION ET FASCINATION

¹ Professora Titular da UDESC - graduação, mestrado e doutorado em Artes Visuais do PPGAV-CEART. Membro da ABCA. Membro da AICA. Membro do CBHA. Membro da ANPAP. Membro do IHGSC. Coordenadora do MESC-UDESC. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7738155362538526> ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9132-3643> E-mail: sandra.makowiecky@gmail.com

² Professora do Departamento de Design e da Linha de Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Membro do CBHA, ANPAP e ABCA. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5239304823588475> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2454-6134> E-mail: wedekinluana@gmail.com

RESUMO

Em um dossiê com a temática de “Detalhes”, trataremos de detalhes em obras que se ocupam da figura de São Jerônimo, realizando uma narrativa visual da vida do santo. O detalhe na obra, obras em detalhe, o detalhe visual como elemento plástico, com suas minúcias, iconografia e possível interpretação. Que possíveis mensagens subliminares perpassam os detalhes, os objetos, o cenário, elementos que acompanham a figura fascinante deste santo tão observado por artistas de tempos tão diversos? O que sua figura pode nos dizer ainda hoje? Fundamentado em autores que lidam com o tema de detalhes, das imagens de São Jeronimo que constam no Atlas Mnemosyne, discorre-se também sobre a identidade de um leitor e as possíveis interpretações de uma obra.

Palavras-chave: São Jerônimo. Atlas Mnemosyne e São Jerônimo. Recepção e interpretação em São Jerônimo. Arte e reflexão estética.

ABSTRACT

For a dossier with the theme of “Details”, we will focus on details in works that deal with the figure of Saint Jerome, creating a visual narrative of the saint's life. The detail in the work, works in detail, the visual detail as a plastic element, with its minutiae, iconography and possible interpretation. What possible subliminal messages permeate the details, objects, scenery, elements that accompany the fascinating figure of this saint so observed by artists from such different times? What can this figure tell us even today? Based on authors who deal with the theme of details, from the images of Saint Jeronimo that appear in the Mnemosyne Atlas, it also discusses the identity of a reader and the possible interpretations of a work.

Keywords: Saint Jerome. Atlas Mnemosyne and Saint Jerome. Reception and interpretation in Saint Jerome. Art and aesthetic reflection.

RESUME

Dans un dossier sur le thème des «Détails», nous traiterons des détails d'œuvres qui traitent de la figure de saint Jérôme, créant un récit visuel de la vie du saint. Le détail dans l'œuvre, le travail en détail, le détail visuel comme élément plastique, avec ses minuties, son iconographie et ses possibles interprétations. Quels messages subliminaux possibles imprègnent les détails, les objets, les décors, les éléments qui accompagnent la fascinante figure de ce saint si observé par les artistes d'époques si différentes ? Que peut nous dire votre chiffre encore aujourd'hui ? A partir d'auteurs qui traitent le thème du détail, à partir des images de saint Jérôme qui apparaissent dans l'Atlas Mnemosyne, il aborde aussi l'identité d'un lecteur et les interprétations possibles d'une œuvre.

Mots-clés : Saint Jérôme. Atlas Mnemosyne et Saint Jérôme. Accueil et interprétation dans Saint Jérôme. Art et réflexion esthétique.

1 Situando o texto na proposta do dossiê temático – O tema “Detalhe”, não é mero detalhe. É pura atração e fascínio.

O dossiê temático “Detalhe”, organizado por Patricia Delayti Telles, diz em sua chamada:

o “detalhe” é um elemento intrínseco a um objeto ou a uma análise historiográfica de maior dimensão, cujo estudo muitos historiadores da arte ressaltam como premissa metodológica. De fato, como escreveu Daniel Arasse, em 1992, em seu livro recentemente reeditado (2014), seja ele visto inopinadamente ou cuidadosamente estudado, o detalhe é mais do que um *mero* recorte, pois fornece informações, e contribui para iluminar o significado, o uso ou a autoria de uma obra de arte (TELLES, 2021)

Trataremos de detalhes em obras que se ocupam da figura de São Jerônimo. O detalhe na obra, obras em detalhe, o detalhe visual como elemento plástico, com suas minúcias e miniaturas, iconografia e possível interpretação. Que possíveis mensagens subliminares perpassam os detalhes, os objetos, o cenário, elementos que acompanham a figura fascinante deste santo tão observado por artistas de tempos tão diversos?

Um autor que se dedica ao detalhe e tem se destacado é Daniel Arrasse e de sua produção, citamos: *Nada se vê: Seis ensaios sobre a pintura* (2019), em que pergunta como traduzir para si mesmo essa experiência que se passa, frequentemente, na fronteira entre o que é evidente e o que é invisível? Outro livro chamado *El detalle. Para una historia cercana de la pintura* (2008), esclarece o objetivo e a paixão do autor pelo tema. As resenhas, em sites de vendas de seus livros, costumam destacar que seu trabalho inaugura um novo campo na história da pintura: o detalhe, visto de forma inesperada ou aos poucos descoberto, identificado, isolado, separado do seu todo e põe em causa as categorias da história da arte que parecem ter-se estabelecido desde a antiguidade. Estudando detalhes

(moscas, gatos, dobras, umbigos, fios) de diferentes obras, Daniel Arasse propõe uma outra história da pintura, mais próxima das práticas do pincel e do olhar.

Profundamente enraizados na tradição acadêmica francesa, os textos de Arasse se aventuram no estudo do detalhe pictórico. A ideia é mostrar exemplos de detalhes que, para o espectador que se dedica ao estudo de uma obra, seriam “recompensas” que agregam elementos à avaliação do todo.

A consideração do detalhe na história da mimese na pintura levanta uma infinidade de questões: a da própria imitação e a da diferença, rapidamente afirmada, entre a imitação e a cópia (da natureza); também, portanto, a questão da escolha dos detalhes, da “bela natureza” e seus ideais (metafísicos ou políticos); mas também a da ilusão e da verdade (científica mesmo) da representação pintada, sem esquecer o efeito anedótico, sentimental, patético ou devoto do detalhe. É impossível fazer uma “história do detalhe” (ARASSE, 2008, p.15-16).

Daniel Arasse foi também atraído pelos detalhes ao ler a obra de Kenneth Clark chamada *One Hundred details from pictures in the National Gallery* (1938), reeditado em 1990. Já dizia Clark, que os detalhes, por sua beleza intrínseca, refletem o gosto de quem os selecionou e que as notas históricas que acompanham cada detalhe representam o tipo de conversa que dois apaixonados por pintura poderiam ter enquanto visitavam um museu. A ideia de Clark era tão simples quanto eficaz, pois fazendo uso dos avanços das técnicas de reprodução fotográfica, concebia seus livros para o prazer da visão, mas também expressavam as inquietudes de um historiador da pintura, pois os detalhes pretendem mesmo contribuir a que os quadros sejam melhor vistos, que se olhe para eles com mais atenção.

Tal pensamento sobre o prazer da visão também aparece, dito de

outra forma, em *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk (2013). Para falar da concepção das iluminuras no contexto do Império Otomano do século XVI, Pamuk cita inúmeras vezes a história da princesa Shirin que se apaixona pelo retrato de Khosrow. Para explicar tal atração, diz o autor: “Na verdade, não procuramos por sorrisos em pinturas de felicidade, mas sim pela própria felicidade na vida. Os pintores sabem disso, mas é precisamente o que eles não sabem pintar. É por isso que, em vez da felicidade de viver, eles nos oferecem a felicidade de ver” (PAMUK, 2013, p. 568).

Os detalhes oferecem ao leitor recompensas prometidas a quem examina pacientemente uma pintura e estas afetam a relação do espectador com o quadro, bem como a compreensão que este pode ter. Dizia Clark: “a impressão total de uma obra de arte é construída a partir de uma infinidade de sensações, analogias, memórias e pensamentos diversos, alguns manifestos, muitos ocultos, alguns analisáveis, a maioria inacessíveis à análise” (CLARK, 1938, p. vii).

Para Arasse (2008), é compreensível que um historiador da arte esteja atento a uma leitura rica em surpresas e recompensas inesperadas. As reflexões de Clark mostram também até que ponto o detalhe constitui, para o historiador, um lugar de uma experiência que apenas na aparência, é secundária. Ao se tomar isto em consideração, a relação com o detalhe pode renovar toda uma parte da problemática histórica estabelecida.

Os detalhes ampliam as fábulas, as narrativas das obras. São por vezes acidentais, complementares, nunca substanciais; mas são necessários para a história, para completar o quadro, pela disposição, pela representação tão viva de um objeto na obra, que parece que o espectador/leitor está não apenas a ver, mas possuir o objeto em detalhes.

Os detalhes são o recheio, o rascunho, o longe, as manchas distantes, as digressões, os acréscimos muitas vezes resolvidos como simples arranhões. Eles são adicionados para criar uma perspectiva, um plano de fundo, ou seja: um contexto, o recheio que permite determinar o tema

central, isto é, o que resta de uma imagem, o que completa uma paisagem. São também um contraponto para iluminar a composição e dar variedade ao discurso ou à pintura, dotando-a de uma “fábula episódica”, de uma narrativa própria, mesmo em um tema mais universal, como no caso de São Jerônimo.

Em Aby Warburg, encontramos a máxima “O bom Deus está no detalhe”, atribuída a ele, e, que, conforme Gombrich (2015), estaria em nota no seu primeiro seminário na universidade de Hamburgo em 1925-1926.

Certamente foi o próprio Warburg quem cunhou a expressão: “O amado Deus jaz no detalhe”. E na devoção ao particular, no amor pelo que é aparentemente insignificante, ninguém o igualava. Ele não separava o pequeno e o grande; ele abraçava, com a mesma intensidade e o mesmo amor, tanto as grandes obras-primas da arte quanto os últimos e aparentemente mais insignificantes rebentos do esforço intelectual e criador [*bildend*] (CASSIRER, 2016, p. 274).

2. As bibliotecas e o conhecimento autobiográfico: São Jerônimo na biblioteca (ou estúdio).

O que inicialmente nos chamou a atenção na imagem de São Jerônimo? Em nosso grupo de pesquisa, buscamos refletir acerca dos pressupostos teórico-metodológicos do legado de Aby Warburg de modo geral. Dessa forma, em qualquer tema, buscamos referências imagéticas nas pranchas do *Atlas Mnemosyne*. Ao buscar imagens de cenários em bibliotecas, nos deparamos com obras de São Jerônimo. De Domenico Ghirlandaio (1448-1494), *São Jerônimo em seu estúdio*, de 1480, está no *Atlas*, na prancha 43; Lorenzo Costa (1460-1535), *São Jerônimo* (1485), está na prancha 37; de Jan Van Eyck (1390-1441) e Petrus Christus (1410

– 1475), *São Jerônimo em seu estúdio*, ca. 1435 e de Nicollò Antonio Colantonio (1440-1470), *São Jerônimo em seu estúdio*, ca. 1445, estão na prancha 31; de Sandro Botticelli (1445-1510), *A última comunhão de São Jerônimo*, ca.1490, está na prancha 79. São cinco imagens que têm São Jerônimo como tema. Apesar de ser comum a representação do santo, ou no deserto ou em sua biblioteca (estúdio), no *Atlas* quase todas as obras são dentro do estúdio, talvez já revelando a preferência de Warburg pela representação do santo mais erudito, também escolhida como preferencial pelos humanistas do Renascimento.

Logo iremos falar da personalidade desse santo, todavia, nos cabe especular sobre o fato de que, não sem motivo, ele está sempre com livros ao seu redor. Por que entramos nesse debate? Porque a escolha por São Jerônimo tem algo também autobiográfico. Professores universitários gostam de livros. Não se trata de uma predileção somente das autoras, trata-se de uma constatação geral. Em parte, explica a atração e fascínio por São Jerônimo e seus livros. E os livros, estúdios, bibliotecas, locais de meditação e silêncio, acabam por se constituir nos detalhes que motivaram a escolha do tema deste artigo pelas autoras.

Boaventura Souza Santos (2010) diz que todo conhecimento é autobiográfico. Para o autor, todo o conhecimento, ou seja, todo o ato de conhecer o objeto é autoconhecimento. Na perspectiva de Alberto Manguel (2006), livros podem ser considerados como espelhos do leitor em dois aspectos. O primeiro aspecto diz respeito à identidade do leitor, pois “toda biblioteca é autobiográfica” (2006, p.162). Como afirma Manguel, as buscas e curiosidades de um sujeito definem a identidade do mesmo, e é possível saber quem é um indivíduo, apenas analisando sua biblioteca pessoal. O segundo aspecto do livro-espelho está relacionado à interpretação. Aos olhos de Manguel, o ato interpretativo também é pessoal e identitário, o modo como o leitor lê revelará o que ele possui dentro de si, pois é o espelho das suas experiências (MANGUEL, 1997). O segundo aspecto do livro-espelho desconstrói a premissa da leitura

entendida como mero ato de recepção. Para o autor, o tema da leitura abarca todas as atividades humanas e os conhecimentos possíveis. Diz que quando Jorge Luis Borges imaginou uma biblioteca contendo o universo, era a isso que se referia e, portanto, não há como prescindir do escritor argentino: “O leitor lê o que quer, o escritor escreve o que pode”. Sua frase é usada por Manguel como um mantra: porque não se sabe como será interpretado, deve-se escrever como uma extensão da leitura. O texto está mais na cabeça do leitor, do que na escrita do autor. Por que Aby Warburg selecionou cinco imagens de São Jerônimo e as incluiu nas pranchas do *Atlas*? Certamente ficaremos sem essa resposta, mas podemos conjecturar. Como diz Arasse (2008, p. 18), “[...] Incessantemente, o detalhe provoca abordagens incongruentes, quase contraditórias. Abre atalhos entre as categorias da história da pintura e desencoraja qualquer inconstância de saber ‘completo’”. Por fim, destaca: “A surpresa, como escreveu graciosamente Roland Barthes, é ‘um tímido começo do gozo’” (ARASSE, 2008, p. 18), aspecto que talvez venhamos a descobrir. podemos conjecturar. Como diz Arasse (2008, p. 18), “[...] Incessantemente, o detalhe provoca abordagens incongruentes, quase contraditórias. Abre atalhos entre as categorias da história da pintura e desencoraja qualquer inconstância de saber ‘completo’”. Por fim, destaca: “A surpresa, como escreveu graciosamente Roland Barthes, é ‘um tímido começo do gozo’” (ARASSE, 2008, p. 18), aspecto que talvez venhamos a descobrir.

3. Uma ideia geral sobre a vida de São Jerônimo e suas representações em obras de arte

Não se pretende uma coleção total de obras que mostram São Jerônimo, apesar da tentação ser grande, pois são muitas. Explorando as obras e seus detalhes, tentaremos entender quem foi e o que fez São Jerônimo.

São Jerônimo (342-420), cujo nome completo era *Eusebius Hieronymus Sophronius*, é um dos quatro Doutores da Igreja, teria nascido em Stridona, na Dalmácia, região da atual Croácia, contudo, foi em Belém da Terra Santa que viveu, morreu e, antes, desenvolveu a maior parte de seu principal trabalho: estudar as Sagradas Escrituras e, pela primeira vez na história, traduzi-las para o latim. Em sua adolescência mudou-se para Roma, onde foi batizado como cristão. Em 373 partiu em peregrinação à Terra Santa. Entre 375 e 378 se retirou no deserto da Síria para viver uma vida de anacoreta. Em 382 retornou a Roma, onde colaborou com o papa Damásio I, que o incumbiu de revisar a tradução latina da Bíblia (RÉAU, 1958). Quando o papa morreu, Jerônimo mudou-se para a Palestina, vivendo novamente como asceta e erudito. Em Roma fora ordenado padre, mas sua língua ferina arranhou-lhe muitos inimigos e ele teve que partir. A caminho da Antióquia e Alexandria ele chegou a Belém, e ali permaneceu pelo resto de sua vida. Ao trabalho descomunal de traduzir a Bíblia, ele dedicou praticamente o resto da existência (FERGUSON, 1961).

O conjunto final da sua tradução da Bíblia foi chamado, em latim, de *Vulgata*, e tornou-se o texto bíblico oficial da Igreja católica a partir do Concílio de Trento. Em 1947, o dia da Bíblia passou a ser celebrado em 30 de setembro, a data de falecimento do santo. Ele também produziu uma vasta coleção de comentários bíblicos, tratados e polêmicas que tiveram grande influência na teologia cristã. Sacerdote, confessor e Doutor da Igreja, era especialista em todos os estudos literários, levou uma vida à imitação dos monges mais renomados. É o santo patrono dos estudantes.

São Jerônimo também um homem à frente do seu tempo em vários aspectos. Dava instrução de alto nível para mulheres, em aulas nada menos que de grego, hebraico, latim e teologia. Várias das mulheres orientadas por ele foram declaradas santas. Foi exemplarmente solidário com os necessitados – inclusive com os refugiados. Quando Roma foi invadida e saqueada por hordas bárbaras, uma grande onda de refugiados

da Europa dirigiu-se à Terra Santa onde o santo se dedicou a ajudar e acolher os refugiados. Viveu até uma velhice frágil, morreu em silêncio e foi sepultado perto do local de nascimento de Cristo. Seu corpo foi levado para Roma e colocado na basílica de Santa Maria Maior.

Quanto à sua iconografia, as fontes fundamentais são *A Legenda Áurea*³ e Louis Réau (1958). De modo geral, ele aparece representado como um homem velho, barbudo e ascético (SILL, 1975). Também é representado como um eremita no deserto⁴ rezando diante de um crucifixo, segurando uma pedra com a qual bate em seu peito, ou como um erudito escrevendo em seu estúdio com seu chapéu de cardeal à vista e um leão aos seus pés. Este leão, de acordo com a lenda, apareceu um dia no mosteiro, aterrorizando os monges à exceção de Jerônimo, que calmamente removeu um espinho de sua pata⁵. Os atributos de Jerônimo são o leão, o chapéu de cardeal, a *Bíblia Vulgata* (Fig.1) (SILL, 1975, p. 38-39). Na obra de Lucas Cranach, a representação de São Jerônimo, o erudito compilador da Bíblia, comparece aqui em isolamento, diante de um crucifixo, despido do chapéu e vestes vermelhas depositados por perto, na companhia do leão.

Hall (1974, p.168-169) também afirma que ele geralmente é apresentado com os cabelos e a barba cinzentos, e em três formas distintas: como penitente, erudito e Doutor da Igreja. Na primeira, aparece desgrenhado e parcialmente nu, ajoelhado diante de um crucifixo no deserto, segurando uma pedra para imolar-se e, frequentemente, com um crânio e uma ampulheta por perto⁶. Na segunda, como homem do conhecimento, sentado em seu estúdio, com livros, caneta, tinteiro, e todos

3 O autor da obra, Jacopo de Varazze (1226 -1298), ou Jacques de Voragine na grafia francesa, foi reconhecido pelos seus pares e admirado por seus conterrâneos

4 Réau (1958) aproxima a iconografia de Jerônimo no deserto àquela das tentações de Santo Antônio no deserto do Egito.

5 Réau (1958) afirma que o episódio do leão teria sido emprestado da hagiografia de um anacoreta da Palestina, São Gerásimo de Jordão, que viveu no século V.

6 O crânio, a pedra e a ampulheta são, para Réau (1958), os símbolos da penitência.



FIGURA 1.

Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553). *São Jerônimo no deserto*. c. 1525. Óleo e têmpera sobre madeira. 90 x 67 cm. *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, Innsbruck. Fonte: < https://www.wga.hu/html_m/c/cranach/lucas_e/03/15jerome.html>. Acesso em 22 jan.2022

os objetos que acompanham esse ambiente; e, na terceira, como Doutor da Igreja, em pé, usando as vestes cardinalícias e segurando um modelo da igreja. Seus atributos mais comuns, são o leão e o chapéu vermelho, de grandes abas, próprio dos cardeais.

Apesar dos atributos mais frequentemente associados a São Jerônimo, a mais antiga imagem conhecida do santo foi encontrada em um manuscrito do século IX (Fig.2). Retrata sua viagem a Jerusalém e as atividades que realizou nessa época. Imagens medievais e renascentistas posteriores definirão sua iconografia que será difundida a partir do século XIII pela *Legenda Áurea*. A *Lenda Dourada* ou *Legenda Áurea* é uma reunião de biografias de santos com a intenção de difundir valores morais edificantes e arregimentar um maior número de fiéis para a Igreja Católica. Foi uma fonte iconográfica fundamental para a arte cristã.

Na parte superior do manuscrito do século IX, São Jerônimo viaja pelo mar de Roma a Jerusalém para aprender bem as palavras da lei hebraica. No meio, o santo está no centro ensinando santa Paula, sua filha Eustóquia e os companheiros que viajaram com eles para Jerusalém para entrar no mosteiro que Jerônimo fundou. À direita, alguns de seus colegas trabalham em manuscritos bíblicos de um armário de livros em camadas. Na parte inferior, São Jerônimo distribui cópias de suas traduções das escrituras para seus monges retiradas de um par de baús a seus pés.

Episódio 1. O primeiro episódio da vida da lenda de São Jerônimo relata uma visão sua na qual ele foi açoitado no céu por reter seus livros de literatura clássica. Ao acordar, viu as marcas do flagelo em seus ombros. Assim, algumas imagens apresentam suas costas feridas ou mostram anjos chicoteando-o (Fig. 3). Nessa flagelação pelos anjos, o anjo à direita parece estar pisando em um livro de literatura clássica. A imagem de Cristo acima corresponde ao “juiz”. A Virgem (no manto azul) e as outras figuras que cercam Cristo representam o povo presente no julgamento imaginado de Jerônimo, que implorou ao juiz que o perdoasse. Seu manto vermelho refere-se à sua posterior associação com o posto

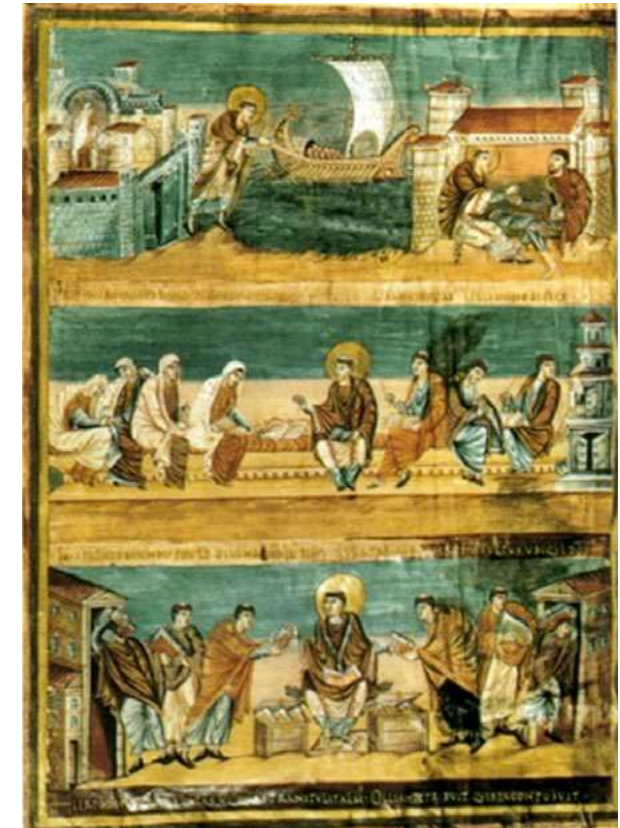


FIGURA 2.

Ilustração do manuscrito da Bíblia de Carlos, o Calvo, Lat 1 fol. 423v, séc. IX. 37,5 x 49,5 cm Bibliothèque Nationale de France MS. Fonte: < <https://www.christianiconography.info/Wikimedia%20Commons/jeromeBibleCharlesBald.html>> Acesso em 12 dez.2021



FIGURA 3.

Orazio Borgianni (1574-1616) *A visão de São Jerônimo*, ca. 1600. Óleo sobre tela, 176 x 126 cm. Museu do Louvre. Fonte: < <https://www.christianiconography.info/Wikimedia%20Commons/jeromeVisionBorgianni.html>> Acesso em 13 jan.2022

de cardeal. Seu amor pela literatura clássica causou-lhe o sonho de ser acusado por Deus de preferir Cícero à Bíblia, sendo surrado por anjos como punição. O tema é comum na pintura espanhola e francesa no século XVII e pode incluir por vezes a inscrição: “*Ciceronianus es* - “Você é (não um cristão, mas) um ciceroniano” (HALL, 1974, p. 168-169).

Episódio 2. Em outra visão, não incluída na *Legenda Áurea*, mas frequentemente representada em imagens do século XVII, Jerônimo ouve o anjo em uma nuvem trombeteando o Juízo Final, ou apenas uma trombeta saindo de uma nuvem. Na pintura de Zoboli, São Jerônimo está em sua cela batendo no peito com uma pedra. A trombeta do anjo refere-se ao mencionado sonho do castigo sofrido por preferir Cícero em lugar dos profetas (Fig.4).

Episódio 3. No episódio seguinte, a lenda relata, incorretamente, que São Jerônimo foi ordenado cardeal-sacerdote em Roma. Contudo, ele nunca foi ordenado cardeal, mas atuou como conselheiro, consultor e secretário pessoal do Papa Damásio I. Por causa desse relato, ele é frequentemente retratado como um cardeal com uma capa e um chapéu de cardeal vermelhos. Os atributos do chapéu e vestes cardinalícias são um anacronismo. Tais atributos só foram associados ao santo a partir do século XIV; e a cor vermelha só foi atribuída aos cardeais em 1245. (RÉAU, 1958)

São Jerônimo em seu estúdio é uma pintura atribuída a Jan van Eyck e Petrus Christus datada de 1442 (Fig. 5), provavelmente completada pelos seus colaboradores. A obra mostra São Jerônimo na sua representação tradicional, em sua biblioteca. Ele porta o traje e o chapéu de cardeal enquanto lê um livro, em um pequeno escritório cheio de objetos que testemunham sua erudição e interesses. Abaixo, vemos um leão que lembra *A Lenda de São Jerônimo*, segundo a qual ele arrancou um espinho da pata do animal, que depois permaneceu-lhe fiel. Nesta cena, podemos reconhecer uma ampulheta, telescópio, bengala, ampola, astrolábio, vários livros e instrumentos de escrita. Nesse sentido, São



FIGURA 4.

Giacomo Zoboli (Modena, 1681 – 1767), *São Jerônimo em Meditação*, 1735. Óleo sobre tela, 131 x 77,5 cm. Igreja de Sant'Eustachio, Roma. Fonte: <<https://www.lagalleriabper.it/settecento/82-san-girolamo-in-meditazione>> Acesso em 13 jan.2022



FIGURA 5.

Jan Van Eyck e Petrus Christus, *São Jerônimo em seu estúdio*, ca. 1442. Óleo sobre linho sobre madeira, 20,6 x 13,3 cm. Detroit Institute of Arts. Fonte: <<https://www.dia.org/art/collection/object/saint-jerome-his-study-44739>>. Acesso em 14 jan.2022

Jerônimo representa o protótipo do homem da cultura renascentista.

Em outra obra, de Masaccio (1401-1428) (Fig.6), São Jerônimo é retratado em habituais roupas de cardeal (chapéu e manto vermelhos) e com o leão aos seus pés, segurando uma maquete de uma igreja na mão esquerda e um livro na direita. Em termos iconográficos, uma maquete geralmente denota que o portador erigiu uma igreja ou mosteiro específico, mas Jerônimo não é conhecido por ter feito isso. Talvez, neste caso, a maquete seja um símbolo de seu trabalho de “edificação” da Igreja por meio de sua vasta produção de cartas e de suas traduções e comentários das Escrituras. Quanto à presença do livro, refere-se à *Vulgata* (STRACKE, 2014).

Episódio 4. O próximo episódio da *Legenda Áurea* fala dos quatro anos que São Jerônimo passou no deserto, onde orou e jejuou para acalmar seus desejos sexuais. Esta parte de sua vida é popular na arte, e ele é comumente mostrado segurando uma pedra usada para bater no peito nu (Fig. 7). Este relevo de São Jerônimo como penitente reduz a maioria dos detalhes usuais à pedra usada para autoflagelação e uma caverna estilizada em um deserto sugerido por uma única árvore.

Na figura 8, vemos que o santo deixou para trás o mundo civilizado, que está em segundo plano na imagem, e embarcou em uma estada no deserto que acima referimos, e que continuaria por quatro anos. A renúncia à sua vida em Roma é assinalada pelo chapéu e pela capa do cardeal que ele abandonou em uma árvore seca. Podemos ver o hematoma em seu peito e a pedra em sua mão direita. Aos seus pés, à sua direita, o leão que é seu atributo habitual.

Na obra de Andrea Mantegna (Fig. 9), que está no Museu de Arte de São Paulo, destaca-se a transparência das vestes do santo (que não está de vermelho). Em descrição da obra presente em catálogo (MARQUES, 1998), afirma-se que na construção da imagem do santo, a figura do deserto adquire o valor de *locus* de uma ascese solitária, dotada, entretanto, de duas vertentes bem distintas, a



FIGURA 6.

Masaccio. *Pala colonna*, santi Girolamo e Giovanni Battista, ca.1426-1428. Técnica mista sobre madeira, 125 X 59 cm. National Gallery, London. Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Masaccio,_pala_colonna,_santi_girolamo_e_giovanni_battista.jpg>. Acesso em 14 jan.2022



FIGURA 7.

Sao Jerônimo, s/d. Relevo em alabastro. Capela de Apresentação, Catedral de Burgos, Espanha. Fonte:< <https://www.christianiconography.info/spain2005/jeromeAlabasterBurgos.html>>. Acesso em 13 jan.2022



FIGURA 8.

Atribuído a Jan (1509-1575) e Cornelis Metsys (1510-1562) Parte lateral direita do *Tríptico de la crucifixión*, San Jerónimo y San Francisco, ca. 1535-1540. Óleo / Têmpera sobre tela, 80 x 75 cm. Museu do Leão, Catedral de León, Espanha. Fonte: <<https://www.christianiconography.info/spain2005/jeromeLeon.html>>. Acesso em 14 jan.2022



FIGURA 9.

Andrea Mantegna, *São Jerônimo penitente no deserto*, 1448-1451. Têmpera sobre madeira, 40 x 51cm. MASP, São Paulo. Fonte: < <https://masp.org.br/acervo/obra/sao-jeronimo-penitente-no-deserto>>. Acesso em 22 jan.2022

penitencial e a intelectual, as quais serão diversamente enfatizadas na fortuna iconográfica do santo, segundo o clima espiritual da cada época e as demandas devocionais da Igreja. Ao contrário de outras obras, o painel do MASP não apresenta sua personagem em exasperação penitencial, mas simplesmente imersa em meditação sobre a verdade das Escrituras. Os atributos que o santo tem em geral na mão, a pedra para se penitenciar dos sonhos lascivos, ou o crânio, símbolo da *meditatio mortis* (meditação da morte), da *respice nem* (olhar para baixo), da *cogita mori* (pense morrer), cedem lugar, aqui, a um rosário e a um livro, como que a indicar que sua reflexão nasce exatamente da necessidade de uma concordância entre a fé e a razão. Coube a Jerônimo encarnar a figura do cristão profundamente engajado no diálogo com a razão do mundo antigo. Não foi por outra razão que o tema do santo em seu estúdio/escritório/biblioteca gozou da predileção de humanistas.

Em Santa Catarina, no Museu Histórico (MHSC), encontramos uma obra com o tema de São Jerônimo no deserto (Fig.10), de autoria do catarinense Sebastião Vieira Fernandes (1866 –1943). A pintura foi concebida por Sebastião enquanto estudante na AIBA (Academia Imperial de Belas Artes), no Rio de Janeiro.

Sobre esta pintura particular, observa-se:

Meditação de S. Jerônimo retrata um dos momentos em que o santo se encontra no deserto em meio a fome e privações físicas. O senhor de barbas longas e desprovido de qualquer proteção nos pés ou vestimentas adequadas às intempéries do deserto, denotam a humildade de Jerônimo e o sacrifício passado em ambiente tão hostil. [...] O crânio presente na cena nos evoca para as pinturas de *vanitas*, trazendo reflexão sobre a condição passageira da vida humana na terra. Ao lado do crânio, um livro, possivelmente uma Bíblia, é outro



FIGURA 10.

Sebastião Vieira Fernandes. *Meditação de S. Jerônimo*, s/d. Óleo s/ tela, 95 x 128cm. MHSC. Fonte: Reprodução oficial do MHSC.

elemento que traduz a vida e devoção de Jerônimo, não só por sua incansável vida de estudos, mas por sua importância como o grande tradutor do livro sagrado (BAPTISTA, 2020, p.116).

Episódio 5. A seguir, na *Legenda Áurea*, lemos sobre a longa permanência de São Jerônimo em Belém, onde estudou as escrituras e completou sua tradução da Bíblia para o latim. Esta parte da vida do santo está representada nas muitas imagens que o mostram em seu escritório com seus livros.

Nessas representações, existe um subtipo, no qual os olhos do santo envolvem os espectadores enquanto ele aponta para uma caveira, como na obra de Albrecht Dürer (1471- 1528) (Fig. 11). Outros exemplos desse subtipo inserem as palavras *cogita mori* (pense em sua morte) em algum lugar da imagem.

O assunto é retratado com muito cuidado nos detalhes, incluindo as rugas da barba branco-amarelada. Também, diferentemente da gravura, a sugestão de *memento mori* do dedo acima de uma caveira tem maior relevância visual. Os detalhes em primeiro plano incluem o tinteiro à direita e o suporte para livros à esquerda, bem como um crucifixo no canto superior esquerdo.

Entre as muitas representações de Dürer de São Jerônimo, esta figura acima é a que mais se assemelha a um retrato, com pouco espaço para o estúdio e seus detalhes, como na gravura de 1514 pelo mesmo autor (Fig. 12), na qual o santo é uma pequena figura ao fundo.

Na obra *São Jerônimo em sua cela*, de Dürer, uma calcogravura datada de 1514 representa o santo sentado a uma mesa a ler e escrever num estúdio acompanhado da habitual iconografia, designadamente um leão. Essa obra é frequentemente associada a outras duas: *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* (1513) e *Melancolia I* (1514).

As três gravuras têm sido entendidas em conjunto como representações



FIGURA 11.

Albrecht Dürer. *São Jerônimo*, 1521. Óleo sobre carvalho, 59,5 x 48,5 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_d%C3%BCrer,_san_girolamo_nello_studio,_1521,_01.jpg>. Acesso em 14 ja.2022

das três esferas da atividade reconhecidas nos tempos medievais: O Cavaleiro, a Morte e o Diabo pertence à esfera morale e à vida ativa; *Melancolia I* representa a esfera intelectual e *S. Jerônimo no estúdio* representa a vida teológica e contemplativa. Em primeiro plano estão os fiéis leão e cachorrinho, símbolo da fidelidade, o chapéu de cardeal pendurado na parede ao fundo. Entre as numerosas referências simbólicas, um crânio está à esquerda enquanto *memento mori*.

A presença da figura de São Jerônimo no *Atlas Mnemosyne* de Warburg pode ser compreendida de duas formas, necessariamente entrelaçadas. Uma delas está ligada à *pathosformel* do intelectual. Em esclarecedor ensaio interpretativo, o grupo de estudiosas do Seminário Mnemosyne debruçou-se sobre as figuras de melancolia através do “Atlante da Memória” (2016), identificando, numa “galeria fundamentada”, séries de imagens ligadas pela marca expressiva da postura do rosto apoiado na mão. Iniciam a galeria justamente pela notória gravura de Dürer, datada de 1514, *Melencolia I*, cujo anjo central é representado com esse gesto e cercado por numerosos objetos (e, portanto, cheio de detalhes). Por esse fio interpretativo, São Jerônimo incorporaria justamente o gesto associado ao intelectual.

Segundo o Seminário Mnemosyne: “São Jerônimo, ocupado em traduzir as Escrituras Sagradas, empresta sua imagem à figura do humanista em seu estúdio, empenhado em seu fértil *ocium*. Nesta postura são representados os poetas, os sábios, mas também os Padres da Igreja [...]” (2016, s/p). Observa-se que o intelectual é frequentemente “retratado isolado do mundo no nicho de seu estúdio: introvertido, concentrado, numa postura recolhida e íntima”. (Ibid.).

O vínculo da gravura de *São Jerônimo* e *Melencolia I* é atestado pelo próprio Dürer, que registrou em seus diários que as concebia como um par. Podemos uni-las não só pelo influxo saturnino (determinante no humor melancólico mas também por sua influência na figura do intelectual – e igualmente do poeta, do artista, do visionário, do político), mas pelo conceito de *Denkraum*. Warburg via na *Melencolia I* “a luta pela libertação interior, intelectual e



FIGURA 12.

Albrecht Dürer, *São Jerônimo em sua cela*, 1514. Gravura em metal, 24.6 x 18.9 cm. Metropolitan Museum of New York, Nova York. Fonte: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336229>>. Acesso em 15 jan.2022

religiosa do homem moderno” (2013, p. 563). O anjo melancólico de Dürer documentaria a

[...] trágica história da liberdade do pensamento do homem europeu moderno [...] em luta na tentativa de emancipar-se intelectualmente dos demônios astrais e da magia e busca conquistar no próprio pensamento o espaço entre si mesmo e o objeto por uma contemplação desapaixonada. (SEMINARIO MNEMOSYNE; 2016, s/p)

Tanto o anjo de Dürer como seu São Jerônimo encarnariam esse “espaço para o pensamento, que é, antes de tudo, espaçamento entre o homem e o objeto” (Ibid.). Warburg associa a possibilidade da criação artística, dentre os atos fundadores da civilidade, à relação entre homem/sujeito/eu e mundo externo/objeto. Daniela Sacco esclarece o conceito de *Denkraum*:

É uma relação mediada pela distância: aquele “espaço do pensamento” explicitado no termo *Denkraum*, que Warburg compreende juntamente a “*der Besonnenheit*” (a *sophrosyne*), o espaço mental que o artista pode conquistar oscilando entre a visão de mundo matemática e aquela religiosa. O *Denkraum* parece ser o espaço ocupado de modo peculiar pela expressão artística, no frágil cume entre os dois polos limites do comportamento psíquico, ou seja, a “contemplação” de um lado e o “abandono orgiástico” do outro. (2015, s/p)

São Jerônimo representa, então, na perspectiva de Warburg, a melancolia que permite a criação: recolhido do mundo, é capaz, como o anjo da melancolia, de “transformar seu desânimo infrutífero em gênio humano” (WARBURG, 2013, p. 559).

Na obra de Domenico Ghirlandaio (1449 -1494), *São Jerônimo* (Fig. 13), vemos os objetos normalmente incluídos no estudo de Jerônimo: um crucifixo, roupas e chapéu vermelhos, um livro, instrumentos de escrita, uma vela e (a

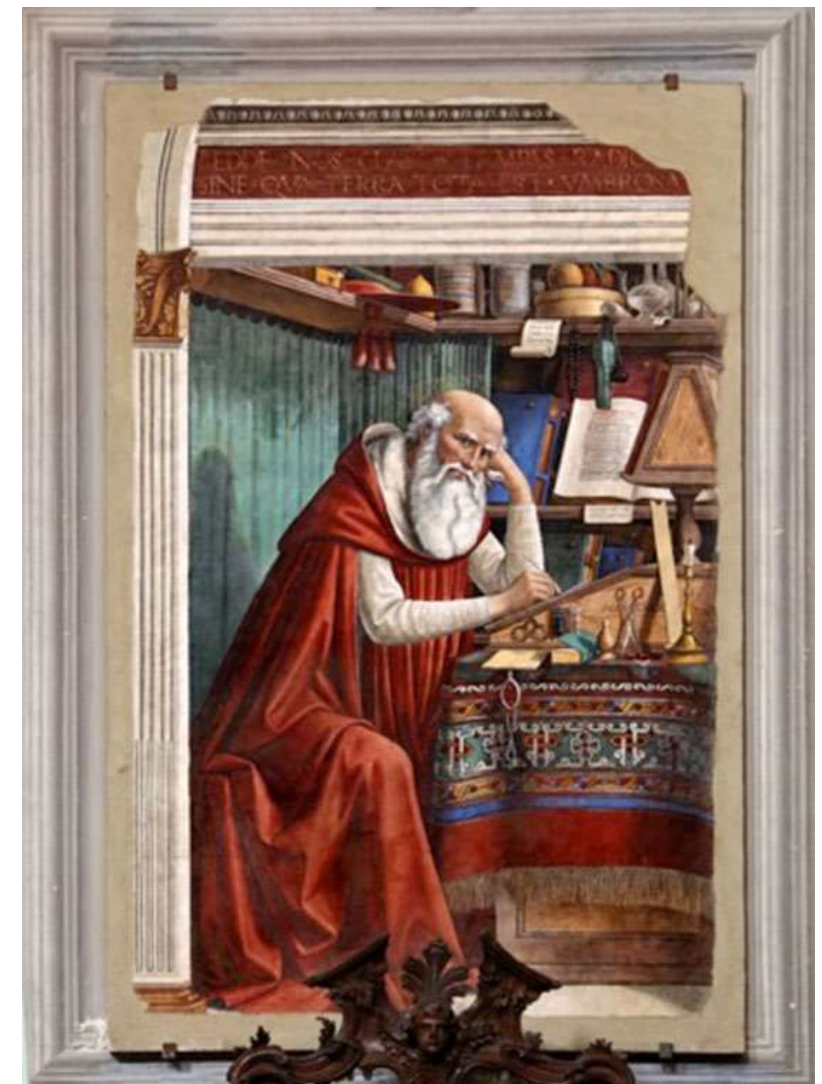


FIGURA 13.

Domenico Ghirlandaio. *São Jerônimo*, 1480. Afresco, 184 cm x 119 cm. Chiesa D'Ognissanti. Florença. Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Domenico_Ghirlandaio_-_St_Jerome_in_his_study.jpg >. Acesso em 21 jan.2022

partir do século XV), óculos⁷.

Ghirlandaio apresenta uma pose mais relaxada de Jerônimo, que apoia a cabeça num braço, olhando para o espectador enquanto escreve com a outra mão. Os livros abertos, com escritos em grego e hebraico, referem-se à sua atividade de tradutor da Bíblia. Na mesa podemos ver a data MCCCCLXXX e uma carta lacrada, um par de óculos, dois imãs (vermelho e preto - observe as gotas de tinta derramadas perto deles), tesoura, uma linha, um castiçal. A bancada é coberta por um raro tapete oriental. Entre os objetos nas prateleiras estão o chapéu do cardeal e uma ampolheta.

Na Fig. 14, a obra de Lorenzo Costa, *São Jerônimo*, c. 1485, está na Basílica de San Petronio, localizada na Praça central de Bolonha. É dedicada a um santo que chega a Bolonha e a encontra em condições desastrosas devido às invasões bárbaras e que, a partir disso, inicia uma campanha de reconstrução da cidade.

Ao passar por Constantinopla, São Jerônimo obteve de Teodósio II inúmeros benefícios para sua cidade, inclusive a concessão do *Studium*, ou melhor, da Universidade. Não à toa, recebeu um altar em sua devoção dentro da basílica, onde se destacam o leão, as vestes vermelhas, o livro na mão e um ambiente de serena grandeza. Um detalhe curioso é o ovo suspenso sobre a cabeça do santo, motivo que intriga pesquisadores também em outras obras, como no *Retábulo de Brera* (ou de Montefeltro), de Piero della Francesca, de 1472-1477. Bock (2002) levanta muitas possíveis interpretações para o elemento, que simbolizaria desde a ressurreição de Cristo até um lembrete para o fiel atender ao chamado de Deus.

Outra obra que suscita diversas análises é a extraordinária pintura de Antonello da Messina (1430-1479) (Fig.15a). Vemos um gato, o leão, um pavão, uma coruja, só para citar os animais.

⁷ A presença dos óculos é mais um anacronismo na iconografia do santo, como aponta Réau (1958), pois seriam inventados por Roger Bacon em cerca de 1280, oito séculos depois de sua morte.



FIGURA 14.

Lorenzo Costa, *São Jerônimo*, c. 1485. Tavola, 200 x 160 cm. Cappella della Basilica di San Petronio, Bologna. Fonte: < <https://www.guidobarbi.it/san-petronio-la-basilica-dei-bolognesi/>>. Acesso em 22 jan.2022

Na página do *National Gallery Museum*⁸, encontramos explicações iconográficas para a elementos da imagem. Extraordinariamente complexo é o uso da luz que direciona o olhar do espectador para São Jerônimo, em particular, em direção às suas mãos e ao livro, dando ao santo um aspecto particularmente imponente; o amigo leão caminha na lateral direita ao fundo, em contraluz. Em primeiro plano, à esquerda, a perdiz negra alude à verdade de Cristo, enquanto o pavão lembra a igreja e a onisciência divina. No piso onde se encontra a escrivaninha do santo, à esquerda vemos um gato e dois vasos de plantas: é um buxo, que evoca a fé na salvação divina, e um gerânio, uma referência à Paixão de Cristo. O chapéu do cardeal é colocado no banco direito.

Em Nicollò Antonio Colantonio, *São Jerônimo em seu estúdio*, ca. 1445, (Fig. 16) é difícil escolher onde fixar o olhar, por conta dos inúmeros detalhes. A lenda do leão domesticado pelo santo surge aqui como celebração do pensamento franciscano, do qual São Jerônimo teria sido, segundo as teorias de São Bernardino, um dos principais inspiradores. São Jerônimo é representado em seu escritório, enquanto com uma pequena faca ele remove um espinho da pata de um leão. A sala está repleta de objetos que testemunham a imensidão dos interesses culturais do santo, cujo chapéu é colocado em uma prateleira à esquerda. Um dos aspectos mais interessantes da pintura é a extraordinária “natureza morta” de livros e outros objetos que enchem as prateleiras.

Chamam a atenção dois detalhes na obra de Colantonio, na extrema esquerda, debaixo de uma mesa lateral, uns papeis amassados se acumulam no chão. Na extrema direita, um rato aparece na cena, carregando algo branco (Fig. 17). Poucos prestam atenção a eles. Estaria nosso santo tão absorto no mundo das ideias que o ambiente que remete à vida prática pouco se lhe valeria? Em seu livro sobre São Jerônimo, Arns analisou os termos usados pelo santo em seus escritos e encontrou o

⁸ Saint Jerome in his Study, Antonello da Messina, National Gallery. Disponível em < <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonello-da-messina-saint-jerome-in-his-study> > Acesso em 22 jan.2022

FIGURA 15A.

Figura 15a. Antonello da Messina, *São Jerônimo em seu estúdio*, c. 1475. Óleo sobre calcário, 45.7 x 36.2 cm. National Gallery, London. Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Antonello_da_Messina_-_St_Jerome_in_his_study_-_National_Gallery_London.jpg>. Acesso em 22 jan.2022

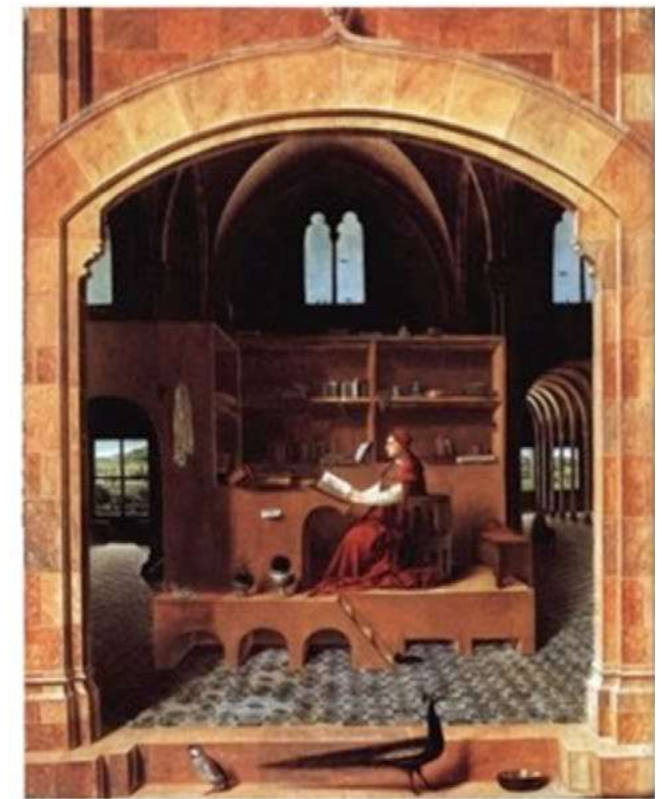


FIGURA 15B.

Figura 15b. Fragmentos em janelas múltiplas. Composição feita por Oliveira e Makowiecky (2015).

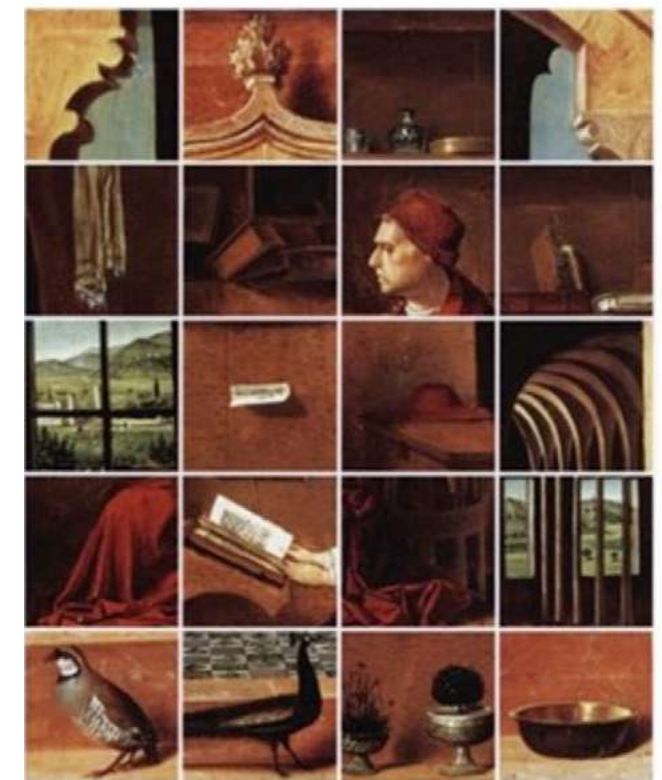




FIGURA 16.

Colantonio, *São Jerônimo em seu estúdio*, ca. 1445, Óleo sobre painel, 125 x 151 cm. Museo di Capodimonte, Napoli. Fonte: < <https://capodimonte.cultura.gov.it/litalia-chiamo-capodimonte-oggi-racconta-colantonio/>>. Acesso em 22 jan.2022



FIGURA 17.

Detalhes de Colantonio, *São Jerônimo em seu estúdio*, ca. 1445, Óleo sobre painel, 125 x 151 cm. Museo di Capodimonte, Napoli.

diminutivo *chartula*, como um “pedacinho de papel”: “É em tais pedaços de papel que o escritor faz seu rascunho, escreve suas ideias, sem saber ainda se um dia as trará a público” (2007, p. 23). Nos papezinhos soltos no chão do estúdio, estamos, talvez, diante dos rascunhos de ideias desprezados pelo erudito.

Episódio 6. Esse episódio tem ligação com a tradução da Bíblia. Um aspecto dos anos de São Jerônimo em Belém foi sua promoção da vida dedicada às virgens cristãs e sua correspondência com várias delas, especialmente as santas Paula e Eustóquia. Uma pintura de Francisco de Zurbarán (1598-1664) mostra-o conversando com essas duas mulheres (Fig. 18). Paula fundou um mosteiro e é por isso que na imagem, ambas são mostradas vestidas de freiras (HALL, 1974, p. 168-169).

Episódio 7. Esse episódio trata de São Jerônimo recebendo a comunhão pela última vez. Na obra de Sandro Botticelli (Fig. 19), no último sacramento, Jerônimo é auxiliado e amparado por padres mais jovens, um dos quais, segurando uma taça, está a ponto de administrar-lhe o sacramento (HALL, 1974, p. 168-169). Este elemento iconográfico originar-se-ia de um relato da morte do santo escrito ao papa no século XII, atribuído ao amigo de Jerônimo, Eusébio de Cremona. Voragine aparentemente desconhecia esse relato, uma vez que nada menciona sobre a morte de Jerônimo na *Legenda Áurea* no séc. XIII. Contudo, tais circunstâncias de sua morte foram posteriormente divulgadas tanto em latim quanto em muitas línguas vernáculas (STRACKE, 2014).



FIGURA 18.

Francisco de Zurbarán e Oficina, *São Jerônimo com São Paula e Santa Eustóquia*. 1640/1650. Óleo sobre tecido, 2,457 x 1,735 m. Galeria Nacional de Arte, Coleção Samuel H. Kress. Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_de_São_Jerônimo#/media/Ficheiro:Francisco_de_Zurbarán_043.jpg > Acesso em 18 jan. 2021



FIGURA 19.

Sandro Botticelli, *A Última Comunhão de São Jerônimo*, ca. 1490-1495. Têmpera e ouro sobre madeira, 34 x 25 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435728> > Acesso em 12 jan. 2022

Considerações finais:

Os episódios relatados servem para ordenar e facilitar a compreensão de detalhes e cenários recorrentes ao observarmos obras que retratam São Jerônimo. A lista é imensa, sendo que artistas de variadas nacionalidades e portes diferenciados se dedicaram ao tema⁹. Era objetivo nosso dar destaque às cinco obras que aparecem no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg e outras foram escolhidas de forma a fazer um relato visual apontando os detalhes que distinguem esse santo de outros. Começamos por uma imagem de santo em seu estúdio, que nos fascina sobremaneira, buscamos referências no *Atlas Mnemosyne*, buscamos os livros que tratam da vida dos santos, buscamos imagens que contassem a história da vida e obra desse santo tão especial.

Os detalhes para os quais chamamos a atenção foram cuidadosamente estudados, sendo mais do que um mero recorte, pois fornecem informações e contribuem para iluminar o significado de elementos iconográficos que persistem nas obras que abordam São Jerônimo. Eles não são ocasionais, como alguns detalhes o são, mas foram adicionados para criar o recheio que permite determinar o tema central. E acabamos chegando a mais uma imagem, a derradeira desse périplo. Trata-se da imagem *São Jerônimo lendo uma carta*, obra de Georges de La Tour (1593-1652) (Fig.20).

É uma figura de São Jerônimo, visto em posição central, lendo uma carta com óculos na mão, evidenciando detalhes sutis. Quando São Jerônimo foi para Belém, onde desenvolveu a maior parte de seu principal trabalho, o Papa Damásio soube de sua fama e passou a consultá-lo mediante cartas e pessoalmente, quando o Santo foi seu secretário em Roma.

O que essa obra mostra? Um silêncio absoluto, uma total atenção às palavras no papel, a devoção pela correspondência, a solidão da



FIGURA 20.

Georges La Tour, *San Jerônimo lendo uma carta*. C. 1628-1629. Óleo sobre tela, 79 x 65 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Fonte< <https://elpoderdelarte1.blogspot.com/2017/12/san-jeronimo-leyendo-una-carta-obra-de.html>>. Acesso em 19 jan.2022

9 Réau (1958) apresenta uma extensa lista de obras sobre o santo.

conversa muda com uma carta. É uma imagem que cativa porque seu maior detalhe é que talvez essas cenas não se repitam mais em um mundo de *whattshapp*, *e-mails*, computadores, *internet*, *facebook*, *twitter*, *instagram* e tantos outros meios de comunicação. O detalhe é que essas cartas estão desaparecendo e também estão sumindo as histórias de santos permanecendo no mundo, por obra e graça de artistas. São Jerônimo parece mesmo encarnar valores em desapareção: a dedicação absoluta aos livros, ao estudo, e nessa obra de La Tour, a tradição epistolar. O detalhe desta cena é que, transposta para nosso tempo, ela nos enche de ternura e nostalgia, por um tempo que não mais existe. Podemos citar motivos que fazem as cartas serem especiais: elas criam memórias duradouras; mostram o quanto você se importa; fazem você se sentir bem; fazem cada palavra valer a pena; despertam criatividade; necessitam de atenção exclusiva; necessitam que você se *desplugue*; honram uma tradição. Elas são eternas.

Referências

ARASSE, Daniel. **El detalle. Por una historia cercana de la pintura.** Madrid: Abada Editores, 2008.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê: Seis ensaios sobre a pintura.** São Paulo; Editora 34, 2019.

ARNS, Paulo Evaristo. **A técnica do livro segundo São Jerônimo.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAPTISTA, Marco Antonio. **A produção pictórica de Sebastiao Vieira Fernandes.** 2020. 199f. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

BOCK, Sebastian: **The “Egg” of the Pala Montefeltro by Piero della Francesca and its symbolic meaning.** Heidelberg: Universität Heidelberg / Zentrale und Sonstige Einrichtungen, 2003. Disponível em: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/3123/1/PieroEgg.pdf> Acesso em: 26/01/2022.

CASSIRER, E. Epitáfio a Aby Warburg (1929). Tradução de I.C. Fragelli. In: **Discurso**, 46(1), p. 271-282, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2016.119172>. Acesso em: 23 mar. 2020.

CLARK, Kenneth. **One hundred details from pictures in the National Gallery.** London: Trustees, 1938.

FERGUSON, George. **Signs & Symbols in Christian Art.** Oxford: Oxford University Press, 1961.

GOMBRICH, Ernst. **Aby Warburg une biographie intellectuelle**. Péronnas: Klincksieck, 2015.

HALL, James. **Dictionary of Subjects & Symbols in Art**. New York: Icon Editions, 1974.

MANGUEL, A. **A biblioteca à noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MANGUEL, A. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARQUES, Luiz (org.). **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. São Paulo: MASP, 1998. (reedição, 2008).

OLIVEIRA, V. B.; MAKOWIECKY, S. O conhecimento secreto de David Hockney e as múltiplas janelas de tempo nos desenhos de Jandira Lorenz. **Revista Gearte**, v. 2, p. 37-60, 2015.

PAMUK, Orhan. **Meu nome é vermelho**. São Paulo: Companhia das Letras, Companhia de bolso, 2013, p. 568).

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. **Toda biblioteca é uma autobiografia**. 2011. Disponível em <https://revistaensinosuperior.com.br/toda-biblioteca-e-uma-autobiografia/>. Acesso em 13 jan. 2022.

RÉAU, Louis. Iconographie de L'art Chrétien. Tome III. **Iconographie des saints II. G-O**. Paris, Presses universitaires de France, 1958.

SACCO, Daniela. La matrice trágica dell'atto artistico. Risonanza teatrale nei concetti di denkraum e pathosformel di Aby Warburg.

Engramma, n. 130, ott.-nov.2015. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2690 Acesso em: 17/01/2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 16. ed. Porto: B. Sousa Santos e Edições Afrontamento, 2010.

SEMINARIO MNEMOSYNE. Figure della Malinconia attraverso l'Atalante delle Memoria. **Engramma**, n. 170, dic. 2016. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3039 Acesso em: 16/01/2022

SILL, Gertrude G. **A handbook of Symbols in Christian Art**. New York: Collier Books, 1975.

Site de imagens sobre São Jerônimo. Disponível em < <https://kriokit.com/category/pinturas-sobre-san-jernimo-en-el-estudio/>>. Acesso em 13 jan.2022

STRACKE, Richard. **Saint Jerome: The Iconography**. 2014. Disponível em < <https://www.christianiconography.info/jerome.html>>. Acesso em 10 jan.2022

TELLES, Patrícia D. **Chamada para o Dossiê número 33 da revista Palíndromo**. 2021. Disponível em < <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/announcement>>. Acesso em 10 jan.2022.

VARAZZE, Jacopo. **Legenda Áurea. Vida de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WARBURG, Aby. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero (1920). In: **A renovação da Antiguidade pagã:**

Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 515-622.

WARBURG, Aby. **Bilderatlas Mnemosyne** – The original. Berlim: Hatje Cantz; 1ª edição, 2020.

Artigo submetido em: 26/01/2022

Aceito em: 08/04/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



A VISIBILIDADE TÊNUE E A DELUSÃO NA IMAGEM DO PINHEIRO NA PINTURA PARANAENSE

Clediane Lourenço¹

THE TENUOUS VISIBILITY AND DELUSION IN THE
IMAGE OF PINE TREES IN PAINTING FROM THE STATE OF PARANÁ

LA TENUE VISIBILIDAD Y EL DELIRIO EN LA
IMAGEN DEL PINO EN LA PINTURA DEL ESTADO DO PARANÁ

¹ Professora doutora da Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO, atuando na graduação em Arte. Membro do Grupo de Pesquisa em Artes. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7346841400713637>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3128-1469>. E-mail: cledianel21@gmail.com.

RESUMO

Este artigo pretende investigar imagens de pinheiros na pintura paranaense. Parte-se de obras de diversos artistas do Estado de diferentes períodos e contextos, nos quais se observam as relações do detalhe na obra e a obra em detalhe, mas também a abordagem de trecho e as singularidades dessa figura. As reflexões de Georges Didi-Hubermann acerca da Aporia do Detalhe e do Trecho dão suporte para pensar a imagem intermitente do pinheiro; nas suas aparições mínimas, fantasmáticas, tênues, diluídas e delusórias. Ainda, apresenta-se o pinheiro como um processo de acumulação de espaço, tempo e memória, que implica a diferença e a repetição, o sintoma e a abertura da imagem na sua relação com a história, na convocação de um passado e/ou futuro, que interrompe o tempo linear.

Palavras-chave: Detalhe. Trecho. Pinheiro.

ABSTRACT

This article intends to investigate images of pine trees in paintings from State of Paraná. It starts with works by several artists from the State, from different periods and contexts, in which the relationships of the detail in the work and the work in detail are observed, as well as the approach of the “patch” and the singularities of this figure. Georges Didi-Huberman’s reflections about “the Aporia of Detail” and “Patch” give support for thinking about the intermittent image of the pine tree; in its minimal, ghostly, tenuous, diluted and illusional appearances. Also, the pine tree is presented as a process of accumulating space, time and memory, that implies the difference and the repetition, the symptom and the opening of the image in its relationship with history, in the summons of a past and/or future, which interrupts the linear time.

Keywords: Detail. Patch. Pine Tree.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo investigar imágenes de pinos en la pintura en Paraná. Se parte de obras de varios artistas del Estado de distintas épocas y contextos, en las que se observan las relaciones del detalle en la obra y la obra en detalle, pero también el enfoque del trecho y las singularidades de esta figura. Reflexiones de Georges Didi-Hubermann sobre la Aporía del Detalle y el Trecho, apoyan pensar en la imagen intermitente del pino; en sus apariencias mínimas, fantasmales, tenues, diluidas y delirantes. Aún así, el pino se presenta como un proceso de acumulación de espacio, tiempo y memoria, lo que implica la diferencia y la repetición, el síntoma y la apertura de la imagen en su relación con la historia, en la convocatoria de un pasado y/o un futuro. que interrumpe el tiempo lineal.

Palabras clave: Detalle. Trecho. Pino.

Detalhe, aquela palavra cujo significado já nos conduz ao pormenorizar, minuciar, descrever cuidadosamente. De certa forma, uma desconfiança que recai sobre o próprio objeto. Daquele “pedaço do visível que se escondia e que, uma vez descoberto, se exhibe discretamente e se deixa definitivamente identificar (no ideal)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343). Ou ainda, um vestígio, que de acordo com Jean-Luc Nancy, é o sentido que escapa, é a ausência que indica a presença.

Diz-se ‘onde há fumaça, há fogo’, mas aqui a fumaça vale primeiro como a ausência do fogo, da forma do fogo. Entretanto, não se considera essa ausência como tal, não se refere à impresentabilidade do fogo, mas a presença do vestígio, a seu resto ou a sua freagem de presença. (*Vestigium* vem por sua vez de *vestigare*, ‘seguir um rastro’, palavra de origem desconhecida, cujo rastro se perde. Não é uma busca, é apenas colocar seus passos nos rastros dos passos.). (NANCY, 2012, p. 302.)

O detalhe, já dizia Didi-Huberman, é intermitente. Seja no bater de asas de uma mariposa ou no piscar das pequenas luzes dos vagalumes na escuridão; um sintoma, uma lacuna, uma dobra. Enfim, “ver em detalhe seria então o pequeno órgãoon de toda a ciência da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 298).

Deste modo, ao adentrar nos meandros do detalhe da figura ícone do Paraná – o pinheiro, podemos vislumbrar muito mais que um símbolo regional, mas, pelo contrário, revelar a complexidade que envolve o olhar citadino de seus habitantes para a construção da imagem do pinheiro que integra a imagem da paisagem, aprofundar um pouco o conhecimento do percurso da paisagem no Paraná, explorando a possibilidade de construir a história da arte a partir do diálogo e da mistura de tempos distintos, resultando no desvelar uma paisagem invisível.

A obra em detalhe: A visibilidade tênue do Pinheiro-do-Paraná

Araucária Angustifolia, também conhecida como Pinheiro-do-Paraná, Pinheiro-do-Brasil, ou apenas Araucária, ocupa um espaço importante no imaginário paranaense. O Pinheiro, esse símbolo caro aos habitantes do Paraná, foi e é reproduzido na arte dos artistas paranaenses insistentemente. Desde os viajantes estrangeiros, que começaram a registrar a paisagem paranaense, até os dias atuais, essa figura imponente aparece, quase como referência necessária para a cena paisagística do Estado. E isso não se tornou sinônimo de um abdicar da expressão individual, pois nas diversas apresentações dos pinheiros, o que caracteriza a singularidade é a maneira diversa pela qual vários artistas souberam interpretar esse vínculo entre o homem e a natureza, ou melhor, entre os habitantes do Estado e seu meio. Já dizia, Alain de Botton dois quadros realistas do mesmo lugar, podem ser muito divergentes, dependendo do estilo e do temperamento de cada pintor (DE BOTTON, 2003).

Assim, o pinheiro aparece muitas vezes de forma monumental, outras apenas à espreita, num canto da imagem. E por vezes, são concebidos apenas como um pequeno detalhe na paisagem, quase imperceptíveis. Como em *Vista dos Arredores de Curitiba* (fig. 1) de 1881 de Hugo Calgan (1852-?), em que camuflados ao céu de um amarelo ocre, são delineados pela finura do tronco lânguido quase apagado, mas que tomam forma com a força icônica do contorno da copa do pinheiro. Pois, como afirma Didi-Huberman “o detalhe fornece o estado-limite do signo icônico, no sentido em que permite apreender sua visibilidade mínima, a mais discreta, a mais tênue” (DIDI-HUBERMAN, 2013, 345). Ou seja, mesmo minúsculo, apagado ou escondido, o detalhe carrega um “sentido no visível” (p. 322), como é o caso do pinheiro de Calgan, apresentado na vista da cidade paranaense. Neste caso, a aporia do detalhe chega a um objeto da realidade.



FIGURA 1.

HUGO CALGAN. Vista dos Arredores de Curitiba (Barigui) e detalhe, 1881. Aquarela. 23x36 cm

Alfredo Andersen, sempre citado como o pai da pintura paranaense, tem sua colaboração nesta construção do detalhe, pois, também camuflou em alguns momentos os pinheiros que, geralmente em suas obras são os grandes astros. Em formas de pequenos “Ts”, eles aparecem mínimos em obras como *Tanque do Piraquara* (fig. 2), no qual ao fundo da tela, um aglomerado de pinheiros aparecem tímidos, precisando, para serem notados, de uma observação atenta, e isso é ainda mais necessário ao observar *Paisagem* (fig. 3), onde pequenos traços se configuram como pinheiros, tendo em vista o contexto da obra e de seu criador.

A insistente presença do pinheiro, mesmo que mínima ou aparentemente sem relevância, surge nessas obras como um ruído, que inquieta, como se por traz desses pequenos e mínimos pinheiros se escondesse um sentido velado. A repetição da pequena imagem, do pinheiro em forma de T, em trabalhos de artistas em tempos distintos, produz uma agitação que se dá através de uma tensão dialética daquilo que se repete e se diferencia. Uma visibilidade tênue, que “tem a ver com a finura descritiva, que recorta e nomeia o visível. A descoberta do detalhe consiste em ver claramente algo que está escondido por ser minúsculo, e em nomear claramente o que se vê”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343)

Em detalhe ainda, o pinheiro aparece na obra da artista Ida Hannemann de Campos (1922) - *Reflexos II* (fig. 4) com um contorno disforme ao fundo, que nos indica, por sua característica formal recorrente da árvore em questão, que se tratam de copas de pinheiros, e mesmo que o observador esteja colado à tela e veja a materialidade da pintura, da marca do traço feito pelo pincel, ainda será um detalhe, pois, segundo Didi-Huberman, o detalhe está ligado a um ato do traço, onde as imagens se fazem signos, portanto, mantém-se ligado ao reconhecimento mimético (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Guido Viaro (1897-1971) também apresenta essas “manchas” ao fundo de sua paisagem *Ângulo de rua* (fig. 5), novamente não precisam ser bem delineadas para que sejam percebidas como pinheiros. Mesmo



FIGURA 2.

ALFREDO ANDERSEN. Tanque do Piraquara, s/d. Óleo sobre tela. 46x63 cm.



FIGURA 3.

Figura 3 – ALFREDO ANDERSEN. Paisagem, s/d. Óleo sobre tela.

FIGURA 4.

IDA HANNEMANN DE CAMPOS.
Reflexos II e detalhe, 1985. Óleo
sobre tela. 57,5x69 cm.

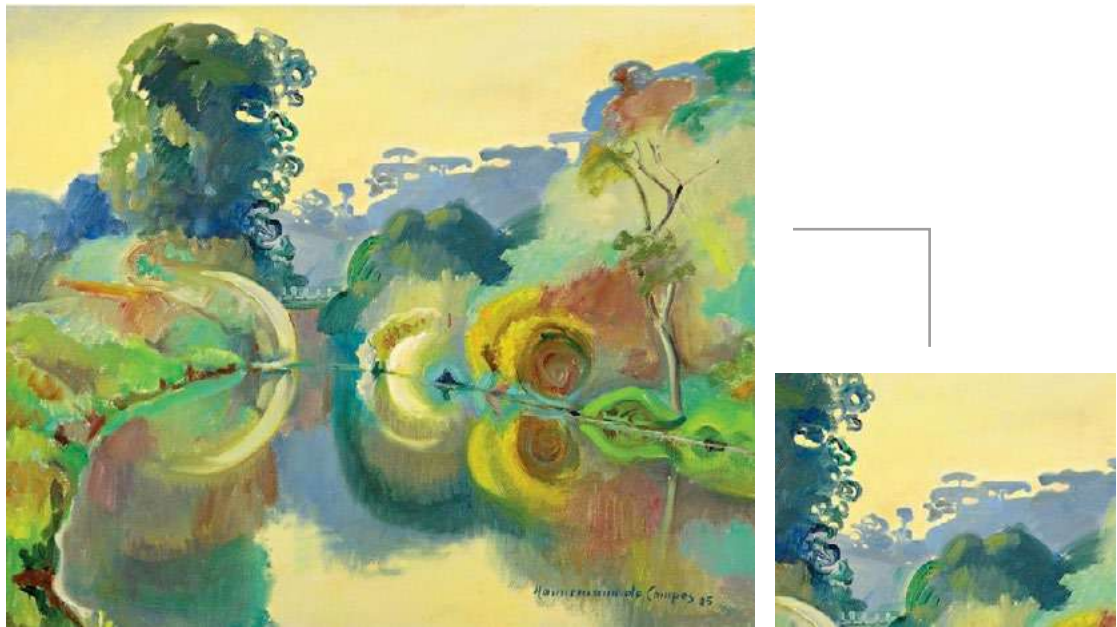


FIGURA 5.

GUIDO VIARO. Ângulo de Rua
(Paisagem do Distrito de Barigui -
Curitiba) e detalhe, s/d. Óleo sobre
tela. 47x60 cm.



minúsculas, o artista tomou o cuidado de colocar no exato ponto da linha do horizonte para manter um mínimo sua visibilidade, ao contrastar o tom mais escuro da copa com o céu.

Já, Paul Garfunkel (1900-1981), vai um pouco mais fundo na aporia do detalhe e nos apresenta de certo modo o que Didi-Huberman chama de *trecho*, ou seja, aquilo que tem um caráter de acidente, de erro, de intrusão na obra ou mancha. Não apresenta um objeto real, mesmo que sua essência seja figurativa, ele induz um paradigma; o trecho:

impõem-se primeiro como índice não icônico de um ato de pintura, sendo assim, não é nem exato, nem aspectual; é pintado...como nada; é um signo submerso, em carena, se podemos dizer, um signo despossuído; não implica ilusão, mas o naufrágio da ilusão representativa, o que poderíamos chamar *delusão*". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 345).

Assim, em um esboço de seus cadernos (fig. 6), Garfunkel registra uma paisagem com a imagem de uma igreja, porém ao fundo superior da imagem, nos deparamos com pequenas manchas cinzentas, que por vezes parecem respingos de aquarela, manchas accidentais ou traço material, ou quem sabe: um aglomerado de pinheiros? A problemática da indefinição deste trecho na pintura é permanente. Os respingos ou pinheiros fantasmas, depois de descobertos, nos confrontam o tempo todo, como falha na representação, que conduz a uma possível falha na interpretação, pois, pautado em uma *quase* imagem figurativa de pinheiro, corre-se o risco de não ser nada mais que uma mancha. Entre manchas, fragmentos e desfoques, nos deparamos com as sobrevivências da forma de um pinheiro, da ideia de forma de um pinheiro e de narrativas misteriosas e de vínculos afetivos com o pinheiro.

No caminho contrário ao de Garfunkel, os pinheiros na obra de Gabriel Gerster (1982) (fig. 7) são bem definidos, contudo, aparecem como intrusos na cena. A obra surrealista foi inspirada na lenda do São Jorge e o combate



FIGURA 6.

PAUL GARFUNKEL. Imagem dos Cadernos de croquis, e detalhe. Sem título, s/d. Aquarela sobre papel. In: GARFUNKEL um francês do Paraná. Museu Oscar Niemeyer: Curitiba, 2009, p. 137.



FIGURA 7.

GABRIEL GERSTER. A Mulher e o Dragão, 2012. Óleo sobre tela.

feroz com o dragão, porém, o artista, identificando o contexto social e cultural atual, insere a figura feminina como combatente, reforçando a questão de mudanças de posições da mulher na sociedade. E em meio a uma cena de lenda, num espaço com características de fundo de mar, onde um rio corta a cena e no horizonte avistamos montanhas, nesse cenário praticamente improvável, três pinheiros mínimos e imóveis são vistos e lançam ao chão sua sombra. Esses pinheiros em segundo plano, revelam o que Warburg chamou de memória inconsciente, característica da *Nachleben*, que ele divide em duas:

A primeira é que a memória inconsciente só se deixa apreender em momentos-sintoma, que surgem como atos póstumos de origem perdida, real ou fantasmática. A segunda é que a memória inconsciente só surge nos sintomas como um nó de anacronismos em que se entrelaçam várias temporalidades e vários sistemas de inscrição heterogêneos. (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 274).

Segundo o artista, quando questionado sobre porque os pinheiros estavam ali, sua resposta foi breve e rápida, quase automática, pelo fato de ser paranense; mas, conforme Warburg a memória - diferente da lembrança, que é aquela que temos ao nosso dispor - apresenta vários sinais e não apenas um fato, assim, os Pinheiros de Gerster revelam um momento remissente, essencialmente anacrônico, como “restos vitais” da memória, que vão além da referência icônica. O gesto sintomático da criação do Pinheiro pelo artista engendra uma rede de aberturas para novas construções dialéticas.

Do mesmo modo, os pinheiros vistos da janela da obra de *Maria Amélia D'Assumpção* (1883-1955) *Retrato de D. Anna Rita de Cássia* (fig. 8), aparecem como imagem insistente, querendo tomar a atenção da retratada. Em primeiro plano temos um cenário de interior, com a figura central que toma praticamente toda a tela, com um vestido amarelo que



FIGURA 8.

MARIA AMÉLIA D'ASSUMPÇÃO. Retrato de D. Anna Rita de Cássia, s/d. Óleo sobre tela. 188x36 cm.

contrasta com o resto da cena e, desse modo, seria o ponto central do olhar. Mas o recorte da janela com um pinheiro descentralizado faz o olhar do observador perder a direção do centro. Eis o sintoma, que incomoda e perturba.

Essa obra se aproxima do retrato de *Olímpia Carneiro* (fig. 9) de Andersen: ambos com cortinas pesadas, tapetes no cômodo, um móvel e a retratada no centro, contudo o que nos levou aqui a esse vínculo, não é o retrato em si, mas a abertura da janela, que emoldura parte da paisagem externa: céu, vegetação e os pinheiros.

É o pinheiro o elemento que faz a diferença na aproximação entre as obras, é a presença do pinheiro emoldurado na janela, que mesmo em detalhes, lançados no fundo da cena, desviam o olhar e fazem com que estas obras pertençam a uma mesma constelação, pois, o pinheiro torna-se a linha condutora de percepções de singularidades, como um recalque que só através da arte pode ser desdobrado, eis a “potência própria da repetição”, como afirmou Deleuze.

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em benefício de uma realidade mais profunda e mais artística. (DELEUZE, 2006, p. 21).

O detalhe na obra: A *delusão* da imagem do Pinheiro

Saindo da escala minimal dos pinheiros em detalhes visto até aqui, mas mantendo-se na visibilidade tênue desse mesmo detalhe, na obra de Cássio Mello (1930-2011) percebemos que o pinheiro é justaposto às grandes construções arquitetônicas, como é o caso do edifício da



FIGURA 9.

ALFREDO ANDERSEN. Olímpia Carneiro, 1902. Óleo sobre tela. 176x130 cm.

Universidade Federal do Paraná e o Clube Concórdia, ambos em Curitiba. E, mesmo não sendo o foco da composição, a presença do pinheiro é forte, o tronco na sua verticalidade silenciosa irrompe - como uma pausa brusca em uma composição musical - os estrépitos da cidade em desenvolvimento, e grita sua supervivência, sua aparição.

Na obra intitulada *Universidade Federal do Paraná* (fig. 10), as colunas do prédio, marcadamente centralizadas na composição, visando a valorização arquitetural, não chegam a ser o ponto de destaque, pois dividem sua imponentia com o tronco majestoso que mesmo deslocado, apesar de manter-se em primeiro plano na composição, exibe altivo seu estado latente de vida, muito próximo à forma como Simon Schama - ao falar das composições das Grandes Árvores por Albert Bierstadt e Caspar David Friedrich - enobrece as árvores em uma comparação às grandes ruínas gregas:

O Coliseu não era nada diante do imenso e pré-histórico Gigante Grisalho, uma ruína mais nobre que o Parthenon, a súpula de uma resistência heróica e milenar: mutilado, queimado, devastado pelo tempo e decapitado pelos raios. E, ao contrário daqueles montes de pedras, o Gigante ainda estava vivo, lançando os vigorosos rebentos de uma nova era. (SCHAMA, 1996, p. 203).

Na obra de Mello, mesmo incompleto o pinheiro revela sua força; muito disso está na presença rígida do tronco e na sua altura. Em alguns casos a copa do pinheiro se faz desnecessária para afirmar a sua singularidade. A figura mesmo incompleta do pinheiro, revela sua sobrevivência e sua constante aparição, seja quebrando a contemplação da paisagem, seja reforçando a sua visibilidade.

Na obra da *Série Araucárias* (fig. 11) de Osmar Carboni (1954), o inacabado é ainda mais evidente. Apenas um pedaço do tronco é visto, o que nos instiga a tentar finalizar a imagem buscando nossas referências



FIGURA 10.

CÁSSIO MELLO. Universidade Federal do Paraná, 1991. Óleo sobre tela. 60x80 cm.



FIGURA 11.

OSMAR CARBONI. Série Araucárias, 2000. Óleo sobre eucatex. 24x40 cm..

de pinheiros. Contudo, observando os detalhes do entorno do tronco, percebemos equívocos na sua apresentação, em relação às suas sombras: no lado esquerdo temos a sombra do tronco projetada no chão, contudo, à direita da imagem, na água, temos a sensação que a copa do Pinheiro também está refletida, o que amplia ainda mais a sensação incômoda da obra.

Assim, do mesmo modo que Didi-Huberman descreve o muro amarelo da obra *Vista de Delf de Johannes Vermeer* (1632-1675), que enquanto muro é um detalhe, mas enquanto cor é trecho. O tronco inacabado de Carboni, enquanto tronco é detalhe, o pedaço circunscrito de um conjunto tópico mais vasto – o pinheiro. Que se apresenta em pedaços, de uma forma perturbadora, com suas projeções desiguais: um tronco cortado pela metade, uma copa refletida na água e uma sombra de tronco para alguns ou superfície retalhada da vegetação para outros. E enquanto sua capacidade de intrusão, trecho, que insiste no quadro. Aquele pedaço do visível que não possui uma solução lógica, mas a dissolve – uma verdadeira delusão. “O trecho salta aos olhos, o mais das vezes no primeiro plano dos quadros, frontalmente, sem descrição; mas nem por isso se deixa identificar ou encerrar, uma vez que descoberto, permanece problemático”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343).

Essas imagens do tronco incompleto se revelam como um sintoma, que nos fornece a abertura da imagem na sua relação com a história, ou seja, convoca um passado e/ou um futuro, interrompendo o tempo linear. A rigidez vertical e a tensão do tronco com a terra geram uma percepção de permanência, de tempo prolongado, daquilo que dura. Esse tronco rígido e fincado firmemente no solo é o que perturba a imagem, que irrompe a contemplação.

O que é um sintoma, senão precisamente a estranha conjunção dessas duas durações heterogêneas: a abertura repentina e aparição (arrebatamento) de uma latência ou de uma sobrevivência (ilhota de imobilidade)? O que é um sintoma senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição? A “atenção ao repetitivo” e aos *tempi* sempre imprevisíveis de suas manifestações – o sintoma como um jogo não cronológico de latências e de crises –, eis, talvez, a justificativa mais simples de uma necessária entrada do anacronismo nos modelos de tempo a serem utilizados pelo historiador. (DIDI-HUBERMANN, 2015, p. 46).

Esse tronco cortado, como sintoma, aparece também repetidamente em obras de Alfredo Andersen; o tronco incompleto como uma avaria retorna em *Paisagens Paranaense* (fig. 12), *Bosque de pinheiros* e *Sapeco da Erva-Mate* por exemplo. Essa ação do artista, que faz aparecer a mesma imagem do tronco, é um gesto que retorna inconscientemente, e que dá visibilidade ao que resiste ao tempo. Sobre esse gesto que retorna, Rosangela Cherem esclarece que: “o gesto artístico como um feito que, diferente do hábito consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intenção ou do estilo, pode ser considerado como o ato de produzir uma alteração e suspender o estabelecido”. (CHEREM, 2012, p. 26).

E para pensar ainda mais nessa vibração que ressoa no tempo, na obra e no artista; os troncos de Miguel Bakun (1909-1963), na obra *Sem título* (Floresta Azul) (fig. 13) assombram ainda mais com seu aglomerado de troncos sem copa e pouco definidos. Diferente dos apresentados por Carboni ou Andersen, Bakun reforça a questão de vida latente, pois temos a impressão que seus troncos se movem, mudam de lugar entre eles, como fantasmas que flutuam na obra.



FIGURA 12.

ALFREDO ANDERSEN. Tanque do Piraquara, s/d. Óleo sobre tela. 46x63 cm.



FIGURA 13.

MIGUEL BAKUN.
Sem título
(floresta azul), s/d.
Óleo sobre tela.
33x27cm

Neste cenário anacrônico, esses encontros improváveis, de artistas de tempos e espaços distintos, tecidos até aqui, se deram através das possibilidades de analogias, não apenas na semelhança, mas também na diferença, visando encontrar novos modos de ver e pensar a imagem, como sugere Jorge Coli (2010, p. 14): “Tentar ver de outra maneira, não significa contradição necessária e sistemática, mas, sobretudo, encontrar novos caminhos”.

Considerações finais

Neste artigo vislumbramos que a imagem do pinheiro acontece tanto como um detalhe na imagem, como uma imagem em detalhe. Seja dentro de um contexto naturalista ou não, muitas vezes aparece até nos mais improváveis contextos, como no mencionado surrealismo de Gerster, por exemplo. Contudo, em todos os casos, o pinheiro reforça a ideia que “o presente se tece de múltiplos passados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47); todavia, sua forma não se refere a um traço global ou um arquétipo, que testemunha uma permanência da cultura, mas um sintoma, aquele traço da exceção, como uma coisa deslocada. “A sobrevivência como tal reside no sintoma recorrente e na brincadeira, na patologia da língua e no inconsciente das formas”. A monumentalidade do pinheiro está na força da sua estrutura, mas antes está na memória presente de quem vê; como um gigante camuflado ou como um detalhe vibrante, os pinheiros se apresentam como um acesso à materialidade do tempo; o popular e o cotidiano aqui são o gesto daquele que escava um passado enterrado a partir de “uma concepção dialética da memória” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 122). E assim, torna essa camada simbólica estereotipada que o pinheiro carrega em uma camada mais profunda e mais substancial, que se apresenta como um objeto da representação do mundo visível, com seus contornos e legibilidade – o detalhe, mas também como intrusão, que nos confronta, que nos apresenta a desfiguração – o trecho.

Referências

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.–

DE BOTTON, Alain. **A arte de viajar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: contraponto, 2013.

NANCY, Jean-Luc. Os Vestígios da Arte. In: HUCHET, Stéphane (org.) **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: EDUSP, 2012.

CHEREM, Rosângela Miranda. Ex-orbitar o espaço. Notações para pensar a obra de Cristian Segura. In: CHEREM, Rosângela Miranda; MAKOWIECKY, Sandra (Orgs.). **Cristian Segura e a poética do coeficiente**. Editora da Udesc: Florianópolis, 2012. p. 13-31.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. S.P.: Cia das Letras, 1996.

Artigo submetido em: 03/02/2022
Aceito em: 24/02/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



UNINDO O DIVINO E O HUMANO: UM MERGULHO NOS DETALHES E SIMBOLISMOS DE TRÊS VIRGENS MEDIEVAIS

Luciane Ruschel Nascimento Garcez¹

UNITING THE DIVINE AND THE HUMAN: A DIVE INTO THE DETAILS AND
THE SYMBOLISM OF THREE MEDIEVAL VIRGINS

UNIR LE DIVIN ET L'HUMAIN : UNE PLONGÉE DANS LES DÉTAILS ET
LA SYMBOLIQUE DE TROIS VIERGES MÉDIÉVALES

¹ Doutora pela Université Aix-Marseille, França, na área de Teoria e História da Arte. Pós-doutorado na linha de Teoria e História da Arte, pelo PPGAV-CEART, UDESC (2019); bolsista CAPES/ PNPd, sob orientação de Sandra Makowiecky. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA/UNESCO), sendo membro do Comitê de Premiação AICA; membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil / Aica Unesco (ABCA); membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8041551261651027> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7659-3362> E-mail: lucianegarcez@gmail.com

RESUMO

Este artigo desenvolve uma reflexão sobre como os detalhes podem revelar os simbolismos que geram significados na imagem, e de como os artistas representaram referências a outras áreas das artes na escultura em questão. O estudo parte de três esculturas medievais que figuram a Virgem Maria e o Menino Jesus, e estabelecem diálogos sobre o caráter humano e divino de Maria na iconologia cristã. O culto mariano teve grande apelo no medievo e as esculturas escolhidas são obras que figuram estilos diferenciados. Uma escultura representa a Virgem humanizada, a outra apresenta-se como um relicário composto, e a última é uma imagem de Maria humanizada, imersa em dor.

Palavras-chave: Virgem Maria. Arte Medieval. Escultura. Detalhe e Simbolismo.

ABSTRACT

This paper develops a reflection on how the details can reveal the symbolisms that generate meanings in the image, and how the artists represented references to other areas of the arts in the sculpture in question. The study starts from three medieval sculptures that depict the Virgin Mary and the Child Jesus and establish dialogues about the human and divine character of Mary in Christian iconology. The Marian cult had great appeal in the Middle Ages and the chosen sculptures are works that feature different styles. One sculpture represents the humanized Virgin, the other is presented as a composite reliquary, and the last is an image of the human Mary, immersed in grief.

Keywords: Virgin Mary, Medieval Art. Sculpture. Detail and Symbolism.

RÉSUMÉ

Cet article développe une réflexion sur la façon dont les détails peuvent révéler les symbolismes qui génèrent des significations dans l'image, et comment les artistes ont représenté des références à d'autres domaines des arts dans la sculpture en question. L'étude part de trois sculptures médiévales qui représentent la Vierge Marie et l'Enfant Jésus, et établissent des dialogues sur le caractère humain et divin de Marie dans l'iconologie chrétienne. Le culte marial avait beaucoup d'attrait au Moyen Âge et les sculptures choisies sont des œuvres de styles différents. Une sculpture représente la Vierge humanisée, l'autre se présente comme un reliquaire composite, et la dernière est une image de la Marie humanisé, plongée dans le chagrin.

Mots-clés: Vierge Marie. Art Médiéval. Sculpture. Détail et symbolisme. Piéta.

Este artigo desenvolve uma reflexão acerca da imagem da Virgem Maria no medievo tardio a partir de três esculturas, analisando as peças que, a partir dos detalhes, representam o humano e o divino de Maria em cada uma das obras. Olhando com a devida atenção, podemos ter uma visão um pouco mais ampla de como os artistas representaram a Virgem e como usaram de referências a outras áreas das artes na própria escultura. Iniciaremos com uma peça cuja postura e tratamento da forma revelam uma Virgem humanizada, que evoca sentimentos maternos, e que a partir dos detalhes, atributos visuais, apresenta o caráter divino de Maria. A segunda escultura possui uma forma mais complexa, um santuário, cuja própria estrutura evoca o humano e o divino da Virgem Maria. A terceira e última peça que analisaremos neste estudo é uma escultura que evoca a mais profunda dor, a dor da perda do filho, enfatizando o sofrimento humano de Maria frente a perda de Jesus, contudo é nos detalhes da obra que o divino é simbolicamente representado.

Em várias religiões e culturas, a figura materna é um objeto importante de adoração, podemos mencionar, por exemplo, representações egípcias de Ísis amamentando seu filho Hórus como diálogos entre as imagens da Virgem e do Menino Jesus. A história da Virgem Maria se fundamenta nos textos dos Evangelhos, entretanto a partir do século V, aproximadamente, vai ganhar novos contornos e maior importância na iconologia cristã. A história contada sobre este personagem é de fato impressionante, nasceu como uma promessa, concebeu livre do pecado original, é arrebatada aos céus depois de sua morte. Estes aspectos tornam Maria, mãe de Jesus, uma figura de fato excepcional. Foi no século V também, no Concílio de Éfeso, realizado em 431, que o título “Mãe de Deus” foi oficializado. Cristãos já vinham se referindo à Maria desta forma, mas não foi dogmaticamente definido até este Concílio.

No Concílio de Éfeso, bispos denunciaram a heresia nestoriana, que afirmava que as naturezas humana e divina de Cristo eram separadas. Os nestorianos, portanto, acreditavam que Maria era apenas a mãe do

Cristo humano, não do Cristo divino. Ao denunciar esta crença como herética, uma inverdade, os bispos afirmaram a unidade das naturezas divina e humana de Cristo. Dado que não se pode separar a natureza divina de Cristo de sua natureza humana, o Concílio declarou que seria correto chamar Maria pelo título de *Theotokos*, grego para “portadora de Deus”, “Mãe de Deus” (GRAUMANN; PRICE, 2020). Não demorou para que a difusão de imagens da Virgem com o Menino acontecesse, tanto no Oriente, pelo Império bizantino, quanto na Europa medieval.

Os séculos XII e XIII testemunharam um crescimento significativo do culto da Virgem na Europa Ocidental, em parte inspirado nos escritos de teólogos como São Bernardo de Claraval (1090-1153), que a identificou como a noiva do Cântico dos Cânticos no Antigo Testamento², assim a Virgem passa a ser adorada como a Noiva de Cristo, Personificação da Igreja, Rainha do Céu e Intercessora pela salvação da humanidade.

As imagens da Virgem então vão refletir estas crenças. No medievo Maria podia ser considerada, para os cristãos, como um meio de se conectar com Deus, realmente a imagem de uma intercessora, entre o devoto e o Criador. Para muitos, a Virgem passa a ser o foco da oração e devoção, um ser ao mesmo tempo divino, bíblico, e humano. Embora ela seja mencionada apenas na Bíblia algumas vezes, geralmente como membro de um grupo, parte de uma cena, seu culto se espalhou amplamente e histórias e passagens sobre sua vida alcançaram a todos de alguma forma, ricos ou pobres.

Na Alta Idade Média, os detalhes bíblicos nem sempre eram importantes, porque a maioria dos cristãos medievais não sabia ler, e mesmo que soubessem, dificilmente teriam qualquer acesso aos textos sagrados, uma situação que tornava os detalhes nas imagens fundamentais. Os cristãos foram ensinados a partir das interpretações de cada paróquia acerca das passagens da Bíblia, e das histórias ali

2 https://www.bibliaon.com/cantico_dos_canticos/

contadas. As autoridades religiosas concentraram-se em certos detalhes e ignoraram outros, muitas vezes enfatizando o aspecto maternal e a virgindade de Maria, sua pureza, de corpo e de espírito.

A história da vida da Virgem foi reiterada em poesia, orações, sermões, lendas. Como temática, sua imagem foi encontrada em igrejas por toda a Europa, onde ela foi honrada e glorificada pelos sentidos humanos a partir das representações visuais exaltando sua compaixão, humildade, pureza, obediência, virtudes que eram ensinadas a seus seguidores e tornadas comumente conhecidas por seus adoradores (CARLQUIST, 2015).

As imagens que representam cenas da vida da Virgem e o seu papel na teologia cristã são comumente compostas por elementos que exaltam a Paixão de Cristo, e a sua decorrente Crucificação, onde Maria é parte vital da narrativa; mas não são as únicas temáticas abordadas em relação à sua história e seu papel na crença cristã medieval. É a composição da cena que é importante, não apenas os personagens escolhidos, e é por isso que identificar certos atributos, certos detalhes, permite que reconheçamos de que forma a imagem contribui para a legitimação da iconologia cristã proposta.

Maria era a força protetora e zelosa que os devotos precisavam. Era reverenciada como mais do que apenas como a mãe de Jesus, quase como uma divindade autônoma, algo que remete a uma sobrevivência cultural e histórica, que como comentamos antes, podemos relacionar ao culto de Ísis, por exemplo, e que embora não iremos aprofundar neste estudo, contudo deve ser mencionado.

Para aqueles que achavam que as autoridades seculares, terrenas, não podiam ou não queriam protegê-los, Maria surgiu como a figura protetora. Para libertá-los do jugo punidor do clero, Maria apresentava também um caminho para Deus. A Igreja empregou a imagem da Virgem, cada vez mais popular, como um ideal a ser seguido, como exemplo de virtudes a serem imitadas. Ao longo do tempo, uma característica que permaneceu

constante para o papel de Maria foi no caminho para a salvação, onde ela passa a ser a intercessora entre o crente e Deus, associando sua imagem à redenção da humanidade.

Os cristãos medievais recorriam à Virgem Maria para resolver uma variedade de problemas, e mesmo para os protestantes, ela salvou almas servindo de modelo de fé e virtudes. Henrietta Leyser (2013), em seu texto *Mulheres Medievais: Uma História Social das Mulheres na Inglaterra 450-1500*, afirma que, por volta do ano 1000, havia tantas representações diferentes de Maria que ela poderia representar qualquer mulher medieval. Em contraste, Cristo tinha papéis limitados e pré-estabelecidos, mas era geralmente divino, sagrado, distante. Como intercessora, Maria estava intimamente ligada à morte, portanto, ao contexto cotidiano da maior parte das famílias do medievo (ERIKSSON, 2015).

A Virgem como Relicário

A primeira obra que veremos é a *Virgem de Jeanne d'Evreux*, uma escultura-relicário do início do século XIV (entre 1324 e 1339), um objeto luxuoso, feito em prata e coberto de ouro, com esmaltes, pérolas e cristais, que originalmente portaria uma coroa, que agora está perdida (Fig. 1). Como relicário, a figura porta na mão direita uma flor-de-lis de prata e cristal na qual foram encerradas relíquias das roupas, cabelos e leite da Virgem. Esta forma de Virgem relicário deriva de um modelo bizantino chamado “Virgem da ternura” (GABORIT-CHOPIN, 1991). A peça foi encomendada pelo rei da França, Carlos IV, para sua esposa, Jeanne d'Evreux, por isto o nome a que se refere (HARRIS; ZUCKER, 2017).

Algo que humaniza esta escultura é a ternura que percebemos entre mãe e filho (Fig. 2). Parece-nos que a obra nos mostra mais do que um símbolo da crença mariana, nos mostra realmente uma mãe com seu



FIGURA 1.

A *Virgem de Jeanne d'Evreux*, 1324-1339
Louvre, Paris, França.
Escultura em metal, 68cm de altura
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/zzdeco/1gold/14c/10f_1300.html

bebê. Já vimos em entalhes em pórticos medievais imagens de Maria segurando Jesus bebê representados frontalmente, estaticamente. Toda hierarquia e simbologia respeitadas, trazendo a mensagem da do papel da Virgem na profecia da vinda de Jesus Cristo, o filho de Deus que se faz humano por nós.

O artista criou uma imagem humanizada que evoca o amor que une mãe e filho, a interação entre eles. Jesus apoiado no quadril de Sua mãe de forma muito natural e realista. Mas importa também notarmos a referência à arte clássica antiga: o *contraposto* (Fig. 1). Maria tem o corpo apoiado na perna direita, o que joga seu quadril nesta direção, liberando a parte esquerda do tronco, onde o bebê está naturalmente apoiado. Vemos esta ferramenta de representação naturalista do corpo humano em imagens greco-helenísticas, percebemos o *contraposto* sendo retomado nesta fase de transição do Gótico tardio ao Renascimento. Estamos aqui em um momento de mudanças. Jesus bebê acaricia o rosto de Sua mãe de forma muito terna e natural, quase sentimos o movimento de sua mãozinha. E observemos a reação da mãe ao toque do seu bebê, ela inclina a cabeça e esboça um sorriso (fig. 2), em uma reação perfeitamente natural, humana. Ela tem os sentimentos e reações de uma mãe, desta forma pertence ao nosso mundo, não ao mundo celestial e simbólico.

A imagem da Virgem cumpre diversas funções, e desde a Alta Idade Média, na Igreja Romana assim como na Bizantina, estas imagens eram facilmente identificadas pelos devotos, a Virgem que apresenta Seu Filho, que vem nos redimir, a intercessora. Ela funciona como o caminho até Ele, o caminho da salvação. A Virgem Maria, conhecida como *Theotokos* na terminologia grega, foi fundamental para a espiritualidade bizantina como uma de suas figuras religiosas mais importantes. Tida como mediadora entre a humanidade sofredora e Cristo, assim como protetora de Constantinopla, a Virgem Maria era amplamente venerada. As representações imagéticas narrativas concentravam-se em sua concepção e infância, ou na dita *Koimesis* (a *Dormição*, ou sono eterno). A



FIGURA 2.

A *Virgem de Jeanne d'Evreux*, 1324-1339 (Detalhe)
Louvre, Paris, França.
Escultura em metal, 68cm de altura
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/zzdeco/1gold/14c/10f_1300.html

maioria das imagens da Virgem enfatiza seu papel como Mãe de Cristo, mostrando-a de pé e segurando seu filho, de forma muito particular. Por exemplo, a “*Virgem Hodegetria*” é uma representação popular na qual Maria segura Cristo no braço esquerdo e gesticula em direção a ele com a mão direita, mostrando que Cristo é o caminho para a salvação. O termo *Hodegetria* vem do Mosteiro Hodegon em Constantinopla, no qual o ícone que mostra a Virgem nesta posição particular residiu pelo menos desde o século XII, como um símbolo de proteção à cidade. Uma ordem de imagem posterior, e que é comumente tida como derivada a esta, é a “*Virgem Eleousa*”, que representa o lado compassivo da Virgem. Ela é mostrada curvando-se para tocar sua bochecha na bochecha de seu filho, que retribui esse carinho colocando o braço em volta do pescoço, gesto que podemos relacionar ao da Virgem de Jeanne d’Evreux, uma representação humanizada, com a qual não seria difícil as mulheres se identificarem. Estas ordens de representação da Virgem foram amplamente adotadas no Ocidente (JAMES, 2004).

Nesta linha de representação da Virgem e seu filho, de matriz bizantina, temos exemplos como este mosaico na Hagia Sophia, em Istambul (Fig.3), que apresenta Maria em posição hierática, aquela que cumpre a profecia sagrada de dar à luz ao filho de Deus, portanto localizando seu papel como “Mãe de Deus no plano espiritual, celestial. Existe um reconhecimento imediato na iconologia cristã da sacralidade destas figuras, do papel simbólico de cada um na história ali representada. Quando Maria é colocada vestida de azul, neste fundo dourado com Jesus em seu colo, também em dourado, ela não pertence mais ao mundo terreno, ela está ali como uma lembrança daquela que viveu entre nós, foi humana, mas não pertence mais ao mundo terreno, ela agora está na esfera celestial. A imagem se apresenta como um símbolo, não se trata de representar a relação entre mãe e filho, e sim de representar o que significou esta *mãe com este Filho*: a redenção da humanidade, o caminho para a salvação.

Assim também é o caso da escultura feita para Jeanne d’Evreux, no

século XIV, que nos traz uma Virgem humanizada, baseada como vimos no modelo da “Virgem da Ternura”, que, por sua postura, evoca emoções e sentimentos maternos, facilmente gerando sentidos ao espectador e devoto. Observemos o alongamento de seu pescoço (Figs. 1 e 2) e a maneira como ela o dobra graciosamente na direção de Jesus, em uma reação quase involuntária à carícia recebida. Uma reação totalmente humana.

Observemos também os detalhes: Jesus segura uma romã com a mão esquerda (Figs. 1 e 2), símbolo da ressurreição e da igreja, da congregação dos fiéis (HALL, 1974), lembrando não só Seu nascimento, mas também Sua morte, o que completa a profecia. No medievo a romã também era símbolo de fertilidade, associada à maternidade desde o período greco-romano, quando era um dos atributos de Hera, esposa de Zeus (HALL, 1974). Ao nos atermos a estes detalhes, vemos a combinação do mundo natural ali representado, o diálogo e interação entre mãe e filho, e o mundo simbólico a ser perpetuado, com a iconologia apropriada que deixa claro do que trata: a profecia que se cumpriu.

É comum vermos representações da Virgem com Jesus, e frequentemente mostram o prenúncio da dor de Maria pela morte de seu Filho na cruz. Mas nesta peça, não fosse pela romã, não teríamos a indicação deste final terrível, pois não existe nada além de ternura e maternidade nesta representação, nada que nos indique o final trágico entre mãe e filho.

Vemos o crescente interesse nas emoções humanas sendo representadas na arte ao passo que a Idade Média avança em direção ao Renascimento. De fato, podemos ver uma escultura da mesma época com qualidades similares na Catedral Notre Dame de Paris (Fig. 4). A mesma ênfase no drapejamento, o contraposto enfatizado, a elegância e atenção no tratamento da figura no que confere o deslocamento do quadril que apoia o bebê, a mesma atitude de interação entre mãe e filho. Este movimento do corpo dá uma sensação de movimentação

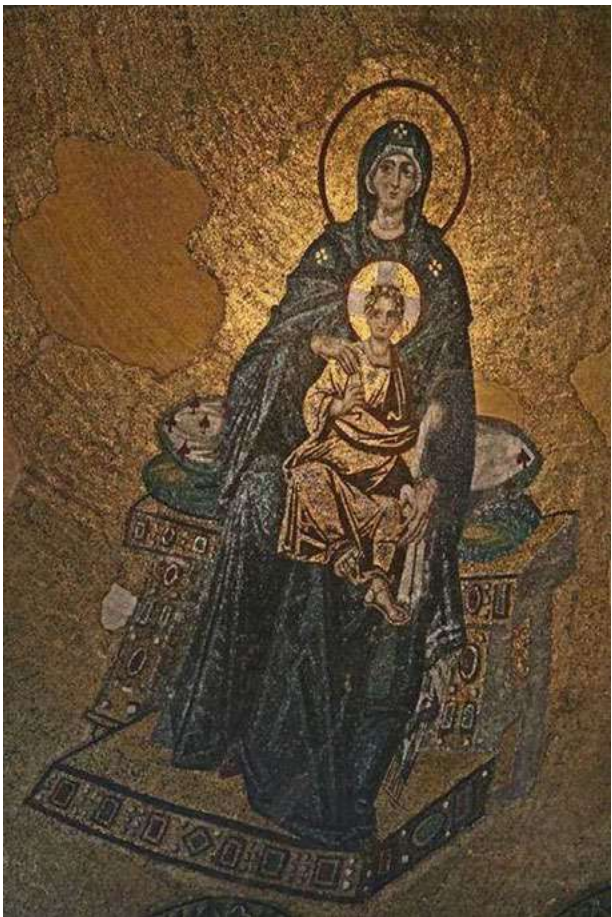


FIGURA 3.

Mosaico da Virgem e o Menino na abside da Basílica Santa Sofia (Hagia Sophia), Istambul, Turquia.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Renascen%C3%A7a_maced%C3%B3nica



Notre-Dame de Paris

FIGURA 4.

Estátua de Nossa Senhora de Paris, séc. XIV, Catedral Notre Dame de Paris.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Notre_dame_de_paris_statua_della_nostira_signora_di_parigi.JPG



na figura, humaniza a imagem, apesar de as feições da Virgem serem idealizadas, de acordo com preceitos medievais. Percebemos que não há uma tentativa realística de mostrar o corpo e sua musculatura, e sim uma complexa representação de movimentos através do drapejado sofisticado e complicado do tecido que recobre a Virgem.

Os artistas que trabalharam nesta obra - criação, modelagem, fundição, cinzelamento - tiveram um cuidado especial na apresentação destes drapejados, mostrando sua habilidade e competência na tarefa. Observemos a delicadeza do caimento do tecido ao redor do braço de Maria. E se olharmos a estátua no seu lado esquerdo, vemos um belíssimo zigue-zague de drapejados que têm uma graça especial no conjunto caindo por suas pernas, e como o tecido cai em dobras ao entorno dos pés da figura (Fig. 5). O artista que realmente observou como uma mulher vestida com uma túnica a teria coberto seus pés, apresentou uma versão humanizada da Virgem e eternizou sua relação com seu Filho de forma que cada mãe que tivesse a oportunidade ver esta escultura, veria ali uma mulher que teve um filho e o perdeu, gerando uma empatia com as mães medievais que sofriam com a alta incidência de mortalidade do período. Se a Virgem foi humana, viveu e sofreu como nós, e agora está no céu junto a Deus Pai e Seu Filho Jesus Cristo, como não nos rendermos a ela? A mãe que passou por todo esse sofrimento, assim como aquela que entrasse na igreja buscando conforto, certamente intercederia por outra mãe que estivesse ali, pedindo pelo caminho que abrandasse a dor e levasse à salvação eterna, já que nesta vida a realidade parecia muito cruel, muito dura. O posterior culto mariano ganhou força com imagens como esta.

A base sobre a qual a Virgem está apoiada já é uma obra de arte por si só (Fig. 5). Temos cenas da vida da Virgem e de Jesus pintados com os tons apropriados ao que se referem: dourado e azul ultramarino. Cenas criadas com grande detalhamento sobre um fundo com flores,



FIGURA 5.

A Virgem de Jeanne d'Evreux, 1324-1339 (Detalhe)
Louvre, Paris, França.
Escultura em metal, 68cm de altura
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/zzdeco/1gold/14c/10f_1300.html

cuja composição remete ao recurso das *millefleurs*³ muito usado na tapeçaria. E faz sentido que as pequenas figuras escultóricas nos nichos que circundam a Virgem Maria e ladeiam as cenas narrativas sejam os profetas do Velho Testamento, pois de acordo com a crença e tradição cristãs, eles profetizaram a vinda de Cristo. Estas referências proféticas são detalhes que precisam ser desvendados para que acessemos o real significado da obra, assim como a romã que Cristo segura com a mão esquerda (Fig. 2) e que fecha o círculo da profecia: morte e ressurreição de Cristo.

E sob a figura principal, quatro leões sustentam a base da escultura. Simbolizam o rei. O símbolo do leão também evoca o “Leão de Judá”, expressão bíblica considerada pelos cristãos como metafórica à figura de Jesus Cristo, cuja referência aparece no livro do Apocalipse. Este é um pequeno detalhe da escultura, os pés que elevam a base da peça, mas que simbolicamente representam algo significativo na leitura iconológica da Virgem.

A Virgem como Intercessora

A próxima obra que veremos é uma *Schreinmadonna*, criada por volta do ano 1300 (Fig. 6). O termo *Schreinmadonna*, ou seja, “Madona do Santuário”, se refere ao modelo escultórico chamado “Virgem Abrideira” em Portugal, tradução do seu equivalente em francês “*Vierge Ouvrante*”. Segundo a pesquisadora Irene González Hernando, entre os séculos XIII e XVI,

As abrideras estavam associadas a práticas religiosas muito diversas: as celebrações marianas, cristológicas e trinitárias do calendário cristão (por exemplo, Sexta-feira Santa), orações e orações coletivas (por exemplo, a Salve Regina), certas práticas populares como a proteção



FIGURA 6.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Aberto.
Escultura em carvalho, revestimento de linho, policromia, douração, gesso.
Dimensões: 36,8 x 34,6 x 13 cm.
Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque, EUA.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>

3 Quando a tapeçaria tinha seu fundo preenchido por inúmeras flores preenchendo o espaço atrás da composição principal.

das mulheres em trabalho de parto e a salvação espiritual de crianças natimortas e, claro, também a meditação privada individual. A inter-relação entre iconografia e função era muito forte, de modo que ora eram os temas que favoreciam determinados usos, ora as práticas religiosas que condicionavam a escolha de um determinado programa iconográfico (2009, p.59).

É uma escultura sacra devocional que manifesta a fé cristã no milagre da Encarnação, pelo qual Deus assumiu o corpo e a natureza humanos, unindo o humano e o divino na pessoa de Cristo. Fechada é uma *Virgo Lactans* (HERNANDO, 2009), uma imagem da Virgem Maria entronizada amamentando o menino Jesus (Fig. 7). Ela segura Jesus Cristo sobre seu joelho esquerdo e O envolve com o braço. O artista criou uma figura alongada, elegante, vivaz, graciosa, como é típico nas esculturas góticas. Ela parece olhar seu Filho, que a observa de volta.

Sabemos como a figura da Virgem Maria era popular neste período, na maior parte do ano, quando a pessoa entrasse na igreja, era essa a imagem que veria da escultura: Maria com Jesus no colo, o Santuário fechado. Mas em certas ocasiões, especialmente festivas, a escultura seria aberta, como vemos na figura 6. Ao ser aberto, é transformado em retábulo com uma representação escultórica da Santíssima Trindade em seu interior. Neste caso, hoje só resta a figura de Deus Pai; as outras duas figuras que completariam a Santíssima Trindade estão perdidas (HARRIS, ZUCKER, 2020).

Cenas da Natividade foram pintadas e ornamentam as asas do Santuário. Mais ou menos como vemos nos altares, e seus retábulos, que abriam e fechavam, gerando imagens diferentes (Fig. 9). Mas, diferente dos retábulos tradicionais, esta peça tem a forma do corpo humano, e funciona simbolicamente como o corpo que guarda os mistérios da crença cristã, pois que inclui Cristo, Deus Pai e o Espírito Santo. Nesta tipologia a Virgem “antecederia” a ambos cronologicamente, o que torna difícil a sobrevivência deste tipo de escultura ao longo do tempo, uma vez que

FIGURA 7.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Fechado.
Dimensões: 36,8 x 12,7 x 13 cm.
Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque, EUA.
Fonte: [https://www.met-
museum.org/art/collec-
tion/search/464142](https://www.metmuseum.org/art/collectio-
n/search/464142)



FIGURA 8.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Detalhe.
Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque, EUA.
Fonte: [https://www.met-
museum.org/art/collec-
tion/search/464142](https://www.metmuseum.org/art/collectio-
n/search/464142)



implica em questões teológicas mais complexas.

A maior parte das “Virgens Abrideiras” continham dentro do corpo escultórico cenas da vida de Jesus e da Virgem Maria. Quando abertas, geralmente expunham figuras da Santíssima Trindade. Vemos, por exemplo, aqui: Deus Pai (Fig. 8) segurando o crucifixo, no centro da cruz haveria a figura de Jesus crucificado, e no peito de Deus, a pomba do Espírito Santo, completando a Santíssima Trindade, como podemos constatar pelos orifícios vazios. A escultura representa o núcleo da teologia cristã: Maria torna possível a vinda de Jesus, o filho de Deus que chega a nós em forma humana, e é abrindo a estátua da Virgem que encontramos as figuras que completam esta iconografia, por outro lado a subverte, pois que a Virgem ocupa o papel principal, estando em destaque na composição escultórica.

A imagem da Virgem tem uma expressão de bondade enfatizada no sorriso sutil, e de humildade, pela expressão de Maria, virtudes que seriam exemplo a ser seguido, sendo ainda o caminho para a salvação, uma intercessora, uma passagem para chegarmos ao divino (Fig. 10).

Na parte externa, Jesus Cristo bebê segura um pequeno pássaro, provavelmente um pintassilgo, enquanto é amamentado por Sua mãe (Fig. 11). Trazemos como um vislumbre de diálogo, e não uma simbologia a ser desenvolvida neste estudo, mas vale mencionar que desde o Egito Antigo, a alma humana era representada na arte religiosa por um pequeno pássaro. Na figura 11 vemos também o Ba - o pássaro da alma na iconologia egípcia antiga - em um detalhe de uma tumba egípcia, um reflexo e um diálogo de crenças que partem de tempos e culturas diferentes, onde a simbologia representa a crença humana, independente da religião à qual se refere (CAMPBELL, 1991). Já na crença cristã, temos uma leitura do pintassilgo na mão de Jesus que poderia lembrar ao observador que sua alma está nas mãos de Deus, a alma sendo representada pelo pássaro e Deus estando presente em Seu filho, Jesus. O pássaro também pode ser visto como um símbolo da Ressurreição de Cristo, posto que havia



FIGURA 9.

Retábulo Hermen Rode, São Nicolau e Víctor (segunda abertura), 1478–81.
Dimensões: 632 x 348 cm. Museu de Arte da Estônia, Tallinn.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tallinn_Niguliste_Museum_Reredos_01.jpg



FIGURA 10.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Detalhe.
Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque, EUA.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>

uma lenda apócrifa, mas muito popular na Idade Média, que contava como o menino Jesus, ao brincar com alguns pássaros de barro que seus amigos lhe haviam dado, os trouxe à vida (STEPHEN, 2014). Teólogos medievais viam isso como uma alegoria de Sua volta dos mortos. Outra lenda perpetuada no medievo relata que quando Cristo carregava a cruz para o Calvário, um pequeno pássaro - às vezes um pintassilgo, às vezes um pisco do peito ruivo - desceu voando e arrancou um dos espinhos da coroa em volta de Sua cabeça, respingando um pouco do sangue de Cristo no pássaro, e até hoje pintassilgos e piscos do peito ruivo têm manchas vermelhas em sua plumagem (STEPHEN, 2014), portanto, o pintassilgo pode ser lido como uma prefiguração da Paixão de Cristo.

Mas é importante notar que mesmo com todas as simbologias tradicionalmente estruturadas: a hierática presente na estrutura, a história representada por símbolos etc., ainda assim existe uma ternura que transparece na relação entre as figuras. É tocante o diálogo implícito da mãe olhando o filho enquanto Ele mama, e com a mão esquerda segura o pássaro. Existe uma conexão real entre as duas figuras. Existe o humano e o divino na escultura.

A complexidade do objeto se dá nas técnicas compostas também, observamos uma composição com figuras entalhadas e policromadas com douramento, em diálogo com uma série de seis cenas narrativas pintadas na parte interna da escultura. Percebemos então o tridimensional e o bidimensional convivendo na mesma peça, e com a mesma riqueza de detalhes. Nas abas que se abrem, vemos cenas da vida de Cristo pintadas como em um retábulo (Figs. 6 e 8).

Começando, na extrema superior esquerda do Santuário, com a cena da Anunciação, quando o anjo Gabriel encontra Maria e, saudando a Virgem, lhe avisa que dará à luz ao Filho de Deus, é o momento em que Cristo se fará carne, se fará humano, o momento da Encarnação (Fig. 12). Observemos que mesmo neste exíguo espaço, e no formato inaudito da peça, o pintor trouxe os elementos tradicionais que



FIGURA 11.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Detalhe.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>
Representação da alma, o Ba, em uma tumba egípcia.
Fonte: <https://kingtutone.com/ancient-egypt/ba-ka/>

permitem reconhecer o momento da Anunciação: o anjo com as asas e auréola dourada tem a mão direita estendida em direção à Virgem, e com a outra segura o pergaminho, símbolo iconológico da sabedoria de Deus, frequentemente encontrado em imagens dos profetas do Velho Testamento, representando as profecias e a transmissão de palavras de conhecimento. Maria, ao mesmo tempo em que inclina a cabeça em um gesto que indica humildade, levanta a mão no que parece ser um gesto de aceitação, consistente com as palavras no texto bíblico de *Lucas 1:38*: “Eis a serva do Senhor; faça-se em mim segundo a tua palavra”. As vestes de Maria são predominantemente vermelhas, o vermelho simboliza a carne, o sangue, o humano, e o azul que a conecta ao sagrado, ao espiritual, ainda está por baixo do manto vermelho, ainda um detalhe, o azul só será predominante uma vez que a história avance e a profecia seja concluída, com a crucificação e ressurreição de Cristo, e com Maria como a Rainha dos Céus, intercessora pela humanidade. Neste momento o azul terá a predominância em sua representação de vestuário, pois refletirá o espiritual, o celestial da Virgem, quando ela então pertencerá ao Reino Celestial. Aqui ainda temos o vermelho pungente e inconfundível daquela que como humana aceitou a tarefa divina.

Conforme descemos, vemos a cena da Natividade, o nascimento de Cristo, e abaixo a Adoração dos Reis Magos (Fig. 13). Cada cena pintada teria sido facilmente reconhecida pelos frequentadores das igrejas cristãs, que ao verem estas imagens, saberiam do que se trata, seriam confortados e confrontados por elas.

No lado oposto, vemos a Adoração dos Pastores, que é mostrada com energia e movimentação raras neste tipo de pintura do período (Fig. 14). Vemos o pastor da direita que parece estar apontando para baixo com uma mão, para uma das ovelhas, referindo a Cristo como o Cordeiro de Deus sacrificado, e com a outra mão aponta aos céus, lembrando do propósito divino da Crucificação.

FIGURA 12.

Schreinmadonna,
c. 1300 (alemão) -
Detalhe.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>



FIGURA 13.

Schreinmadonna,
c. 1300 (alemão) -
Detalhe.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>



Logo acima temos a cena da Apresentação no Templo (Fig. 15). Figuras apresentadas com alegria, emoção, uma cena dinâmica. No *Schreinmadonna*, temos escultura e pintura na mesma peça, e podemos distinguir as diferenças estilísticas entre as duas áreas, podemos perceber a pintura com mais leveza, liberdade de criação e emotividade. Observemos os sorrisos e gestos das figuras femininas, são expressões que remetem à humanidade da história, ao caráter terreno da narrativa bíblica. Ao pintar estas figuras com vivacidade, o artista gera uma aproximação ao observador, que pode se identificar com as personagens, se sentir parte da cena e, conseqüentemente, imaginar sua própria redenção quando chegar a hora, enfatizando a importância da Crucificação de Cristo e decorrente remissão dos pecados de todos nós, algo que definiria os caminhos de fé deste devoto.

E acima na aba direita, terminando a narrativa num espaço exíguo para somente duas figuras, vemos o momento da Visitação (Fig. 16). Maria visita sua parente Isabel; as duas estão grávidas: Maria esperando Jesus e Isabel, João Batista. Momento importante nesta história, pois que João Batista vai ser aquele que batiza Jesus nas águas. E o reconhecimento entre eles, ao que conta a teologia cristã, se dá já no ventre, no momento da visitação, quando as mães sentem a agitação de seus bebês. Mesmo em espaço tão incomum e limitado, onde as figuras são encaixadas em um espaço curvo, o artista consegue dar vivacidade e montar uma composição equilibrada, nada falta para que o espectador reconheça a cena, temos até uma das figuras femininas segurando um livro, referindo-se aos textos que profetizaram esta história. A imagem revela o objetivo final dessa escultura, representar o papel de Maria na iconologia cristã e estabelecer uma relação com a Santíssima Trindade.

Esta obra realmente requer um olhar mais atento e calmo para ser descoberta, reconhecida na sua totalidade, esta atenção é merecida pela minúcia com que foi criada. Temos uma conjunção de referências:



FIGURA 14.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Detalhe.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>



FIGURA 15.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Detalhe.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>



FIGURA 16.

Schreinmadonna, c. 1300 (alemão) - Detalhe.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464142>

escultura e pintura, que relacionam o humano e o divino, e colocam estas questões em diálogo. No lado de fora temos o aspecto humano, terreno: mãe e filho em conexão, a mãe amamenta o bebê que a olha de volta. Quando abrimos a escultura, entramos no mundo celestial. As figuras são frontais, simétricas. E representam a Santíssima Trindade, o mistério da religião cristã. É quando transcendemos do terreno e os planos de Deus para a humanidade são revelados.

A Virgem da Dor

A última escultura que veremos neste estudo é a chamada *Pietà de Röttgen*, contemporânea ao *Schreinmadonna*, esculpida por volta de 1300 (Fig. 17). É difícil olhar para a *Pietà de Röttgen* e não sentir algo, talvez repulsa, horror ou desgosto, e quanto mais olhamos, mais intrigante se torna. Isso faz parte da beleza e do drama da arte gótica, que visava criar uma resposta emocional nos espectadores medievais.

Nesta escultura em madeira policromada (Fig. 17), o que vemos é uma imagem devastadora de uma mãe que perde um filho. Não demorou muito para que os artistas começassem a visualizar essas novas tendências devocionais, traduzindo em imagens as elaborações intelectuais, trazendo o sofrimento como algo a ser analisado, refletido.

Na *Pietà de Röttgen*, Cristo claramente morreu da terrível provação da crucificação, mas Seu sofrimento vai além, Sua pele está esticada ao redor das costelas, mostrando que Ele também levou uma vida de fome e penúria (Fig. 18). Esta informação sutil que a imagem nos lega, identificaria Jesus à maioria da população na Europa medieval, pessoas que não tinham o suficiente para se alimentar, ou para cuidar de suas famílias, onde a fome era uma sombra constante.

O gesto ilustra a comunicação na arte medieval, e certos gestos eram modelos derivados da retórica clássica, que também influenciou tanto cerimônias e procedimentos judiciais, portanto popularmente

FIGURA 17.

Pietà de Röttgen, c. 1300. Escultura em madeira pintada, altura 89 cm. Rheinisches Landesmuseum, Bonn
Fonte: https://www.wga.hu/htm/m/m/master/zunk_ge/zunk_ge8/02pieta.html



FIGURA 18.

Pietà de Röttgen, c. 1300 (Detalhe).
Fonte: https://www.wga.hu/htm/m/m/master/zunk_ge/zunk_ge8/02pieta.html



reconhecíveis. As representações de certos gestos e expressões da Virgem Maria são interessantes em conexão com a valorização de seu caráter (ERIKSSON, 2015). Podem ser lidos como sinais de sua presença e o que ela significa, tanto em obras escultóricas, quanto em narrativas, assim como nas cenas pictóricas no *Santuário da Virgem*. Às vezes esses sinais são bastante sutis, mas não há dúvida de que o público medieval entendia por que tais gestos eram parte integrante de sua interação, o sofrimento da Virgem seria facilmente compreendido como pertencendo a um contexto mais amplo.

As estátuas de Pietàs apareceram na Alemanha no final dos anos 1200 e foram feitas nesta região durante a Idade Média (HUIZINGA, 2010). Muitos exemplos de Pietàs sobrevivem ainda hoje, vários são feitos de mármore ou pedra, mas a *Pietà de Röttgen* é feita de madeira e mantém um pouco de sua pintura original, o que acaba sendo um diferencial, pois madeira é um material mais frágil e propenso à deterioração natural. Dentre as Pietàs que conhecemos, a de Röttgen está entre as mais emotivas, uma das que mais exala a dor e o sofrimento, dentre esses exemplos existentes. Podemos dizer que é um grande exemplo de escultura que evoca emoções e espiritualidade no seu espectador. Maria segura o Filho morto em seus braços. Cristo nos parece realmente, violentamente morto, palpável, Sua morte foi cruel. Muitas das outras Pietàs também mostram um Cristo morto, reclinado, com feridas tridimensionais e um abdômen esquelético, enfatizando o aspecto humano de ambos os personagens. Na figura 21 temos um exemplo, a ênfase no mundo terreno, humano, existem sentimentos que evocam da escultura, mas não são exacerbados, são contidos. Poucas imagens escultóricas (ou nenhuma outra) exalam esta dor tão pungente que vemos na *Pietà de Röttgen*.

Um dos elementos únicos da *Pietà de Röttgen* é a resposta de Maria ao contexto. Ela é jovem e está envolta em vestes pesadas, como muitas das outras Marias, mas sua expressão facial é diferente (Fig. 20). Na tradição católica, Maria tinha uma presciência especial da ressurreição



FIGURA 19.

Pietà, c. 1375-1400
Altura: 132,7 cm. Vale do Reno, Colônia.
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_\(Southern_German_Cloisters\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Southern_German_Cloisters))

de Cristo e, para ela, a morte d'Ele não é apenas trágica, ela saberia que se tratava do cumprimento da promessa, que a morte de Jesus era o passo para a redenção da humanidade, portanto, era um momento a ser esperado, após o qual todos teríamos acesso ao caminho da salvação, nossos pecados redimidos, e Maria junto a seu Filho no Paraíso Celestial. Imagens que refletem o conhecimento divino de Maria mostram-na em paz enquanto segura Jesus morto, deposto da cruz. Na *Pietà de Röttgen* ela parece estar zangada e confusa (ROSS, 2015). Observemos sua expressão: ela não parece saber que seu Filho viverá novamente, parece refletir as emoções mais profundas que estariam acometendo qualquer mãe que passasse pela tragédia maior, a perda de um filho. Ela mostra fortes emoções, um sofrimento tão profundo que enfatiza sua humanidade, assim como a representação de Cristo enfatiza a d'Ele. Essa imagem faria sentido a qualquer devoto que houvesse sofrido uma perda importante em sua vida, que entrasse em contato com esta escultura, olhasse para esta cena e visse a sua própria dor ali refletida, mas ali estavam as figuras que representavam o caminho da salvação, em um momento de dor equiparável à nossa.

A grande maioria dessas Pietàs eram imagens devocionais e pretendiam ser um ponto focal para contemplação e oração. Mesmo que as estátuas sejam difíceis de olhar, a intenção era mostrar que Deus e a Virgem, figuras divinas, sagradas, simpatizavam e compreendiam o sofrimento humano, a dor e a perda experimentadas pelos devotos cristãos medievais.

Ao olhar para a *Pietà de Röttgen*, o sujeito pode ter sentido uma conexão pessoal mais próxima com Deus, vendo essa representação de morte e dor humanas, reais. Suas feridas, machucados, sangue, todos estes elementos evocam dor e perda, as torturas e a morte violenta de Jesus. Nada disso era desconhecido no contexto geral do medievo, quando a vida era difícil, a morte violenta algo comum, bem como a fome e as doenças.



FIGURA 20.

Pietà de Röttgen, c. 1300 (Detalhe).
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/m/master/zunk_ge/zunk_ge8/02pieta.html

A dor da Virgem Maria foi debatida entre os teólogos porque muitos acreditavam que as imagens deveriam iluminar suas virtudes de fé, obediência e humildade, não sua dor e sofrimento. Representar a Virgem com emoções contidas, numa atitude de calma e aceitação, em obras que evocam a Paixão de Cristo, mostram sua fé e sua conformidade com a vontade de Deus, estes são sinais de suas virtudes, que outros deveriam venerar e tentar imitar como bons cristãos (LIEPE 2003).

O artista representa as feridas de Jesus, Seu sangue escorrendo, em forma tridimensional, não são pinturas que sugerem os machucados, são entalhes que nos forçam a encarar as feridas de Cristo (Fig. 21). Este é um recurso visual que complementa a profundidade do sentimento emanado. O artista enfatiza não só a humanidade de Cristo, mas a crueldade do Seu sofrimento ao tornar o sangue que jorra palpável.

Até os espinhos da Coroa de Cristo são agudos, nítidos, podemos senti-los apontados para nós e ferindo a cabeça de Jesus (Fig. 22). São espinhos agressivos, pois que apontam ao espectador, por outro lado, o sangue que escorre pertence ao campo da pintura, do bidimensional. Então até cabe nos perguntarmos se os espinhos estão ali para agredir e desafiar a Jesus ou a nós, os devotos?

Chamamos a escultura de Pietà em referência à paixão e crucificação de Cristo. O termo designa cenas que mostram o momento em que Maria lamenta a perda de seu Filho quando este é deposto da cruz. Não vemos outras figuras ao redor, a cena se refere somente aos dois: mãe e filho. Por esta razão, nos vemos obrigados a confrontar Maria segurando seu Filho morto. O artista está nos desafiando a enfrentar esta cena em particular. A expressão de Maria aqui é cruelmente emotiva, seu sofrimento profundo, vemos pelas sobrancelhas franzidas e lábios entreabertos, os olhos parecem refletir a recusa em aceitar a perda do filho (Fig. 20). Além da tristeza, expressa raiva, confusão, diferente da maioria das representações de Maria neste período, onde é mostrada impassível, calma, sabendo que este é um estado temporário de Jesus, pois que Ele



FIGURA 21.

Pietà de Röttgen, c. 1300 (Detalhe).
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/m/master/zunk_ge/zunk_ge8/02pieta.html



FIGURA 22.

Pietà de Röttgen, c. 1300 (Detalhe).
Fonte: https://www.wga.hu/html_m/m/master/zunk_ge/zunk_ge8/02pieta.html

vai ressuscitar, como na impecável escultura de Michelangelo Buonarroti (fig. 23).

Michelangelo eterniza a cena nos brindando com uma imagem da Virgem jovem, triste, mas tranquila. Existe uma interação da imagem de Maria com Jesus, existe uma sensação de que ela é real e divina, ela sabe que esta situação é parte de uma profecia, por isso o desespero, a raiva, a incredulidade não têm lugar aqui. A Maria de Michelangelo sabe que Jesus é o Filho de Deus, que vai ressuscitar, que ela estará em breve com ele; ela pertence ao plano divino. A Maria de Röttgen não está nesta ordem, ela é humana, é uma mãe cujo filho foi torturado e morto.

Este é mais um exemplo da mudança de pensamento do período, onde a Virgem não é representada em sua divindade impassível, mas em sua humanidade emocional, com sentimentos reais, mudança de representação característica do final da Idade Média. Este tipo de imagem levaria as pessoas a se conectarem emocionalmente aos mistérios da religião, contemplando e sentindo a Paixão de Cristo, bem como a Ressurreição, dando vida a estas crenças, e se conectando a estas passagens. As Pietàs eram uma forma eficaz de trazer esta emocionalidade ao espectador, através da maternidade, posto que a perda era comum na Idade Média, onde a taxa de mortalidade infantil era elevada. E ainda na *Pietà de Röttgen*, imaginemos quando foi feita, com a policromia naturalista que lhe era devida, as cores teriam ajudado muito a sensação de vivacidade.

Podemos imaginar esta escultura num ambiente eclesiástico, com outras figuras, afrescos, clérigos vestidos de acordo, os sons da igreja, o sermão enfatizando a Paixão de Cristo. Tudo para fazer o espectador sentir o momento, se conectar a ele. O fiel embarcaria numa jornada emocional, uma experiência mística ao estar em frente a uma imagem tão cheia de vida e sentimentos. Transcendendo da primeira sensação de horror frente à representação real da dor, para a empatia com a mãe que perdeu seu filho. Se Deus sofreu tanto assim, Ele deve entender também meu sofrimento. Assim como a Virgem Maria, intercessora pela humanidade.

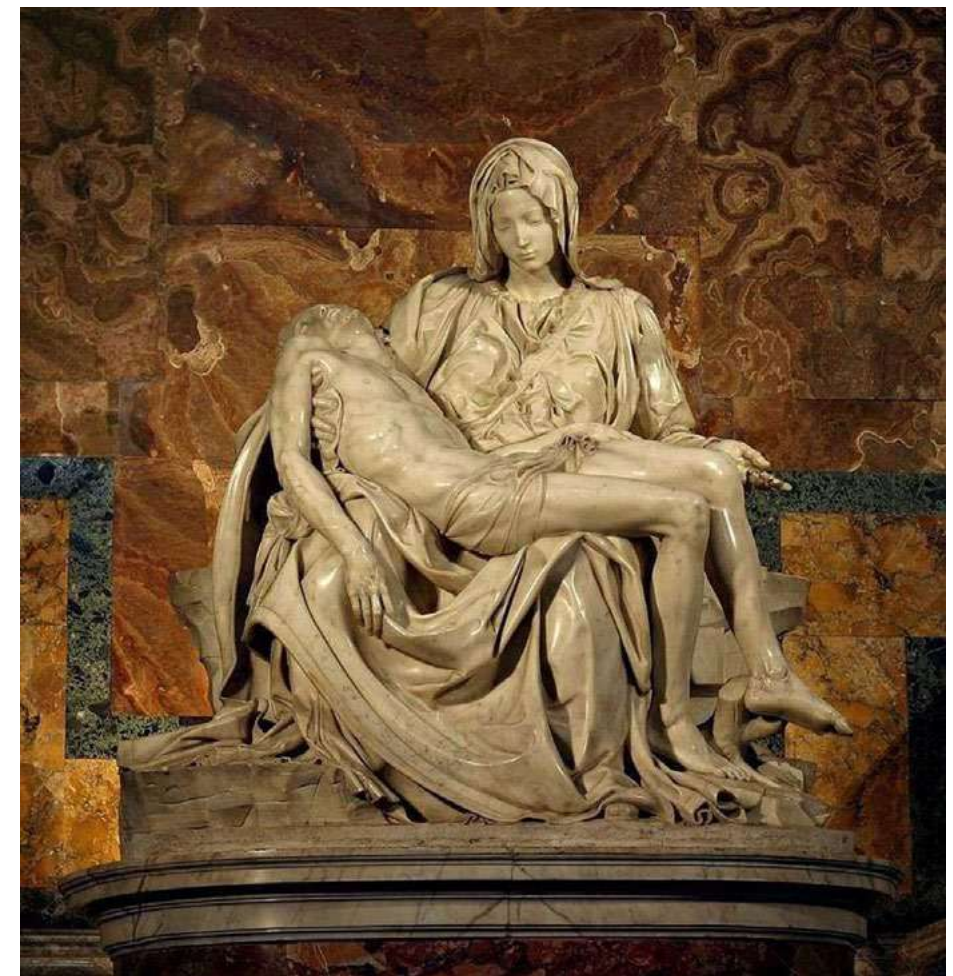


FIGURA 23.

Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1499.
Escultura em mármore, 174 X 195cm.
Basilica de São Pedro, Vaticano.
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_\(Michelangelo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Michelangelo))

Conclusão

Estas três esculturas escolhidas para este estudo apresentam elementos que as tornam únicas entre as imagens da Virgem Maria, são obras que vão além do primeiro olhar, cada detalhe desvenda caminhos de percepção da imagem, e também nos conduzem pelo caminho da criação artística assim como os caminhos da fé. E cumprem com a dupla função de evocar o humano e o sagrado na imagem, que no final das contas, é o que gera significado na teologia cristã.

A *Virgem de Jeanne D'Evreux* nos encanta por sua humanidade, elegância e vivacidade, uma Virgem humanizada de acordo com os preceitos clássicos, um artista que não se contenta em simplesmente fazer uma escultura magnífica, ele quer ainda referenciar outras artes: pintura nas cenas da base, tapeçaria com a referência visual da técnica muito conhecida no medievo do *millefleurs*, a ourivesaria nos detalhes da escultura. Mas acima de tudo, a peça deveria conter o mais importante, as relíquias referentes à Virgem. Então por mais humanizada que seja, sua utilidade primária ainda se refere ao divino, as relíquias são a tradução visual e concreta dos milagres que tangenciam a crença cristã.

O *Schreinmadonna* alemão também transpõe limites. Quando fechado evoca a humanidade de Cristo, porquanto Este está sentado no colo de Sua mãe, mas os símbolos não faltam: Jesus segura o pintassilgo, e o pequeno pássaro reflete o cumprimento da profecia. Temos humano e divino na imagem. Quando aberto, o santuário revela as cenas da vida da Virgem em pintura, cores alegres, fortes, que nos convidam a nos aproximarmos da peça para podermos saborear cada cena composta de acordo com o espaço disponível, em detalhes delicados e ao mesmo tempo fundamentais para a compreensão da narrativa. Mas o divino está presente na Santíssima Trindade que estaria ali representada em pequenas esculturas, que dialogavam entre si e mantinham a promessa: Deus Pai, Jesus o Filho, e o Espírito Santo.

Na *Pietà de Röttgen* o humano sobressai. A dureza e a profundidade da dor e do sofrimento da mãe são as primeiras sensações que temos ao focarmos nesta peça policromada. Mas em um olhar mais atento, numa disposição mais sensível de desvendar os detalhes, mergulhamos no divino que não escapa. Na função mariana de interceder por nós, posto que ela realmente conheceu nossa dor, ela *realmente* viveu o sofrimento humano. Como então esta que deu à luz ao Filho de Deus não vai ouvir as preces da humanidade, interceder por cada um que roga a ela?

Humanas e divinas, estas imagens são desvendadas na representação do detalhe, na disposição do espectador de estar diante de algo mais do que uma escultura, algo mais do que a representação esperada da Virgem que acolhe o Filho deposto da cruz. É nos detalhes que conseguimos alcançar a profundidade da criação artística em paralelo à profundidade da crença na profecia cristã que se cumpre.

Referências

Bíblia, Novo Testamento. Disponível em: <https://bible.knowing-jesus.com/Portuguese/> Com acesso em 10 de janeiro de 2022.

CAMPBELL, Joseph. **The Masks of God 2: Oriental Mythology.** USA: Penguin, 1991.

CARLQUIST, Jonas. Introduction - Virgin, Mother, Queen, and Bride: Visual Representations of the Virgin Mary in Wall Paintings by Passionsmästaren of Gotland. In: CARLQUIST, Jonas; LANGUM, Virginia (orgs.). **Words and Matter: The Virgin Mary in Late Medieval and Early Modern Parish Life.** Sällskapet Runica et Mediævalia Stockholm, 2015.

Department of Medieval Art and The Cloisters. "The Cult of the Virgin Mary in the Middle Ages." In: **Heilbrunn Timeline of Art History.** New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. http://www.metmuseum.org/toah/hd/virg/hd_virg.htm (October 2001)

ERIKSSON, Ann-Catrine. Virgin, Mother, Queen, and Bride: Visual Representations of the Virgin Mary in Wall Paintings by Passionsmästaren of Gotland. In: CARLQUIST, Jonas; LANGUM, Virginia (orgs.). **Words and Matter: The Virgin Mary in Late Medieval and Early Modern Parish Life.** Sällskapet Runica et Mediævalia Stockholm, 2015.

GABORIT-CHOPIN, Danielle. **Le trésor de Saint-Denis,** Paris, musée du Louvre, 1991, n° 51, p. 246 et site internet du musée du Louvre, notice Cimaïse rédigée par Muriel Barbier. In : <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010096615> Com acesso em 12 de fevereiro de 2022.

HALL, James. **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. London: J. Murray, 1974.

HARRIS, Beth; ZUCKER, Stephen. **Humanizing Mary: the Virgin of Jeanne D'Evreux**. In: Smart History, The Center for Public Art History, 2017. Disponível em: <https://shistory.com/virgin-jeannedevereux/> Com acesso em 12 de novembro de 2020.

HARRIS, Beth; ZUCKER, Stephen. **Hiding the divine in a medieval Madonna: Shrine of the Virgin**. In: Smart History, The Center for Public Art History, 2020. Disponível em: <https://shistory.com/shrine-of-the-virgin/> Com acesso em 13 de janeiro de 2021.

HERNANDO, Irene González. Las Vírgenes Abrideras. In: **Revista Digital de Iconografía Medieval**, vol. I, nº 2, 2009, pp. 55-66. e-ISSN: 2254-853X.

HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. SP: Cosac & Naify, 2010.

JAMES, Liz. Senses and sensibility in Byzantium. In: **Art History**. ISSN 0141-6790. Vol. 27, No 4. UK: Blackwell Publishing, 2004. P. 522–537.

LEYSER, Henrietta. **Medieval Women: Social History Of Women In England 450-1500** (WOMEN IN HISTORY). London: Weidenfeld & Nicolson, 2013.

LIEPE, Lena. On the Epistemology of Images. In: BOLVIG, Axel; LINDLEY, Philip (Editors). **History and Images: Towards a New Iconology**. Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5. Turnhout: Brepols, 2003.

PRICE, Richard; GRAUMANN, Thomas. **The Council of Ephesus of 431: Documents and Proceedings**. Translated Texts for Historians. UK: Liverpool University Press, 2020.

ROSS, Nancy. **Röttgen Pietà. An emotional Response**. In: Khan Academy Essay, 2015. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/rottgen-pieta/> Com acesso em 07 de janeiro de 2020.

STEPHEN, Davis. **Christ Child: Cultural Memories of a Young Jesus**. New Haven: Yale University Press, 2014.

Artigo submetido em: 13/03/2022

Aceito em: 14/04/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



DIREÇÃO : ROMA - DETALHES DE UM TRAJETO ENTRE LISBOA E GENOVA EM FINAIS DO SETTECENTO

Patricia Delayti Telles¹

DIRECTION : ROME - DÉTAILS D'UN TRAJET ENTRE LISBONNE ET
GÊNES À LA FIN DU SETTECENTO

DIRECTION: ROME - DETAILS FROM A JOURNEY FROM LISBON TO
GENOA AT THE END OF THE SETTECENTO

¹ Doutora em História da Arte (UE, 2015), pesquisadora de pós-doutorado no Centro de Estudos de Arqueologia, Arte e Ciências do Património (CEAACP) da Universidade de Coimbra e no Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora com bolsa da FCT. CV: <https://www.cienciavita.pt/portal/9718-AF22-EB36> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8761-9882> E-mail: pat2telles@gmail.com

RESUMO

Em finais do século XVIII, Roma ainda domina os sonhos e objetivos dos artistas europeus. Partem de Paris, de Londres, mas também de cidades menos estudadas pela história da arte canónica, como Lisboa e Madrid, e até de Marselha, Barcelona ou Saragoça. Pela enumeração detalhada das suas paradas entre Lisboa e a «cidade eterna», o itinerário terrestre do frade português Anastácio de Santa Clara, publicado pela primeira vez em 1791, baseado na sua experiência pessoal, nos permite retratar alguns desses itinerários, usuais mas menos conhecidos – porque partiam dos confins ocidentais da Europa, e de melhor entender assim esses percursos, em termos temporais e visuais. Percorreremos com ele o caminho até cidade de Genova, onde recomenda ao viajante embarcar e prosseguir por mar.

Palavras-chave: Viajantes. Século XVIII. Espanha. França. Itália.

RESUMÉ

À la fin du XVIII^e siècle, Rome domine encore les rêves et les objectifs des artistes européens. Ils partent de Paris, de Londres, mais aussi de villes moins étudiées par l'histoire de l'art canonique, comme Lisbonne et Madrid, ou même Marseille, Barcelone ou Saragosse. Par l'énumération détaillée de ses arrêts entre Lisbonne et la « Ville éternelle », l'itinéraire terrestre du prêtre portugais Anastacio de Santa Clara, publié pour la première fois en 1791, fondé sur son expérience personnelle, nous permet de retracer certains de ces itinéraires, usuels mais moins connus - car partant des confins occidentaux de l'Europe - et de mieux comprendre ainsi ces parcours, en termes temporels et visuels. Nous parcourons avec lui le chemin jusqu'à Gênes, où il recommande au voyageur d'embarquer et poursuivre par la mer.

Mots-clefs : Voyageurs. XVIII^e siècle. Portugal. Espagne. Italie

ABSTRACT:

During the late 18th century, Rome still dominates the dreams and objectives of European artists. They leave from Paris, London, as well as from cities less studied by canonical art history, such as Lisbon, Madrid, or even Marseille, Barcelona, and Zaragoza. Through the detailed enumeration of his stops from Lisbon to the « Eternal City », Portuguese priest Anastacio de Santa Clara's terrestrial itinerary allows us to retrace one of these usual but lesser-known itineraries, starting from the Western confines of Europe. Published for the first time in 1791, based on his own personal experience, Santa Clara's guide allows us to better understand these journeys, in geographic as well as temporal terms. We'll travel with him to Genoa, where he strongly recommends the traveler to continue his journey to Rome by sea.

Keywords: Travel. 18th century. Spain. France. Italy.

L'histoire de l'art simplifie – pendant les derniers siècles, centrés sur les « grands noms », historiens, critiques, marchands et même artistes, s'engagèrent à construire des récits « lisibles », ignorant sans vergogne tout ce qu'ils décidèrent, pour des raisons diverses, de considérer comme « petites histoires » et des subtilités. Ce n'est que depuis cinq décennies – et bien trop lentement – que certains de nos confrères se dévouent à inclure dans le discours « canonique » ce qui n'était mentionné qu'en pied de page : d'autres histoires, personnages, parcours et même d'autres pays, auparavant relégués au rang de l'anecdote et au détail. Grâce à leurs dénonciations, à leurs recherches, nous serons bientôt capables de réécrire de manière cohérente certains discours.

Cet article s'inspire de ce besoin d'élargissement de la perspective, et vise à contribuer à ce rassemblement de données. En effet, à la fin du XVIIIe siècle - alors que « notre » histoire de l'art du XXe siècle nous enseigne à dévier vers Paris et Londres, anxieuse d'arriver à l'Impressionnisme et aux mouvements « modernes » (ARGAN, 1992 ; GOMBRICH, 1985) - c'est encore sur Rome que se centrent les objectifs des artistes européens (BOIME, 1987 ; BOWRON/KERBER, 2007 ; CRASKE, 1997). La plupart rêve d'y étudier, de visiter monuments, collections, ruines, de fréquenter ateliers et artistes « contemporains ».

Certains y vont, et nos connaissances englobent généralement les parcours plus notables, notamment ceux du « Grand Tour », à partir de Londres ou de Paris ou ceux des grands écrivains. En 1786, Goethe part de Carlsbad, en Bohême, et rentre en Italie par le Tyrol². Stendhal, lui aussi, arrive en Italie par le Nord, venant de Berlin par Munich, avant de séjourner à Milan, Pavie, Parme, puis Bologne (STENDHAL, 1826, vol. 1). Cependant artistes et amateurs partent de partout – et certains chemins commencent à Lisbonne, Madrid, Lyon (où arrivent certains voyageurs de Paris), Marseille, Barcelone ou Saragosse.

² <https://www.britannica.com/biography/Johann-Wolfgang-von-Goethe/Italian-journey-1786-88>
(vu le 12.04.2022)

Ce sont les artistes portugais qui nous intéressent, nés en métropole ou au Brésil. Qu'auraient-ils pu voir, pendant leurs voyages ? Et à quel moment ? L'ordre de visite peut paraître un détail, mais il marque l'appréhension d'images et de sensations. Selon Daniela Gallo, le fait que Stendhal découvre Florence en venant de Bologne affecte sa perception de la ville, et donc évidemment sa description dans son influent *Naples, Florence, Rome*, publié en 1817 (GALLO, 2021, 73).

Pour le découvrir, il faut d'abord établir leurs trajets, même si, chacun partant de chez soi, les routes aient été multiples. Parti de Lisbonne vers la « Ville éternelle », le père Anastacio de Santa Clara découvre, à ses dépens, que certaines routes sont plus favorables. Son itinéraire, publié pour la première fois en 1791, cherche à épargner à d'autres voyageurs portugais les inconvénients qu'il a lui-même subis, ne disposant pas d'ouvrage équivalent. Sa méthode est l'énumération en détail de toutes les étapes, ce qui nous permet de mieux retracer des routes usuelles, mais moins connues, car partant des confins occidentaux de l'Europe.

Nous savons peu sur l'auteur : religieux augustin déchaussé, né dans la capitale portugaise, il professa au couvent de *Nossa Senhora da Boa Hora* en 1780 (FERREIRA e CUESTA, 2006-2007, p. 241), ce qui permet de placer ses voyages pendant les années 1780.

Son livre *Guide des voyageurs ou Itinéraire routier de Lisbonne vers les principales Cours et Villes d'Europe, villes et endroits les plus notables de Portugal, et d'Espagne : avec plusieurs avertissements utiles pendant le trajet vers Rome, et nécessaires aux Pèlerins: réduction des monnaies étrangères, et prix de certaines choses pour une plus grande commodité du voyage* présente, dès son titre, un ambitieux programme.

C'est tout d'abord un guide « pratique », pour toute sorte de voyageurs, et non pas exclusivement dédié aux pèlerins. Une petite annonce dans un journal – encore un détail, dans ce cas, historiographique – nous révèle que, dès sa publication, l'ouvrage se distribue au-delà de la capitale, à Porto et Coimbra, et se vend non seulement dans des couvents augustinien-

mais aussi chez les principaux libraires³, ce qui démontre bien l'intention de l'auteur de s'adresser aux voyageurs laïcs.

Le livre obtient un tel succès qu'une seconde édition, que nous suivons ici, est imprimée en 1807 et « survit » pendant plusieurs décennies. En 1877, l'écrivain Camilo Castelo Branco le place aux mains d'un héros de *La veuve du pendu* [*A viuva do enforcado*], la dernière de ses romanesques « nouvelles du Minho » [*Novelas do Minho*]. En effet, ce jeune homme fictif, orfèvre et étudiant de peinture, s'enfuit en 1822 avec sa promise, de sa ville de Guimarães vers Porto et puis l'Espagne, en utilisant ce guide. Ce détail nous confirme qu'il s'agissait d'un guide laïc, populaire, utilisable par « un artiste » (CASTELO BRANCO, 1877).

Santa Clara est « pratique » : il registre les distances en différentes lieues (portugaises, espagnoles, françaises, italiennes, etc.) selon l'endroit parcouru, mais spécifie quelles mesures il emploie comme base pour ses distances. L'importance de ce détail pourrait échapper au lecteur de notre siècle, mais ces mesures varient, à l'époque, et même les dictionnaires portugais se contredisent⁴. Anastasio spécifie donc, pour ses voyageurs, que, selon lui, une lieue portugaise correspondait à 3 milles italiens, et équivalait à 3.000 pas (SANTA CLARA, 1807, 107). Il donne aussi le

3 "Sahirão à luz: Guia de viajantes, ou Roteiro de Lisboa para as Cortes, e Cidades principaes da Europa, Villas, e Lugares mais notaveis de Portugal, e Hespanha: com varias advertencias uteis na jornada de Roma, (...) por Fr. Anastasio de Santa Clara, Religioso de Santo Agostinho. Vende-se em Lisboa, na loja da Impressão Régia, à Praça do Commercio; na da Gazeta; e nas da Viuva Bertrand, Dubeux, e Barnoeud, aos Martyres; e na Portaria do Convento da Boa Hora, ao Chiado: no Porto, na Portaria do Collegio de S. Lourenço; e em Coimbra, na de Santa Rita. Seu preço 300 reis encadernado (...)" Gazeta de Lisboa, n.4, 25.01.1791

4 En 1716, celui du père Raphael Bluteau définit « lieue » comme « un espace de chemin qui a des longueurs différentes selon les différentes mesures itinéraires des nations (...) ». Il suggère de les réduire « à des pas géométriques » pour mieux les comprendre, mais arrive à 4.000 pas alors que, en 1789, son reviseur en compte 3.755 ^{11/15} (SILVA, vol. 2, 1789, 13). L'important ici, n'est pas si Santa Clara est correct, mais qu'il essaye d'être conséquent. "LÊGOA. Espaço de caminho que tem differente comprimento, conforme as differentes medidas itinerarias das nações. Para entender estas differenças, será preciso reduzillas a passos geometricos. Nas Hespanhas v.g. a legoa commua he a medida de [3.428] tres mil quatrocentos & vinte & oytto passos geometricos (...) Na Europa só os Portuguezes, Castelhanos, Francezes, Suecos, & Suiços contão as suas jornadas por legoas. Em Italia, Alemanha, Polonia, Hungria, & nas Ilhas Brittanicas, estas medidas itinerarias se fazem por milhas (...). A cada legoa Portugueza se atribuem em Portugal três mil braças de duas varas, ou dez palmos craveiros cada braça, que fazem passos quatro mil, de cinco pés cada passo, & cada pé de palmo & meyo. Esta medida de três mil braças esta ordenada no Brasil por autoridade publica para as medições das terras (...)" (BLUTEAU, vol.5, 1716, 66). Et plus tard: LEGOA - medida itineraria, que contém 3,755 ^{11/15} passos geometricos (SILVA, vol. 2, 1789, 13).

cours des principales monnaies, et fournit d'autres détails intéressants, comme les endroits où présenter les passeports, le prix des auberges, les péages de certains ponts – différents pour les voyageurs à cheval ou en voiture.

Pour permettre à nos contemporains de visualiser un peu mieux les trajets, nous les avons comparés, pour le Portugal et une partie de l'Espagne, avec les souvenirs du collectionneur anglais William Beckford (1760-1844), complétés par les itinéraires parcourus vers 1807-1809 par Alexandre de Laborde (1773-1842) et publiés dans deux livres: *Voyage pittoresque et historique en Espagne* et *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, ce dernier traduit et corrigé, en 1816, par un Espagnol anonyme, aux initiales B. L. M. de V. E.

Ce qui suit est une tentative de reconstitution des premières étapes de l'itinéraire de Santa Clara entre Lisbonne et Rome. Complètement fondé sur des sources primaires, notre texte reste néanmoins une construction mentale : une exploration culturelle, géographique mais aussi temporelle. Nous avons choisi de l'illustrer comme un ancien livre de voyages, avec des cartes et des images tirées des ouvrages cités. Gardons-nous de les prendre pour des reflets d'une quelconque « réalité ». Même s'ils furent composés à partir de notes et d'esquisses prises sur le vif, ils restent imaginaires ; ce sont des constructions mentales à plusieurs mains (écrivain, dessinateurs, graveurs, éditeurs), méritant par eux-mêmes l'attention des historiens de l'art. Cet article, dédié à reconstruire un trajet, circonscrit par des limites de temps et d'espace, nous prive de ce genre d'analyses.

Le détail des parcours nous empêche d'arriver à destination. Même Rome est trop loin. Nous suivrons Santa Clara jusqu'à la ville de Gênes, où il recommande fortement au voyageur d'opter pour un parcours maritime – qui se faisait alors en felouques, des petits bateaux légers d'origine arabe à la voile et à la rame.

Pour nous aussi, le voyage se révéla plus difficile que nous le pensions.

Une grande partie des arrêts suggérés n'existe plus ; certains villages ont subi attaques et bombardements pendant les XIX^e et XX^e siècles, d'autres ont été avalés par les banlieues des grandes villes. Notre guide indique, parfois d'heure en heure, des « *vendas* » et « *ventas* » espagnoles ou portugaises⁵ : il s'agissait de tavernes ou auberges au bord des routes, isolées des bourgades⁶, où le voyageur pouvait manger, se reposer, ou faire boire ses bêtes. Elles ont presque toutes disparu, certaines devenant des villages ou autres agglomérations urbaines.

De détail en détail, l'auteur se préoccupe que le voyageur se fasse comprendre en chemin, et pour éviter des malentendus qu'il dit fréquents, donne son idée de la prononciation des noms de ses arrêts. C'est un énorme défi pour le lecteur d'aujourd'hui, car non seulement certains noms ont changé, mais l'auteur se trompe souvent dans leurs graphies – que nous avons comparées à celles des dictionnaires contemporains et à la version espagnole de Laborde, puis modernisées à l'aide du GoogleMaps.

Pour rendre l'ouvrage plus pratique, Santa Clara divise son voyage à Rome en parcours plus courts, tous partant de la capitale portugaise (de Lisbonne à Elvas, de Lisbonne à Madrid, etc.). Il les recoupe et regroupe, ce qui lui permet d'être utile aux habitants partant d'autres villes – comme le héros de Camilo.

Néanmoins, quel que soit l'itinéraire choisi, ses voyageurs partent tous, en théorie, de la grande Place du Commerce à Lisbonne, « magnifique amphithéâtre d'architecture portugaise » où se trouve une statue équestre du roi D. Joseph, « qui fait l'admiration des nations étrangères ». Santa Clara imagine son lecteur « confus » et « plein de doutes », « cherchant avec diligence lequel parmi tant de chemins le conduira directement où sa

⁵ “Vente: taverne de la route. Auberge rurale. [Ce mot] est pris du Castillan Venta, qui signifie la même chose (...)” [Venda: taverna de estrada. Estalagem do campo. He tomado do Castelhana Venta, que significa o mesmo (...)] (BLUTEAU, vol. 8, 1721, p. 394).

⁶ Santa Clara ne mentionne que les ventas, alors que, selon Laborde, il y avait en Espagne d'autres types de « maisons où on reçoit les voyageurs » appelées hostales, fondas, et dans les villes, casas de posada ou mesones (LABORDE, 1809, vol 1 : CXXXVJ-CXXXIX).

curiosité ou ses affaires le poussent » et se propose donc de le « diriger » (1807, p. 3-4) – nous proposons de l’accompagner.

Nous suivrons le premier des trois itinéraires que Santa Clara propose, le plus direct, encore partiellement en usage. Il sert surtout les habitants de Lisbonne, partant vers l’Espagne presque en ligne droite, à travers l’Alentejo, plus ou moins selon le trajet de l’actuelle autoroute A6. Une fois arrivé à Elvas, importante place militaire, le voyageur passe la frontière espagnole près de *Badajoz*, se dirige vers *Mérida*, suivant le cours du *Guadiana*, remonte vers *Trujillo*, comme nous verrons, et arrive à *Navalmoral de la Mata*, d’où il continue vers Madrid et Rome.

Santa Clara propose aussi deux autres itinéraires alternatifs vers la Ville Éternelle. Même si, comme nous l’avons signalé, tous les trois commencent à Lisbonne, le deuxième semble s’adresser plutôt aux habitants du centre du Portugal, qui partent des alentours d’Aveiro, Coimbra ou Tomar. Ceux qui l’entreprennent passent la frontière plus au Nord, près de Castelo Branco – et entrent en Espagne à *Zarza la Mayor*, dans l’Estrémadure espagnole. Comme dans le premier trajet, ils se retrouvent dans la province de *Cáceres*, mais évitent la splendide capitale qui lui donne son nom. Les deux itinéraires se rejoignent dans la petite ville de *Navalmoral*, et, se dirigeant vers *Madrid*, contournant le massif de montagnes de *Guadalupe* (ou *Villuercas*) (SANTA CLARA, 1807, p. 16 et 57).

Le troisième itinéraire proposé se destinait probablement aux habitants de Porto, Braga, Viseu, Vila Real et Guarda - des régions très peuplées du Nord du Portugal. Le voyageur l’ayant choisi quittait son pays par la place forte d’*Almeida*, et entrait en Espagne près de *Ciudad Rodrigo* ; il se dirigeait ensuite vers *Alva de Tormes*, et entrait à *Madrid* par la porte de Castille, sans avoir visité *Salamanca*, *Ávila*, ni *Ségovie* (SANTA CLARA, 1807, p. 20). La destination finale est Rome, après tout - on ne peut pas tout voir...

Santa Clara énumère chaque arrêt, mais ne propose jamais de durée

pour chaque séjour⁷. Il fallait s'arrêter naturellement pour manger et/ou dormir, mais chacun respectait aussi les besoins de ses bêtes. On voyageait à pied, à cheval, en voitures de différents modèles, ou même en chaise à porteur, qu'on louait suivant la difficulté des chemins. La résistance des chevaux ou des mules dépendait de leur race, de leur âge et de leur santé, mais aussi du type de voiture, du temps, et des saisons. Santa Clara recommande d'ailleurs de laisser ses montures au Portugal, sinon le voyageur paiera plus cher, devra présenter une documentation spécifique aux frontières et laisser de l'argent en dépôt à celle du Portugal, même si le montant lui sera rendu à son retour (1807, p. 95). Nous supposons, en nous appuyant sur la bibliographie, que les voyageurs se reposeraient quelques jours dans les grandes villes, notamment à Madrid, pour profiter de la capitale.

Parcours Lisbonne – Badajoz - Madrid

Mais notre voyageur commence à peine son parcours...

En sortant de Lisbonne, comme aucun pont ne reliait les rives du Tage, il devait traverser le fleuve en bateau jusqu'à *Aldeia Galega*, ce qui durait « un peu moins de deux heures », en novembre 1787, comme en témoigne William Beckford (vol. 2, 1834, p. 260).

Une fois débarqué, il pouvait dîner et dormir à *Aldeia Galega*, puis repartir au matin suivant, comme le préféra Beckford, ou prendre directement la route d'Espagne, s'arrêtant environ toutes les deux lieues portugaises, à *Rilvas*, *Vendas Novas*, *Silveiras*, et *Montemor o Novo*. Il remontait alors vers *Arraiolos* - puis, entre ce village et *Estremoz*, s'arrêterait seulement en plein milieu du chemin, à *Venda do Duque*, « l'auberge du Duc » (SANTA CLARA, 1807, p. 12-13).

Beckford parcourut le trajet entre *Montemor* et *Estremoz* à cheval et

⁷ Il ne spécifie qu'une seule fois, entre parenthèses (à Las Rozas, tout près de Madrid), que le voyageur n'a « pas besoin d'y entrer ». Il n'explique pas pourquoi (SANTA CLARA, 1807, p. 59).

dans un carrosse tiré par des mules – ses choix dépendaient du soleil ou de la pluie, et de sa bonne humeur. À *Arraiolos*, une « ville vieille et laide qui, comme *Montemor*, couronne le sommet d'une éminence rocheuse »⁸, il acheta des tapis locaux, qu'il mettra autour du lit à l'auberge à *Estremoz*, la nuit suivante. Il estime particulièrement cet établissement, car les murs ont été soigneusement repeints à la chaux et « il y a des tables et des chaises », il considère néanmoins ses tapis « essentiels » pour protéger ses pieds de l'humidité du sol en brique (vol 2, 1834, p. 265, 269-270).

Entre *Estremoz* et la place-forte d'*Elvas*, Santa Clara propose 4 arrêts, dans les auberges « du Renard », « du Noir » et du « Maréchal-ferrant »⁹, puis à l'*Atalaya dos Çapateiros*, dont le nom indique une ancienne tour de sentinelle. Son lecteur arrive ensuite à *Elvas*, à deux lieues portugaises de la petite rivière du *Caia* – un cours d'eau, selon Beckford –, suffisamment peu profonde pour être traversée à gué (B.L.M. de V. E., 1816, p. 393). Là, il passe la frontière espagnole, tout près de *Badajoz* (SANTA CLARA, 1807, p. 14).

Même s'il n'est presque plus en usage, le pont de *Las Palmas* traverse encore le *Guadiana* de ses arches en pierre ; le voyageur venu du Portugal le traversait gratuitement, puis entrait à *Badajoz* par la porte de même nom. Pendant l'hiver de 1787, sous une pluie légère mais persistante, Beckford mit six jours entre *Aldeia Galega* et *Badajoz*, où il présenta son passeport et passa la douane (vol 2, 1834, p. 268).

Après s'être reposé, le voyageur vers l'Italie repartait de l'autre côté de la ville, vers *Talavera La Real* [dite *Talaveruela*]. Il traversait un « terrain peu cultivé », couvert de pâturages, où il passait à gué les rivières de *Lentil* et *Revilla* (B.L.M. de V. E., 1816, p. 392).

Santa Clara suggère de s'arrêter à *Lobón*, que Beckford considère « un village aux cabanes de boue (...) dont les habitants paraissent avoir atteint le dernier stage de pauvreté et de misère » (BECKFORD, vol 2,

8 Nous avons effectué les traductions en français à partir de l'édition anglaise de 1834.

9 Venda da Raposa, Venda do Negro, Venda do Ferrador.

1834, p. 279). Le voyageur traverse ensuite le *Guadajira*, un torrent presque toujours à sec, mais infranchissable ou dangereux en temps de pluie (B.L.M. de V. E., 1816, p. 393), avant d'arriver dans l'ancienne ville de *Mérida*, située sur une colline aux bords du *Guadiana*.

Blotti au fond de son carrosse, Beckford dormit pendant tout le trajet ; il ne se réveilla qu'en arrivant à l'auberge, où il se plaignit de l'odeur de la lavande et du romarin qu'on fit brûler dans le brasero de sa chambre (vol. 2, 1834, p. 280-281). Au début du XIXe siècle, l'*Emerita Augusta* des Romains se trouvait réduite à environ 6.000 habitants ; c'était « une des villes les plus négligées et pauvres de la monarchie espagnole » (B.L.M. de V. E., 1816 : 390). Il valait mieux poursuivre, et abandonner les ruines de ses monuments.

Le voyageur passait les villages de *Trujillanos* et de *San Pedro*, déjeunait peut-être à la *Venta de la Guia*, et traversait par un pont la rivière de *Búrdalo* pour entrer à *Miajadas*, une autre « ville pauvre ». Vient ensuite le petit *Arroyo de Perales*, qu'aucun pont ne traversait ; si le temps était sec, cela ne dérangeait pas le voyageur. Il fallait environ trois heures, en hiver, dans les montagnes enveloppées de brouillard, pour arriver à *Puerto de Santa Cruz* – le dernier arrêt avant *Trujillo*, un joyau de la Renaissance espagnole que Beckford visita sous la pluie et considéra « lugubre » (vol 2, 1834, p. 283-284).

Le voyage en montagne continuait. Après avoir traversé « la région la plus nue et la plus morne que je n'ai jamais vu », le voyageur se retrouvait dans un bois de chênes-lièges clairsemé de prairies (BECKFORD, vol 2, 1834, p. 283). Un peu plus loin, un grand pont de traversait l'*Almonte*, et le voyageur se retrouvait à *Jaraicejo* (ou *Xaraicejo*), où il pouvait se reposer – la petite ville comptait alors un couvent féminin et une église paroissiale (B.L.M. de V. E., 1816, p. 388). Santa Clara offre aussi la possibilité de s'arrêter un peu plus loin, à *Cazas del Puerto*, ou à la toute

neuve *Venta Nueva*¹⁰ (SANTA CLARA, 1807, p. 55).

À une lieue de celle-ci, on traverse à nouveau le Tage, cette fois par le magnifique pont d'Almaráz, « bâti à l'époque la plus brillante de la monarchie espagnole, comparable par sa beauté et sa solidité aux meilleures œuvres des romains » (B.L.M. de V. E., 1816, p. 388). Cette solidité et son importance même sonneront bientôt sa perte : détruit par les Espagnols, en 1809, pour empêcher le passage des troupes de Napoléon, le pont ne sera reconstruit qu'en 1845 (MADOZ, 1845, p. 73). Beckford n'en parle pas. Il mentionne rarement les ouvrages admirables, préférant se plaindre et renforcer les préjugés de ses lecteurs envers les pays du Sud.

Après la ville d'Almaraz, notre voyageur prenait la route à l'est, passait *Espadanal* et une heure plus tard, *Navalmoral de la Mata*¹¹ - encore deux endroits « misérables » et « tristes » (B.L.M. de V. E., 1816, p. 388). Il y retrouverait néanmoins ses compatriotes qui avaient préféré le deuxième trajet suggéré par Santa Clara...

Presque quatre heures de solitude les attendaient entre *Navalmoral de la Mata* et le premier village de Castille, *Calzada de Oropeza*¹². La plaine continue, mais le paysage devenait plus cultivé ; deux heures plus tard, on atteignait *Torralba de Oropeza*, la *Venta de Peralvanegas*, et finalement *Talavera de la Reina* (B.L.M. de V. E., 1816, p. 212 e 209).

Le voyageur entraient enfin dans une ville prospère, entourée de murailles et munie de quelques tours (BLUTEAU, vol. 8, 1721, p. 21). Malgré les rues tortueuses et mal pavées, on y trouvait des immeubles importants,

¹⁰ Elle ne figure pas encore sur la carte du géographe Tomás López (1730-1802) tracée en 1781 suivant des données recueillies entre 1763 et 1780. Voir "Mapa geográfico de las sierras de Guadalupe, con los terrenos inmediatos, Comprehendidos entre los Ríos Tajo y Guadiana. Dedicado al Rmo. Pe. Prior y Monasterio de Santa María la Real de Guadalupe" [C-Atlas E, I a, 10]. Disponible sur https://bvpb.mcu.es/es/consulta/resultados_navegacion.do?id=11019&posicion=42&forma=ficha (vu le 11.04. 2022)

¹¹ López et Santa Clara mentionnent « Navalmoral » mais, sur nos cartes actuelles, la ville de ce nom se trouve plus au nord : il s'agit donc ici de la petite Navalmoral de la Mata, entre Almaraz et Calzada de Oropeza.

¹² Probablement celui qui s'appelle aujourd'hui Calzada, car il existe actuellement : Calzada et Oropeza.



FIGURA 1.

Molinier (del.) et Courbe (grav.)
« Puerta de Talavera la Reyna / Porte de Talaveira la Reyna »
In LABORDE, Alexandre de. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris: Didot l'Ainé, tome II, 1812. Disponible sur <https://bvpb.mcu.es>

et de belles églises. Beckford ne se laissa toujours pas impressionner, mais concéda que, grâce à une industrie de soieries florissante, les rues étaient « encombrées de gens qui sembl[ai]ent se mouvoir avec plus d'activité qu'il n'est donné à la plupart des Espagnols en général » et certaines maisons ressemblaient à des palais (vol. 2, 1834, p. 291-292). Vers 1809, ses plaines fertiles et le commerce des soieries faisaient encore la fortune de la ville (B.L.M. de V. E., 1816, p. 209-10). Laborde dénonce « l'incurie » de ses habitants qui « ont enlevé les pierres des monuments pour construire des maisons et en corner les cours » (tome II, 1812, p. 20) mais choisit une des ses portes pour illustrer son *Voyage Pittoresque et historique de l'Espagne* [Fig. 1]. Santa Clara ne dit rien, mais le voyageur ferait bien d'y rester quelques jours.

Pour repartir, notre voyageur traversait la rivière de l'*Alberche* – qui se jette, 300 pas plus loin, dans le Tage – et parcourait une « allée délicieuse », laissant derrière lui l'imposant profil de Talavera, qui formait « avec ses grands édifices, ses tours et ses chapiteaux, un groupe de diverses pyramides, dont le coup de vue, agréable, donne une idée de l'opulences de cette ville ». Après qu'on avait passé la *Venta de Alberche*, les terrains paraissaient moins cultivés. On arrivait bientôt à *El Bravo* ou *Brabo*, « un village d'une seule rue, mais jolie, large, longue et droite » où se trouvait une auberge commode et « bien fournie » (B.L.M. de V. E., 1816, p. 208).

L'itinéraire recommandé par Santa Clara devient plus agréable. Il traverse « une vallée délicieuse, fertilisée par un ruisseau, mais très dangereuse en temps de pluie », passe des vignobles et des plantations d'oliviers, puis entre dans la petite *Santa Olalla*, habitée par 400 âmes, mais « très considérable autrefois », comme en témoignent ses anciennes murailles et les ruines qui l'encerclent. Santa Clara mentionne ensuite *Maqueda* et *San Silvestre* – plus loin, après un bois de chênes et de genêts, selon Laborde, le voyageur retrouvait la *Venta del Gallo*, puis celles de *Retamosa* ; et la route bordée de vignobles et d'oliviers (B.L.M. de V. E.,

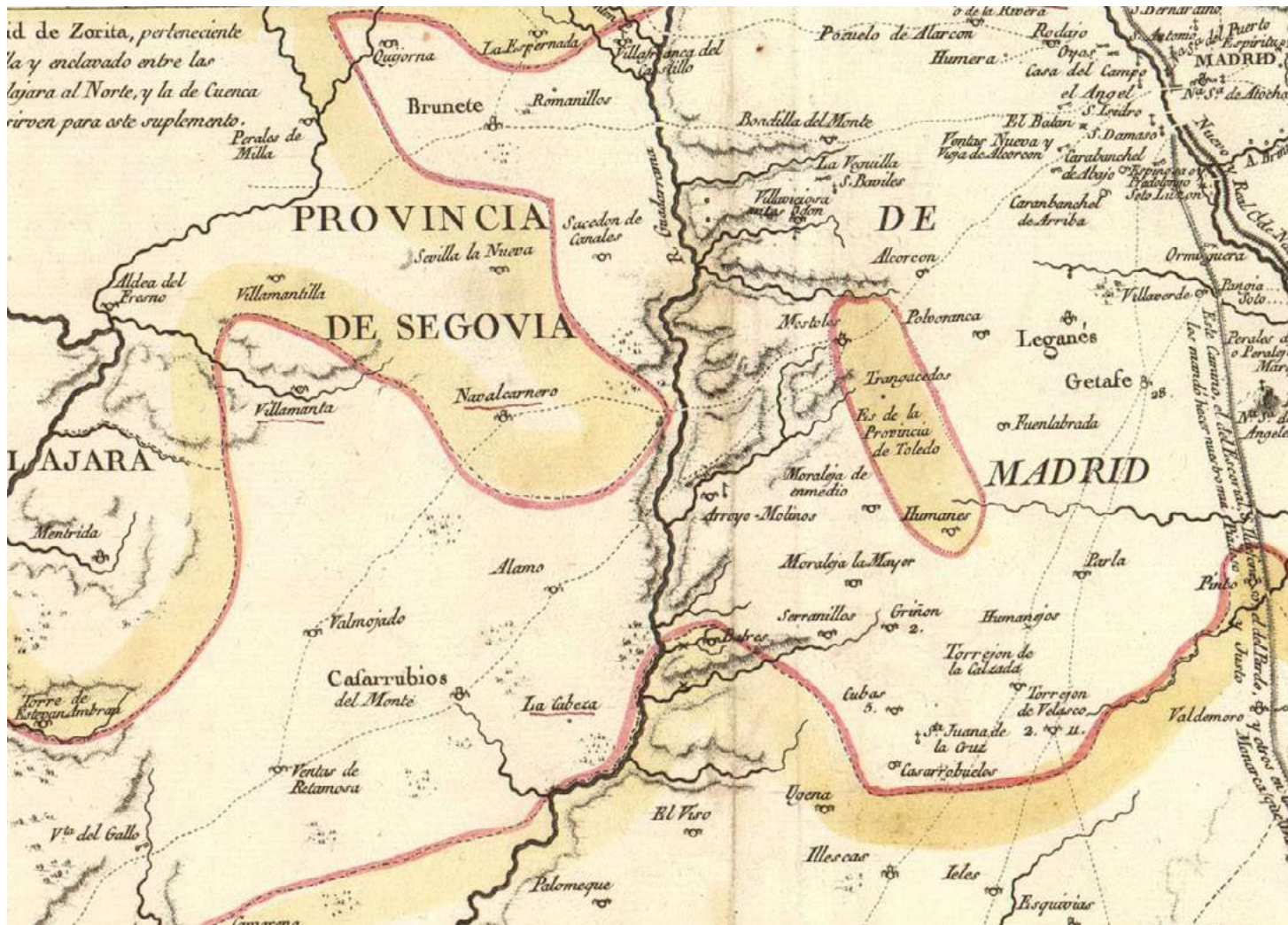


FIGURA 2.

Tomás López (1730-1802)
Mapa de la Provincia de Madrid Comprehende el Partido de Madrid, y el de Almonacid de Zorita (et détail) [Atlas E, I a, 3], Gravure colorée, 37 x 40,5 cm
Real Academia de la Historia - Colección: Departamento de Cartografía y Artes Gráficas
Copia Digital. Real Academia de la Historia : 2010
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

1816, p. 208), figure sur la carte de la Province de Madrid, tracée en 1773, par Tomás López, géographe du roi d'Espagne [Fig. 2]. *Maqueda* et *San Silvestre* y sont, même si rien ne semble les relier. Quant au chemin lui-même, tracé en pointillé, il forme une diagonale presque parfaite entre *Venta del Gallo* et *Madrid*, traversant les villages de *Casarrubios del Monte* et *Alamo*. Le fleuve *Guadarrama* fait comme une veine noire sur la carte ; un pont de bois le traversait, menant le voyageur à *Arroyo Molinos*, puis à *Móstoles* – village dont l'église paroissiale possédait un célèbre tableau du Greco, représentant la face du Christ sur le voile de Sainte Véronique (B.L.M. de V. E., 1816, p. 207). La route vers l'Italie passait ensuite par *Alcorcon*, puis par *Venta de Alcorcon* – la plus récente de deux auberges, une « vielle » et une « neuve », figurant comme : « *Ventas nueva y vieja de Alcorcon* » : un détail minuscule sur la carte de López, dans le coin supérieur à droite¹³.

Finalement, le voyageur arrivait à *Madrid* (SANTA CLARA, 1807, 56).

Parcours Madrid - Saragosse

Dans la capitale espagnole, Santa Clara recommande au lecteur de séjourner au *Meson de la Soledad*, situé dans la rue du même nom, ou alors au *Meson del Gallo* – qu'il faudrait trouver, sans indication ni adresse (SANTA CLARA, 1807, p. 95). Au moment de reprendre la route vers l'Italie, le voyageur n'ayant pas avec lui son cheval (comme le guide l'avait recommandé), il devait demander au *Meson de la Encomienda*, sur la *Calle de Alcalá*, quand partaient les voitures vers Barcelone – des chariots couverts, tirés par six à sept bêtes, qui transportaient d'habitude passagers et marchandises de manière « commode » et bon marché (SANTA CLARA, 1807, p. 97)¹⁴.

¹³ En 1893, il n'en restait qu'une, reproduite en gravure par L'Ilustracion Catolica. Voir <https://alcorcon-antiguo.jimdofree.com/fotos-antiguas-de-calles-de-alcorcón/ventas-de-alcorcón/> (visualisé le 11.04.2022)

¹⁴ C'est la voiture la moins chère ; Laborde aussi des carrosses trainés par 6 mules appelés « Co-

Notre voyageur quittait ensuite Madrid par les superbes portes d'Alcalá – un des rares monuments que Santa Clara mentionne spécifiquement. Construites entre 1770 et 1778, en forme d'arc de triomphe, sous les ordres de Carlos III, en remplacement des anciennes portes du XVI^e siècle – ce chef-d'œuvre du néoclassicisme espagnol a pu, en effet, impressionner notre écrivain. Fermées tous les jours à la tombée de la nuit, elles ouvraient littéralement sur le *Camino nuevo*, le « nouveau chemin » presque droit, en direction d'Alcalá de Henares, qui traversait, par un pont de trois arches, le ruisseau d'Abroñigal¹⁵, pour mener à Canillejas, Alameda¹⁶, et Rejas.

Arrivant au pont de Viveros, le voyageur devait payer un péage : 3 reales « pour chaque paire de roues », 4 quartos par homme à cheval et 2 quartos par personne, pour traverser le Jarama (SANTA CLARA, 1807, p. 98). Les banlieues de Madrid avalèrent toute cette région, mais ce pont – démoli vers 1950¹⁷ – était si important à la fin du XVIII^e siècle, qu'il mérita d'être signalé par Lopez.

Ensuite, la route bifurquait. Il fallait se diriger vers le sud, mais faire attention : à Torrejon de Ardoz, la carte des alentours de Madrid n'était plus d'aucune utilité.

Ayant passé le ruisseau de Toróte, le voyageur suivait la rivière d'Henares par sa rive occidentale. Après Alcalá de Henares – connue par son université (BLUTEAU, vol. 1, 1712, p. 218) – il pouvait s'arrêter pour manger ou boire dans les « ventas » de Meco et de San Juan, avant de traverser la rivière et d'entrer à Guadalajara.

ches de Colleras », les « calechas », des « espèce de cabriolets, tirés par deux mules » ou les « volantes » encore plus petites et rapides (LABORDE, t. I, 1809, p. 124).

15 Comme Tomás López, Santa Clara écrit Arroyo Briñigal; il s'agit d'un affluent du Manzanares, souterrain depuis les années 1970. Cf. NIÑO, Alex. «Del Abroñigal a la M-30 » in Diario El País, 16.09.1998 https://elpais.com/diario/1998/09/16/madrid/905945070_850215.html (vu a 16.03.2022)

16 Au tout début du XIX^e siècle, il aurait aperçu de la route le palais des ducs d'Osuna avec ses magnifiques jardins, acheté en 1783, puis agrandi et embelli pendant les décennies suivantes (B.L.M. de V. E., 1816; PÉREZ HERNANDEZ, 2014, p. 152).

17 <http://memoriademadrid.blogspot.com/2016/01/el-puente-de-viveros-en-san-fernando-de.html>

Le palais de la *Casa del Infantado*, et l'église d'un couvent des franciscains étaient les joyaux de cette ville plutôt grande, joliment située sur l'autre rive (B.L.M. de V. E., 1816, p. 172-173, 175). Au tout début du XIXe siècle, le « gothique » divisait encore les opinions – mais, environ trente ans plus tard, imprégné de romantisme, le peintre espagnol Jenaro Perez de Villaamil (1807-1854) nous laissera une superbe interprétation de ce premier édifice [Fig. 3].

Le voyageur ayant quitté *Guadalajara* apercevait encore, de loin, toute l'extension de la ville, à partir des villages de *Taracena* et *Valdenoches*. Il arrivait ensuite à la petite ville de *Torija*, avec son château. La route était bordée d'oliviers et d'arbres fruitiers. Il s'arrêtait après à *Trijueque*, à la ville de *Graganejos*, à l'auberge de la *venta del Punhal*, puis un peu plus loin, à *Algora* – un village de 300 habitants, doté d'une auberge et d'une prison, mais si fier de son église, qu'il en fit redorer le maître-autel, à grand coût, en 1790 (B.L.M. de V. E., 1816, p. 171).

Santa Clara propose de s'arrêter, une heure plus tard, à *Torremocha del Campo*, puis au village d'*Alcolea del Pinar*. À partir de là, ou de l'arrêt suivant, à *Venta del Gorro*, le chemin moins arboré devenait moins clément. Le guide portugais diverge alors de l'itinéraire de Laborde, suggérant de suivre par *Aguilarego*, *Maranchón*, *Barbacil*, *Anchuela del Campo*, puis *Concha* et *Tartanedo* (SANTA CLARA, 1807, p. 98-99) – ces derniers, parmi les villages les plus haut situés d'Espagne, embellis par les cèdres aux alentours. Un peu plus loin, *Tortuera*, situé entre des rochers de marbre, profitait néanmoins d'une vallée fertile en pâturages (B.L.M. de V. E., 1816, p. 169). Finalement, notre Portugais se retrouvait à *Embid del Marques*, le dernier village en Castille.

Il rentrait alors dans le royaume d'Aragon, et « aux pieds d'une chaîne de collines sablonneuses », se retrouvait à *Used* (B.L.M. de V. E., 1816, p. 256-257) – un ancien village d'abord appelé *Fuset*, *Huset*, puis *Usset* – en décadence, déjà, depuis des siècles. En 2020, à peine 256 personnes



FIGURA 3.

Genaro Perez de Villa-Amil (dessin) et Asselineau (lithographe)
Palácio de los Duques del Infantado, Guadalajara.
In ESCOSURA, P. de. *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España* / obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Perez de Villa-Amil. Paris: Alberto Hauser, 1842-1850.

y demeuraient ¹⁸.

Le « *camino real* » de Madrid menait ensuite vers *Daroca*, ancienne ville administrative et militaire, près d'un pont qui surplombe le *Jiloca*. Vers 1816, une belle rue la traversait d'est en ouest, fermée par deux portes à ses extrémités. Entre églises et couvents, plusieurs fontaines abreuvaient ses plus de 6.000 habitants et leurs bêtes. Curieusement, il s'agissait aussi d'une ville « touristique » où on n'hésitait pas à montrer aux étrangers la roue miraculeuse d'un moulin du XVI^e siècle qui sauva la population d'une inondation, et un voleur changé en marbre par un autre miracle, que l'on visitait dans le couvent de la Trinité (B.L.M. de V. E., 1816, p. 256).

Le voyageur aurait remarqué une différence dans les auberges : alors qu'en Castille, il devait acheter ses propres provisions et les faire cuisiner, en Aragon, on lui préparait ses repas. Ce n'est qu'un détail, mais Santa Clara n'oublie pas de le noter car, même pour ceux accompagnés de leurs domestiques, ne pas se soucier de trouver, acheter et cuisiner ses propres aliments impliquait un nouveau confort. Sans tenir compte des disponibilités locales de certaines denrées (légumes, gibier, champignons), chaque pays préservait encore des patois, voire des langues diverses – il était difficile de se faire comprendre. En Aragon, moyennant une *peseta* – en plus des 5 ou 6 *quartos* qu'il paierait pour un lit – notre voyageur se faisait servir à manger en salle (SANTA CLARA, 1807, p. 96, 99)

Ayant laissé *Daroca*, il passait *Retascon*, puis *Maynar*, où il devrait goûter les délicieux navets qui y poussent (B.L.M. de V. E., 1816, p. 169). À une exception près, il parcourait à nouveau la même route que Laborde, qui en fera tirer une carte ¹⁹. Elle croisait *La Venta de San Martin*, *Carinena*, *Longares*, *Muel*, les *Ventas de Mazota* et de *Matorita*, puis *Maria* et *Santa Fé* pour finir à Saragosse, où le prêtre portugais suggère de visiter l'église de Notre Dame du Pilier [Fig. 4], « un des meilleurs Sanctuaires qu'il y a

18 <https://www.used.es/turismo/> (vu le 12.04.2022)

19 Itineraire Descriptif. Planche 16. Seule de Venta de Matorita n'y figure pas.



FIGURA 4.

Louis-François Lejeune (dessin) et Daudet (gravure), Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza In *Viaje por España* de A. Laborde, 1824.

en Espagne » (SANTA CLARA, 1807, p. 99-100).

Le voyageur ressortait de la ville par le grand pont en pierre sur le *Rio Ebro*, rivière au long de laquelle son chemin, mal ou bien, continuait. Il franchissait d'abord son principal affluent, le *Gallego*, qui descend des Pyrénées. Trois lieues plus loin, il faisait boire ses bêtes à *La Puebla de Alfinden*. Les autres arrêts seraient plus proches les uns des autres : d'abord *Alfajarín*, puis *Villa Franca de Ebro* et *Osera*. Quelque part près de la *Venta de Santa Lucia*, il laisserait l'Èbre au sud, pour suivre une route plus droite, vers *Lérida*.

Vers 1809, ayant besoin d'abri, il ne pouvait disposer sur ce chemin que d'une « mauvaise taverne », mais au bout de trois lieues il arrivait à *Bujaraloz* – village à l' « aspect peu agréable » – qui possédait néanmoins une auberge « magnifique et commode ». S'il désirait continuer, il arrivait à *Peñalba* trois quarts d'heure plus tard, puis passerait *Candanos*, et après environ cinq heures, sans se reposer à *La Venta de Fraga*, il entrait dans l'ancienne cité de *Fraga*, aux rues étroites et tortueuses, pavées de pierres pointues. Certaines maisons, déjà en ruines, arboraient encore fièrement les armoiries des anciens propriétaires. Cependant, malgré la tristesse ambiante, le voyageur fatigué aurait noté que sa place centrale, « entourée d'un petit bois », disposait de bancs de pierre où s'asseoir. Un pont de bois de 22 arches traversait le *Rio Cinca*, une rivière qui touchait aux remparts de la ville et rendait fertiles les terres des alentours (B.L.M. de V. E., 1816, p. 240- 242).

La frontière entre l'Aragon et la Catalogne se plaçait entre *Fraga* et *Alcarràs*, ancienne place-forte, très appauvrie, dont on ne voyait plus qu'une grande tour carrée, encore ornée de meurtrières et créneaux. Santa Clara ne signale aucune formalité pour traverser – en effet, selon le traducteur de Laborde, seuls « deux repères en pierre » démarquaient alors les anciens royaumes (B.L.M. de V. E., 1816, p. 26).

Quelques lieues après *Alcarràs*, le voyageur arrivait à *Lérida*, ville entourée de murailles, sur le flanc d'une colline, dominée par sa veille

cathédrale et par les ruines de son château (B.L.M. de V. E., 1816, p. 26). Il traversait le rio Segre, qui baignait presque ses murailles, avant de poursuivre son chemin vers l'Italie, passant *Bell-lloch d'Urgell* (dit *Belloch*), la *Venta de Fondarella*, *Mollerusa* où les maisons étaient « d'argile », *Golmés*, et une heure plus loin *Bellpuig*, un village entouré de cultures d'amandiers. Venait ensuite *Vilagrassa*, qui n'était qu'un *lugar* - littéralement, un « lieu », un groupement d'habitations plus petit qu'un village. Le paysage devenait ensuite de plus en plus agréable ; toute la région d'Urgel, entre *Tàrrega* et le tout petit *lugar* de *Curullada*, était fertile en cultures de céréales, vignobles et oliviers. *Tàrrega*, par exemple, malgré sa population réduite, prospérait grâce au commerce, et possédait un hôpital (B.L.M. de V. E., 1816, p. 24), utile à tous ceux qui auraient oublié d'inclure dans leur bagages herbes, onguents, poudres et autres médicaments.

Plus loin, le voyageur atteignait la petite ville médiévale de *Cervera*, située sur une hauteur. Sept portes s'ouvraient des murailles sur ses rues « bien pavées ». Même si elle ne comptait qu'environ 5.000 habitants, elle possédait encore une imposante université (transférée à Barcelone en 1842), un séminaire, cinq couvents, et une église gothique à trois nefs. En la quittant pour poursuivre la route qui parcourait les plaines des alentours, le voyageur apercevait encore les contours de *Cervera* au moins jusqu'à *Hostalets* et *el Meson Nuevo de Montmaneu* (B.L.M. de V. E., 1816, p. 22-23).

L'arrêt suivant était *Porcarises* (ou *Porquerizas*) puis venaient *Santa Maria*, le *Meson del Gancho* ou *del Ganxo* (aujourd'hui disparu), la *Venta de la Penadela* – et *Yorba* ou *Jorba*. La prochaine ville, *Igualada*, pouvait surprendre : s'élevant sur une plaine fertile en blé et oliviers, elle était entourée de maisons plus récentes et « de bon goût » (B.L.M. de V. E., 1816, p. 22).

Le voyageur passait ensuite par *Vila Nova* (actuellement Vila Nova del Camí), traversait le *Rio Noya* (*Anoia*), puis s'arrêtait à *La Pobla*,

probablement Pobla de Claramunt, et à *Molino de Capelladas* sur l'*Anoia*. Ce nom et son placement sur la rivière indiquent qu'il s'agissait d'un moulin, probablement pour fabriquer du papier, comme il en existait au XVIIIe siècle. Un de ceux-ci fonctionne encore, en tant que musée ; il s'appelle justement « *Museu Molí Paperer de Capellades* », et nous rêvons de confirmer qu'il s'agit du même moulin.

Le chemin se poursuivait par *Fuente de la Reina*, peut-être une simple fontaine, *Valbona*, *Piera*, *Masquefa*, *La Beguda Alta* et *Martorell* - où Santa Clara recommande aux voyageurs désireux de visiter le sanctuaire de Notre-Dame de Montserrat, de faire ici leur détour²⁰, avant de reprendre le chemin que nous suivons.

Martorell se situe entre l'*Anoia*, que l'on passait par un pont de bois, et le *Llobregat*, dont il est un confluent. C'est par un pont de pierre romain, à trois arches, qu'on traversait ce dernier : le *Pont del Diable* (B.L.M. de V. E., 1816, p. 21). Santa Clara ne le signale pas, mais il aurait semblé bien plausible que son arche centrale, haute de plus de 21 mètres, ait été construite par le diable lui-même²¹...

Les voyageurs s'approchaient peu à peu de la capitale de la Catalogne. Il suffisait, pour y arriver, de suivre le *Llobregat* en direction de la côte, ce qui menait alors à travers *Sant Andreu de la Barca*, *Molins de Rei* et *San Feliu de Llobregat*. Sur la route, le *Meson del Garrufe*, n'existe plus – mais Santa Clara signale que, l'ayant dépassé, notre voyageur se retrouvait à Barcelone,

S'il poursuivait son itinéraire terrestre vers la France puis l'Italie, il pouvait s'arrêter environ toutes les heures, à *Sant Andreu*, *Montcada*, *Los Hostals*, *Montmeló*, *La Roca del Vallès* (où il lui traverserait le *Rio Tordera*,

20 "Querendo visitar o santuário de N. Sra. do Monserrate irá por este roteiro até [Martorell], legoas 194 e meia, e depois irá a Esparraguera, Colvato [Colbató] e Mon-serrat". Selon Google Maps, consulté le 12 avril 2022, on compte environ 24 km entre Martorell et Montserrat - distance qu'un homme du XXe siècle peut parcourir à pied en 5h42 min environ, ou en 2h24 en bicyclette.

21 Détruit en 1939, pendant la Guerre Civile espagnole, il fut reconstruit en 1963. ALVAREZ, A.; PRADA, J. L., PITARCH, A. y J. GALINDO « El puente romano (Pont Del Diable) de Martorell (Barcelona) » in VII CIA – S5 : Patrimonio Construido y Restauracion, pp. 618-624 http://humanidades.cchs.csic.es/ih/congreso_iberico/53.PDF (vu le 23 de Mars 2022)

par un pont), *Llinars del Vallès*, *San Celoni*, *La Batllòria*, et *Hostalric*. Santa Clara mentionne ensuite *Les Mallorquines*, un peu moins rapprochée, *l'Hostal de Ceba* (que nous n'avons pas identifié) et finalement, *Gerona - Girona* en catalan (SANTA CLARA, 1807, p. 100-102) - ville admirée par sa sévère cathédrale et ses bains « arabes ». Une fois franchi un pont sur le *Ter*, on passait *Medinyà*, *Vilademuls* et *Bàscara*, ou il fallait une barque pour traverser le *Fluvià*, pour arriver à *Santa Locaya* (aujourd'hui *Santa Llogaia d'Àlguema*) puis à *Figueres*, où on traversait le *Muga*. Restait alors seulement *El Hostal Nuevo*, avant d'arriver à *La Jonquera*, dans les Pyrénées – «dernier *lugar* de Catalogne » (SANTA CLARA, 1807, p. 103). Ces frontières n'existent plus, mais le nom actuel du village – *Els Limits* – en garde le souvenir. Les autorités y demandaient les passeports, les documents des montures, et des papiers prouvant combien d'argent on emportait.

On franchissait encore une fois le *Llobregat* pour atteindre la première agglomération urbaine de France : *Bellagarda*, où « on faisait reconnaître les passeports ». (SANTA CLARA, 1807, p. 103). Il s'agissait de l'imposant *fort de Bellegarde*, bâti par Vauban (1633-1707) pour défendre le col du *Perthus*. En 1836, ce dernier donna son nom à un nouveau village, puis à la commune actuelle où il se situe. Les voyageurs le désirant visiter Toulouse abandonnaient ici la route de Rome, et partaient en direction de Carcassonne (SANTA CLARA, 1807, p. 129). Ceux qui continuaient vers l'Italie descendaient lentement jusqu'à *Le Boulou* par une route « spacieuse et bien construite », semée de vestiges d'anciennes fortifications, près de la rive du *Tech* – rivière dont l'ampleur « aurait bien mérité un pont » pour épargner le voyageur de ses dangers (B.L.M. de V. E., 1816, p. 1). Santa Clara – pas vraiment intéressé par la géographie – en oublie le nom, comme d'ailleurs ceux des principaux cours d'eau qu'il traverse entre les Pyrénées et Antibes (SANTA CLARA, 1807, p. 103).

Une route agréable permettait ensuite au voyageur d'arriver de bonne humeur à Perpignan, un excellent atout, étant donné l'accueil qui

l'attendait. À l'entrée même de la ville, on lui demandait son passeport, mais il fallait qu'une sentinelle l'accompagnât jusqu'à la maison du gouverneur pour enregistrer le document. Non satisfait, on « lui donnera ensuite une autre sentinelle pour le conduire en-dehors des portes de la ville » où, heureusement, « il trouvera de bonnes auberges dans lesquelles on peut souper ou passer la nuit ». Le détail de la sentinelle omniprésente démontre qu'on se méfiait des étrangers, mais nous permet surtout de visualiser certains parcours « physiques » d'une bureaucratie encore à l'échelle de l'homme.

Les prix des auberges de France, donnés par Santa Clara, illustrent aussi la hiérarchie dans le traitement des voyageurs plus ou moins fortunés. En effet, en France comme en Aragon, celui-ci – ou son domestique – ne cuisine pas ses propres repas, mais en plus des 3 sous qu'il doit payer par lit, pour dormir, on lui demande de déboursier 3 francs pour manger ses repas « à la première table », 25 sous pour aller « à la deuxième », et à peine 12 sous pour la « troisième table » (SANTA CLARA, 1807, p. 104).

En route vers Rome, de *Perpignan*, le voyageur passait par « *Salsas* » (probablement la forteresse de ce nom, près de *Salses-le-château*), traversait un cours d'eau non identifié, s'arrêtait à *La Palme*, puis à *Villefalse*. Santa Clara recommande d'utiliser les *relais de Poste*, une méthode de voyage moderne, très prisée des Français. Il y en avait un juste avant *Narbonne*, qu'il suggère comme prochain arrêt²². S'il continue à son propre rythme, son lecteur peut s'arrêter à *Nissan-les-Ensérune*, *Béziers*, « *Begude de Jordi* »²³, *Pézenas*, *Ville Magne*²⁴, *Loupian*, *Gigean*, *Fabrègues*, et finalement à *Montpellier*.

De cette ville universitaire, où accouraient déjà des étudiants du

22 Il est probable que notre auteur parle par expérience et que, s'étant laissé conduire par des voitures de poste, il ait oublié de noter quelques noms. En effet, à partir de là et jusqu'en Italie, il devient très difficile de le suivre. Certains noms sont très mal écrits (*Berguinhan* au lieu de *Draguignan*), d'autres n'ont pas été retrouvés, comme *Begude de Jordi*, ou ne se trouvent pas sur la route, comme *Ville Magne*.

23 Nous n'avons pas réussi à identifier cet endroit. Voir note 21.

24 Trois 3 villes ou villages homonymes se trouvent : une entre Toulouse et Carcassonne, une autre au Nord de Béziers, et une au Nord de Montpellier, en direction de Paris. Voir note 21.

monde entier, notre voyageur continuait vers *Colombiere*²⁵, *Pounte de Lunel*²⁶, *Uchaud* et *Nîmes*. Il visitait peut-être ses vestiges romains, puis il continuait son voyage, s'arrêtant à *Saint-Gervasy* et à *Poulx*, puis à *Remoulins*²⁷.

Nous pensons qu'il demeurerait ensuite quelques jours à *Avignon*. Cette ancienne capitale de la chrétienté, sur le *Rhône*, entourée de remparts, était déjà connue par son palais des Papes avant d'être chantée pour son « pont d'Avignon », le pont médiéval de Saint-Bénézet, détruit par les crues et à chaque fois reconstruit jusqu'au XVIIIe siècle – quand les habitants l'abandonnèrent à son sort.

Après *Avignon*, le voyage continuait par *Saint-Andiol*, *Orgon*, *Pont-Royal*, *Saint-Cannat*, l'ancienne *Aix-en-Provence*²⁸, *Rousset*, *Pourcieux*, *Polio*²⁹, et finalement *Saint-Maximin-la Sainte-Baume* – dont le couvent des Dominicains exposait comme reliques les corps de sainte Suzanne, de saint Maximin, et la tête de sainte Marie-Madeleine, sur laquelle on voyait les marques de « deux doigts du Christ Notre Seigneur », (SANTA CLARA, 1807, p. 105-106). Nous n'avons pas retrouvé *Lugata*³⁰, où notre itinéraire suggère de s'arrêter, mais il peut s'agir d'un nom très différent – cette étape est particulièrement propice à des malentendus. Notre auteur, nous l'avons dit, interprète à son gré des graphies anciennes, mais ici, non content de changer « *Casiers* » en *Carcès*, « *Lorques* » pour *Lorgues*, il remplace *Draguignan* par « *Berguinhan* » – ce qui est nettement moins pratique. Passe encore qu'il appelle *Grasse*, « *Grassa* » ; il n'est pas surprenant de ne pas retrouver « *Hostarias* » (l'arrêt qui, selon lui, précède

25 Voir note 21

26 Peut-être celle qui s'appelle aujourd'hui Lunel Viel, ou Lunel ?

27 Dans cette ville, Santa Clara recommande que les voyageurs partis de Lisbonne désirant connaître la Suisse, prennent la route de Lyon, qui menait vers Genève (SANTA CLARA, 1807, p. 127 et 144).

28 D'où on pouvait dévier pour aller vers Marseille (SANTA CLARA, 126) ou Toulon (SANTA CLARA, 1807, p. 129)

29 Nous n'avons pas identifié cet endroit. Voir note 21.

30 Voir note 21.

la ville des parfums et des savons) : le mot ne signale peut-être qu'une sorte d'auberge, à l'époque : une « hostellerie »³¹. Santa Clara « traduit » le terme, sans trop se soucier de fournir d'autres précisions (1807, p. 106). Est-ce le cas de l'arrêt suivant, *Ville Neuve* ? C'est possible. Il peut s'agit d'une simple erreur. Nous trouvons, dans la région, une seule *Villeneuve-Loubet*, mais elle se trouve bien plus en avant, sur la route entre Antibes et Saint-Laurent du Var.

Le village de *Cannes* est plus facile à identifier, même si, avant les festivals de cinéma, ce n'était encore qu'une bourgade sans intérêt, un arrêt de plus. En revanche, nous pensons que Santa Clara a dû rester quelques jours à *Antibes*, ne serait-ce que pour mieux s'informer. Il recommande fortement au voyageur de s'y embarquer pour Gênes et poursuivre par la mer. La "route est très mauvaise", les carrosses ne passent pas. S'il n'y a pas de bateau, il faut attendre les navires qui portaient le courrier et y passaient toutes les semaines, car la plupart accepte des passagers, moyennant un paiement de 5 ou 6 francs. Sinon, notre voyageur pouvait continuer jusqu'à Nice, pour essayer d'embarquer. Il devra, dans ce cas, traverser à *Saint-Laurent-du-Var* le fleuve homonyme qui servit longtemps de frontière à la France.

Santa Clara signale qu'alors « la France finit, et l'Italie commence » – ce qui l'amène à compter les distances en « milles italiens » (1807, p. 106-107). Cependant, il faut bien le dire : si en 1791 le *Var* marquait bien la frontière avec le comté de Nice (et non l'Italie !), ce n'était plus le cas en 1807, car la France avait annexé la région en 1793.

Notre auteur se montre prudent en géographie politique : il préfère ignorer des « événements récents », qu'il connaissait sûrement. Les frontières européennes changeaient alors très vite – et continueraient de le faire pendant au moins une génération. Ancien État de Savoie, ce comté qu'il considère « italien » redevient sarde en 1814, fait partie du

31 <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hostellerie/40464>

royaume de Sardaigne, puis retourne à la France en 1860.

Sa capitale, qu'on appelait encore « Nice de Provence » [*Niza de Provença*], pour la distinguer de ses homonymes de « la Paille » et « d'Impie », était déjà une « belle ville » située « dans une campagne très fertile, au pied des Alpes, au bord de la mer », « sur un rocher escarpé ». On n'y trouvait pas encore la « Promenade des Anglais » qui la rend aujourd'hui célèbre, mais on remarquait les restes d'un amphithéâtre de l'antiquité (AAVV, vol.2, 1775, p. 176-177) et – détail important pour les moins fortunés – son « Hospice » offrait lit et dîner « à tous les pèlerins » (SANTA CLARA, 1807, p. 107).

Les routes confluaient. Quelques voyageurs qui nous accompagnaient jusqu'ici pouvaient opter pour celle de Turin – qui les mènerait vers Milan, Pavie et Venise, en passant par Vérone et Padoue, et permettait aussi d'aller de Turin à Plaisance et Parme, en direction de Bologne (SANTA CLARA, 1807, p. 130-136 ; 138-9)³².

Ils verraient Rome plus tard. Santa Clara ne s'en occupe pas trop, dans cet itinéraire. Il dirige ici les voyageurs qui se dirigent directement vers la Ville Éternelle, mais insistaient à garder les pieds sur terre, en dépit du manque de confort, et de ses recommandations pour qu'ils s'embarquent.

Ils devraient alors passer *Torvia*³³, la belle ville de *Menton*, traverser la *Roya* (dont Santa Clara oublie le nom) qui débouche à *Ventimiglia*, puis franchir le *Nervia*³⁴ (SANTA CLARA, 1807, p. 107). Ils arriveraient à *San Remo*, un « bourg très agréable, sur la côte ou rivièrre occidentale de Gênes, avec un bon port » (AAVV, vol.2, 1775, p. 458). Ensuite, après avoir franchi la *Fiumara di Taggia* – que Santa Clara appelle *Tiglia* et nous connaissons aujourd'hui plutôt comme *torrente Argentina* – ils s'arrêteraient plus ou moins de port en port : à *Santo Stefano al Mare*,

32 C'est après Bologne que Santa Clara recommande d'aller à Florence (1807 : p. 141).

33 Nous n'avons pas réussi à identifier cet endroit. Voir note 22.

34 Il s'agirait, selon lui, du Lavenza (SANTA CLARA, 1807, p. 107), mais les cartes indiquent l'erreur. Voir note 21.

à *San Lorenzo al Mare*, à *Porto Maurizio* – un autre « bourg agréable » mais ruiné, sur le penchant d'une colline, qui finirait par fusionner, au XX siècle, avec l'étape suivante, *Oneglia* – ville côtière non fortifiée, au terroir « très fertile en vins, huiles & en toute espèce de fruits » (AAVV, vol.2, 1775, p. 200, 346 et 353).

Ils passeraient par *Alassio*, puis une autre rivière dont le nom échappe à Santa Clara - probablement le *Centa*, juste avant *Albengua*. Cette dernière était une petite ville sur une plaine « très bien cultivée », aux environs « couverts d'oliviers », où on recueillait « une très grande quantité de chanvre ». Malheureusement l'air y était malsain, ce qu'on attribuait « aux eaux stagnantes & croupissantes » nécessaires « pour rouir le chanvre » (AAVV, vol.1, 1775, p. 26).

Venait ensuite *Rollo*³⁵, et nos voyageurs poursuivaient leur chemin en traversant *Loano*, *Finale Ligure* et la ville de *Noli*, déjà en décadence, mais disposant encore d'un port « assez considérable » (AAVV, vol.2, 1775, p. 184). Ils visitaient ensuite *Savone*, la seconde ville de l'État de Gênes, nourrie du commerce de la soie, d'huile et de fruits. Son port, ruiné par les Génois, avait été un des meilleurs au XVIe siècle, et la ville, siège d'un évêché, comptait entre les cinq portes de ses murailles, des édifices « magnifiques » dont « d'assez belles églises », deux forteresses et une citadelle (AAVV, vol.2, 1775, p. 487-488).

Suivaient *Varazze*, *Arenzano*, *Utri*³⁶, puis *Sestri di Ponente*, un port fortifié, avec une « forteresse considérable » sur une rivière bordée de « maisons de campagne de la plus grande beauté », aux jardins « plantés d'orangers, de citronniers, de grandes palissades de myrtes », appartenant à de grandes familles italiennes – même « les rochers qui s'élèvent au-dessus de ces palais » étaient « couverts de figuiers » (AAVV, vol.2, 1775, p. 504). Ce n'est plus apparemment qu'une banlieue industrielle

35 Santa Clara mentionne d'abord la rivière, puis Rollo, Alassio, et Olbenga – mais, selon les cartes, il se trompe : Alassio vient d'abord, après Oneglia, puis la rivière, Albenga, et Rollo - plus proche de Gênes (SANTA CLARA, 1807, p. 107).

36 Peut-être Voltri? Voir note 21.

de Gênes, sur le *Polcevera* (que Santa Clara écrit *Potenza*) de l'autre côté duquel le prochain arrêt, *San Pietro d'Arena* n'a pas subi meilleur sort. C'était « le plus beau faubourg de Gênes, entre la mer et la montagne de la côte », avec de « très beaux Palais » et des maisons « généralement bien bâties » ; « son plus bel aspect [était] du côté de la mer ». Étendu, il pouvait paraître plutôt dépeuplé, mais son seul inconvénient était l'étroitesse de ses rues qui « n'[avaient] de largeur qu'autant qu'il en faut pour qu'une voiture passe aisément ». (AAVV, vol.1, 1775, p. 78). Sur la gauche du port, la montagne « aboutit à un rocher, à la pointe duquel est une tour, qu'on nomme *Torre della Lanterna*, parce qu'on y allum[ait] toutes les nuits un fanal pour guider les vaisseaux qui [voulait] entrer dans le port de Gênes » (AAVV, vol.2, 1775, p. 473). Le phare monumental existe toujours, mais après l'arrivée des chemins de fer, *Sampierdarena* est devenu un des « grands centres industriels d'Italie » et a fini par être intégré dans la commune de Gênes.

Nous arrivons finalement aux portes de cette capitale génoise. Santa Clara nous prévient : l'officier de garde nous donnera un billet avec le nom d'une auberge où on ira se reposer, sans laquelle on n'est accepté nulle part. Il informe les pèlerins que l'Hôpital qui leur est consacré offre un bon logement pour trois jours, et recommande de visiter le *Duomo* – c'est-à-dire la cathédrale San Lorenzo – et ce qu'il appelle l'église de la *Madonna*.

Il insiste surtout pour qu'on poursuive le chemin vers Rome par la mer, au moins jusqu'au port de Livourne, de préférence jusqu'à *Civitavecchia*, « près de Rome ». Si le temps était bon, cela ne prendrait que deux ou trois jours, en dépit du danger des « Maures », qui attaquaient les bateaux qui n'étaient pas sous pavillon français (SANTA CLARA, 1807, p. 108).

Certains voyageurs préfèrent poursuivre vers Rome par la voie terrestre. Ils suivent la côte orientale de Gênes, en direction de Lucques, puis de Sienne – retrouvant peu à peu d'autres pèlerins, curieux, artistes, et « touristes » venus de tous les chemins d'Europe.

Des dizaines d'étapes les attendent encore, avant la première douane les États pontificaux, à *Ponte Centino*, un village qui « paraît comme au fond d'un précipice », « arrosé par un ruisseau ou torrent qu'on passe sur un pont ruiné » (AAVV, vol.2, 1775, p. 341).

Sont-ils impatients, ou profitent-ils toujours d'un voyage qu'il ne feront qu'une ou deux fois dans leur vie ? Les chemins du retour ne sont pas toujours les mêmes, il y a d'autres villes, d'autres pays à visiter...

Cette fois-ci, ils passeront bientôt les portes de Rome.

Conclusion

La fin du XVIIIe et le début du XIXe siècles fournissent littéralement des milliers de récits de voyages à Rome. Même à partir de Lisbonne, l'itinéraire de Santa Clara n'est pas, nous l'avons dit, le seul possible. Il est cependant, en comparaison avec d'autres contemporains, le plus abondant en détails : arrêts, ponts, prix, documents nécessaires. Tout cela compose une mosaïque qui nous permet non seulement « d'habiller » visuellement le trajet, mais fournit une multitude de points où ancrer des recherches plus approfondies. Vu de loin, son voyageur suit les côtes et les cours des rivières, monte et descend montagnes et ravins – mais cela ne suffit guère à l'historien d'art. Les artistes d'alors se consacrent à l'étude de la nature et de l'Antiquité, ils se forment par la copie de leurs prédécesseurs – il serait important de répertorier, au moins en partie, les œuvres d'art qu'ils ont pu voir. Or, si la multiplicité des collections accessibles rend cette tâche impossible dans les grandes villes d'Europe, un itinéraire comme celui de Santa Clara appelle l'attention sur des œuvres présentes le long de la route, dans des villes et villages aujourd'hui dits « mineurs », dotés d'églises, couvents et – pourquoi pas ? – de collections privées que certains pouvaient visiter sous invitation. Répertorier chaque arrêt de cet itinéraire entre Lisbonne et Rome est une toute première étape – même si nous arrêtons à Gênes notre trajet terrestre, comme Santa Clara le recommande.

Nous espérons qu'il inspirera d'autres recherches historiographiques intéressantes en elles-mêmes, mais essentielles pour une compréhension plus approfondie de l'art de pays « périphériques », comme le Portugal et de ses colonies.

Bibliographie

AA.VV. **Dictionnaire historique et géographique portatif de l'Italie, contenant la description des Royaumes, des Républiques...** Paris : chez Lacombe libraire, 1775.

ALVAREZ, A.; PRADA, J. L., PITARCH, A.; GALINDO., J. «El puente romano (Pont Del Diable) de Martorell (Barcelona)” in **VII Congreso Ibérico de Arqueometría – S5: Patrimonio Construido y Restauracion**, Madrid, 8-10 outubro de 2007, pp. 618-624.

http://humanidades.cchs.csic.es/ih/congreso_iberico/53.PDF (vu a 23 de Março de 2022)

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

B. L. M. de V. E. **Itinerario descriptivo de España y de sus islas y posesiones em el Mediterráneo (...)** traduccion libre del que publicó em francês Mr. Alexandro Laborde em 1809. Valencia: imprenta de Ildefonso Mompié, 1816.

BECKFORD, William. **Italy; with sketches of Spain and Portugal**. vol. 2. London: Richard Bentley, 1834.

BLUTEAU, R. **Vocabulário Portuguez e Latino, áulico, anatómico...** Coimbra: Collégio das Artes da Companhia de Jesus [et autres], 1712-1728, (8 vols et 2 suppl.)

BOIME, Albert. **Art in age of revolution, 1750-1800**. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

BOWRON, E. P.; KERBER, P. B. **Pompeo Batoni, Prince of painters in eighteenth century Rome**. New Haven: Yale University Press, 2007.

CASTELO BRANCO, Camilo. *A viúva do enforcado* [1877] <https://biblotecasaeag2020.blogs.sapo.pt/a-viuva-do-enforcado-de-camilo-castelo-28892>

CRASKE, M. **Art in Europe (1700-1830) A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth**. [Oxford & New York]: Oxford University Press, 1997.

ESCOSURA, P. de. **España artística y monumental: vistas y descripcion de los sitios y monumentos más notables de España / obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Perez de Villa-Amil**. Paris: Alberto Hauser, 1842-1850. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=11442>

FERREIRA, P. A.; CUESTA, A. M. Agostinos Descalzos de Portugal, 1564-1834. **Recollectio**, 29-30 p. 191-271, 2006-2007.

GALLO, D. La Florence de Stendhal, une ville d'art ? In : LEPOITTEVIN, Anne ; LURIN, Emmanuel ; MÉROT, Alain. **Florence, ville d'art, et les Français. La création d'un mythe**. Roma: Campisano Editore, 2021. p. 73-87.

GOMBRICH, E. H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LABORDE, A. de. **Itinéraire descriptif de l'Espagne**. 5 vols. et 1 atlas. Paris : chez H. Nicolle, 1809.

LABORDE, A. de. *Voyage pittoresque et historique en Espagne*. 4 vols. Paris : Pierre Didot l'Ainé, 1807-1818.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo II, Madrid: [s/ed.] 1845.

PÉREZ HERNANDEZ, M. I. El Ramal de *El Capricho* en la Alameda de Osuna. La presencia francesa en el jardín durante la Guerra de la Independencia. In: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LIV, pp. 151-182, 2014.

SANTA CLARA, Fr. A. De. *Guia de viajantes ou Roteiro de Lisboa para as Cortes, e Cidades principaes da Europa, Villas, e Lugares mais notáveis de Portugal, e Hespanha: com varias advertências uteis em a jornada de Roma, e necessárias aos Peregrinos: redução das moedas estrangeiras , e os preços de algumas cousas para melhor commodo da viagem*. Por Fr. A. de S. C. Lisboa: na Nova Offic. de João Rodrigues Neves, 1807 [1791].

SILVA, A. de M. *Diccionario da Língua Portuguesa composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, Reformado, e Accrescentado por (...)*, Vol. 2, Lisboa: na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

STENDHAL, M. de. *Rome, Naples, et Florence*. 3^e édition. Paris : Delaunay libraire, 1826.



Artigo submetido em : 22/04/2022

Aceito em : 22/04/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES E O RETRATO DE BETHENCOURT DA SILVA

Marco Antonio Baptista¹

SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES AND THE PORTRAIT
OF BETHENCOURT DA SILVA

SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES Y EL RETRATO DE
BETHENCOURT DA SILVA

¹ Professor e pintor. Graduado em Pintura (EBA – UFRJ). Mestre em Artes Visuais (História e Teoria – PPGAV/UDESC). Doutorando em Artes Visuais (História e Teoria PPGAV/UDESC). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1822277137965965>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9194-4290>; E-mail: marco.bap@gmail.com

RESUMO

O retrato de Bethencourt da Silva é uma complexa composição do artista catarinense Sebastião Vieira Fernandes. O personagem central dessa obra, Bethencourt da Silva, é o idealizador e mantenedor do Liceu de Artes e Ofícios, local onde Sebastião Fernandes teve formação e atuou como professor até seus últimos dias. A composição criada para homenagear Bethencourt celebra também o aniversário de fundação do Liceu, que, ao lado da Academia Imperial de Belas Artes, foi um dos principais centros de ensino de artes no Brasil. Através da leitura detalhada dos elementos figurativos e da estrutura compositiva, procura-se entender um pouco mais do caráter do retratado tal como apresentado pelo pintor, e, por conseguinte, reconhecer também um pouco da linguagem poética do artista. Da mesma forma, é perceptível que a conexão entre artista e retratado desenvolvida pelo vínculo destes com o Liceu se materializa nas cores e formas desta pintura.

Palavras-Chave: Sebastião Vieira Fernandes; Bethencourt da Silva; Liceu de Artes e Ofícios; retrato nas artes visuais

ABSTRACT

The portrait of Bethencourt da Silva is a complex composition by the Santa Catarina artist Sebastião Vieira Fernandes. The central character of this work, Bethencourt da Silva, is the creator and maintainer of the Lyceum of Arts and Crafts, where Sebastião Fernandes was educated and worked as a teacher until his last days. The composition created to honor Bethencourt also celebrates the anniversary of the foundation of the Liceu, which, along with the Imperial Academy of Fine Arts, was one of the main centers for art education in Brazil. Through the detailed reading of the figurative elements and the compositional structure, we try to understand a little more of the character of the person portrayed as presented by the painter, and, consequently, recognize from the artist a little of his poetic language. In the same way, it is perceptible that the connection between the artist and the person portrayed, developed by their bond with the Liceu, is materialized in the colors and shapes in this painting.

Keywords: Sebastião Vieira Fernandes; Bethencourt da Silva; Lyceum of Arts and Crafts; portrait in the visual arts

RESUMEN

El retrato de Bethencourt da Silva es una compleja composición del artista catarinense Sebastião Vieira Fernandes. El personaje central de esta obra, Bethencourt da Silva, es el creador y mantenedor del Liceo de Artes y Oficios, donde Sebastião Fernandes se formó y trabajó como profesor hasta sus últimos días. La composición creada en homenaje a Bethencourt celebra también el aniversario de la fundación del Liceo, que, junto con la Academia Imperial de Bellas Artes, fue uno de los principales centros de enseñanza artística de Brasil. A través de la lectura detallada de los elementos figurativos y de la estructura compositiva, buscamos entender un poco más el carácter del retratado tal y como lo presenta el pintor, y por tanto, reconocer también un poco del lenguaje poético del artista. Asimismo, es perceptible que la conexión entre el artista y el retratado, desarrollada por su vínculo con el Liceo, se materializa en los colores y las formas de este cuadro.

Palabras clave: Sebastião Vieira Fernandes; Bethencourt da Silva; Liceo de Artes y Oficios; retrato en las artes visuales

Introdução

Segundo os biógrafos Henrique Boiteux (1944) e Argeu Guimarães (1977), Sebastião Fernandes² foi um pintor premiado na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e autor de vasta produção pictórica. Henrique Boiteux (1862-1945) foi contemporâneo do pintor e seu admirador, e homenageou postumamente o artista com o livro *Santa Catarina nas Belas Artes: O pintor Sebastião Vieira Fernandes* (1944). Nessa obra, o escritor apresenta uma lista de obras que naquele momento se encontravam em igrejas, na Escola Nacional de Belas Artes (Antiga Academia Imperial) e no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, além de outros lugares públicos e coleções particulares. Outro a trazer mais incisivamente a história do artista foi seu sobrinho-neto, o diplomata e escritor Argeu Guimarães (1892-1967), que também se manteve muito próximo do artista e de sua produção. No livro *Auréola de Victor Meirelles* (1977), Argeu Guimarães narra fatos da sua vida e relata a dificuldade em catalogar as obras do tio após seu falecimento, a fim de preservar sua memória.

A partir dessas referências, partiu-se em busca das obras de Sebastião Vieira Fernandes. Ironicamente, em sua terra natal, Florianópolis, encontram-se apenas duas pinturas com a assinatura do artista. Ainda mais intrigante é o fato de que nenhuma delas é um retrato, gênero que, segundo os autores acima, foi grandemente explorado pelo artista.

Partindo das pinturas mantidas no Museu Histórico de Santa Catarina e da lista de obras redigida por Boiteux (1944), as buscas pelas pinturas do artista passaram por igrejas, prédios públicos e o centenário Liceu de Artes e Ofícios. Após encontros e desencontros, no salão nobre do Liceu foi possível encontrar o motivo central desse artigo, o *Retrato de*

² Parte das informações e obras mencionadas nesse artigo encontram-se em: BAPTISTA, Marco A. A produção pictórica de Sebastião Vieira Fernandes - Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2020.

Bethencourt da Silva, 1903. Nesta pintura, o artista homenageia aquele que foi o idealizador do Liceu do Rio de Janeiro e seu presidente até os últimos dias. A pintura destoa dos demais retratos conhecidos do artista pela quantidade de elementos e complexo arranjo compositivo. Na pintura, Bethencourt da Silva é mostrado segurando em suas mãos a planta do novo prédio do Liceu. Ela também apresenta uma escrivaninha projetada pelo retratado, que ainda está em uso na instituição; em um pequeno retrato, Sebastião Fernandes representa o mestre e colega de docência, Victor Meirelles, além de outros detalhes que merecem atenção.

O retratista Sebastião Vieira Fernandes

Sebastião V. Fernandes nasceu em 19 de janeiro de 1866, filho de Manuel Vieira Fernandes e Maria Madalena, na cidade do Desterro, atual Florianópolis. Sebastião Fernandes começou seus estudos de desenho e pintura com Manoel Francisco das Oliveiras (1829 – 1898), também conhecido como Maneca Margarida, em uma grande sala de sua casa na rua do Príncipe, hoje Conselheiro Mafra, perto do bairro da Figueira, conforme nos conta Boiteux (1944).

Dando continuidade à sua vocação artística, no ano de 1880, aos 14 anos, instalou-se na capital do Império, a cidade do Rio de Janeiro, com auxílio de parentes. Lá, começou a frequentar as aulas no Liceu de Artes e Ofícios. Nesta instituição, o já famoso conterrâneo Victor Meirelles (1832-1903), então professor e vice-diretor da instituição, foi um de seus mestres e, posteriormente, seu colega de profissão.

Sebastião Fernandes pertencia a uma geração de artistas do final do século XIX que, conforme Sonia Gomes Pereira, 2008, possuía grande versatilidade. Essa versatilidade se dava devido a importância atribuída às tipologias - a solução entre tema e forma. Nesse sentido, as escolhas temáticas dos artistas eram mais tipológicas que estilísticas. Uma das características dessa geração de artistas, da virada do século XIX para o



FIGURA 1.

Foto de Sebastião Vieira Fernandes. Fonte: Freire, 1916.

XX, era dispor de um repertório vasto de linguagens. Essas linguagens eram escolhidas principalmente de acordo com sua adequação à temática (PEREIRA, 2008, p. 86). Numa prática figurativa ligada à narrativa, as escolhas da composição em relação ao tema exigiam que o artista tivesse um grande conhecimento da tradição. Era através das cópias dos mestres que os alunos iam se familiarizando com as soluções adotadas. Dessa forma, era possível montar uma tipologia diferente para cada tema (PEREIRA, 2016, p. 174). Nesse sentido, para cada escolha temática ou de gênero - seja paisagem ou retrato - sugeria-se um procedimento construtivo diferente. Esse procedimento era comumente adotado por ser considerado como o mais adequado, seguindo, assim, as soluções alcançadas no passado. Assim sendo, a tipologia do retrato implicava no uso da tradição e no conhecimento do passado. Dessa maneira, era possível balancear e utilizar aquilo que era mais adequado ao trabalho (PEREIRA, 2016, p. 173).

Muitos artistas do fim do século XIX procuravam adaptar seu processo de construção pictórica às necessidades do tema proposto. O procedimento adotado para realizar um retrato seguia métodos tradicionais, sempre partindo do *ébauche*, como nos revelam as pesquisas realizadas no acervo do Museu Dom João VI por Monique Queiroz em 2011. “Os mestres acadêmicos eram bastante enfáticos quanto a essa maneira de construção plástica, afirmavam que os alunos deviam estar acostumados a ter em mente a massa antes de serem autorizados a finalizar os detalhes” (QUEIROZ, 2011). Tendo efetuado a marcação, distinguam-se as áreas de luz e sombra, seguindo a fórmula de *empâtez les clairs; peignez légèrement les ombres*, ou seja, áreas de luz empastadas e sombras transparentes e diluídas. Veremos como o procedimento adotado por Sebastião Fernandes se adequa ao procedimento tradicional ao olharmos para o *Retrato de Bethencourt da Silva* (Fig. 2).

Sebastião Vieira Fernandes realizou grande número de retratos, tantos que ficou reconhecido como um pintor retratista. Pode haver

quem entenda essa prática como algo menor dentro das artes, mas realizar retratos era a forma mais garantida de um artista se manter financeiramente sem abandonar sua prática.

Referente ao gênero do retrato, o poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867) afirmou que “quanto mais a matéria é, em aparência, concreta e sólida, mais o trabalho da imaginação é sutil e laborioso. Um retrato!” (LICHTENSTEIN, 2006). O biógrafo de Sebastião Fernandes, Henrique Boiteux (1944, p. 33), conta que em seu ateliê o artista “dedicou-se a pintura de retratos, que, pela perfeição com que os executava, lhe foi granjeando nomeada e freguesia, dando-lhe, desse modo, dias mais folgados, tanto a si como à sua dedicada companheira”. Sobre sua produção, Argeu Guimarães (GUIMARÃES, 1977, p. 175) escreve que “os retratos de sua feitura somaram centenas, nas velhas residências, no inesquecível Liceu, no Centro Catarinense, além dos enviados a Santa Catarina, ao palácio do governo, ao Instituto Histórico local e alhures”.

No texto de Baudelaire A apologia da paisagem e a crítica do retrato, incluído numa coletânea por Lichtenstein publicada em português em 2006, encontramos uma frase arrebatadora sobre o retrato:

O retrato, um gênero de aparência tão modesta, necessita de uma imensa inteligência. É preciso certamente que a obediência do artista seja grande, mas sua intuição deve ser equivalente. Quando vejo um bom retrato, adivinho todos os esforços do artista, que inicialmente deve ter visto o que dava a ver, mas também intuído o que se ocultava. Há pouco o comparava ao historiador; poderia também compará-lo ao ator que, por dever, assume os papéis e todos os figurinos. Nada, se quisermos examinar bem a coisa, é indiferente num retrato. O gesto, a expressão, a indumentária, o próprio cenário, tudo deve contribuir para representar um caráter. (...) Enfim, seja qual for o meio mais visivelmente adotado pelo artista, seja ele Holbein, David, Velásquez ou Lawrence, um

bom retrato sempre me parece uma biografia dramatizada, ou melhor, um drama natural inerente a qualquer homem (LICHTENSTEIN, 2006, p. 129-130).

Dentro de um retrato se apresentam formas, cores e texturas em constante confronto, arbitradas pelo pincel do pintor. Nesta organização de cores e formas, o artista perpetua a ilusão de um rosto, que ao longo dos anos, sofrerá a ação do tempo até o dia em que deixará de existir, ficando apenas a imagem construída como um testemunho de sua memória. Para o bom retratista é importante ser capaz de transmitir não somente aquilo que a visão alcança, mas também manifestar paixões e valores imateriais do retratado, através da incorporação de elementos simbólicos e algum grau de expressividade.

Um retrato se distingue de outros gêneros pela importância dada a afirmação da identidade. Um retrato é uma construção imagética de um indivíduo carregado de memórias e histórias. Diferentemente dos animais, que são identificados ou representados apenas como espécie, como afirma Schopenhauer, somente o ser humano possui caráter individual. Nenhum outro objeto nos atrai tanto para a intuição estética, nos arrebatando e nos atormentando quanto a figura e o rosto do homem, nos colocando no estado de puro conhecer.

Apenas o homem tem caráter individual: daí separar-se na expressão do homem pela pintura e pela escultura, o caráter da espécie do caráter do indivíduo: o primeiro chama-se então beleza, no sentido objetivo, e o segundo conserva o nome “caráter” ou expressão; com isso entra em cena uma dificuldade nova, a de expor os dois perfeitamente e ao mesmo tempo, no mesmo indivíduo. (SCHOPENHAUER, 2003 p. 160)

Nos retratos, embora muitas vezes a quantidade de elementos visuais, ritmos e cores não sejam tão evidentes quanto em uma pintura histórica,

paisagem, pintura de gênero ou até uma natureza morta, cada elemento tem peso visual e deve se relacionar com o todo.

O pintor, quando retrata alguém, deve ir além da técnica e apresentar algo mais do que apenas uma captura de um instante qualquer do retratado. Burckhardt (2012) fala que a fama de Ticiano (1473/90 – 1576) não se deve apenas às suas capacidades técnicas, mas à maneira como ele concebeu a imagem em um “bom momento”. Essa maneira misteriosa de Ticiano retratar vale para todos os grandes mestres:

O que eles representaram não foi, de fato, uma espécie de bom humor momentâneo, porém muito mais a força interna que reside na essência mais íntima do tema representado. O artista captura as formas essenciais, as liberta do acidental e do particular irrelevante, conduzindo-as, através desse processo de libertação, a exprimir o “bom momento”. O espectador, diante de qualquer retrato individual de valor superior, entra em contato com o infinito, sobretudo quando a consciência histórica a respeito do personagem retratado é acrescida à análise artística. (BURCKHARDT, 2012 p. 171).

O olhar do retratado, sua postura, os elementos em segundo plano que, nas palavras de Burckhardt, estabelecem o “bom momento” podem ser percebidos na obra Sebastião Fernandes, *Retrato de Bethencourt da Silva* (Fig. 5). Nesta pintura o artista insere elementos intimamente ligados ao retratado, que traduzem seu caráter.

No retrato de Bethencourt da Silva que analisaremos com mais detalhamento a seguir, veremos que Sebastião Fernandes teria usado algum tipo de recurso fotográfico como apoio para a pintura deste retrato. Argeu Guimarães conta que o artista empregava a fotografia como recurso quando o modelo não se dispunha a posar. “Em muitos casos, sendo o modelo rebelde à pose, devia contentar-se com uma fotografia” (GUIMARÃES, 1977, p. 175). O autor também conta que Sebastião Fernandes, por necessidade, humildemente cedia às implicâncias dos

clientes que muitas vezes propunham uma pintura com aspecto de fotografia. “Os tais clientes, ricos, além do mais, em busca de fotos cromatizadas, corrompiam o gosto da verdadeira criação livre. Nem liberdade, nem fantasia, nem originalidade” (GUIMARÃES, 1977, p. 175).

A crítica de Guimarães à ausência de originalidade parece ser incoerente com o que entendemos sobre a tradição à qual Sebastião Fernandes estava vinculado. Muito se difunde sobre os rigores da Academia e sua ausência de liberdade, porém o ensino na Academia de Belas Artes não impedia a originalidade ou a liberdade, ao contrário, era algo estimulado. No concurso para o Prêmio Viagem ao Exterior de 1887, do qual Fernandes foi um dos participantes, a comissão de avaliação teve como importante critério “a valentia da execução e maneira de pintar.”³ Segundo, na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, o individualismo, o temperamento e a originalidade eram conceitos enfatizados no final do século XIX, segundo pesquisadores e críticos (PEREIRA, 2016, p 251).

Por pertencer a esta época de mudanças e ter sido aluno de destaque nos concursos da Academia⁴, Sebastião Fernandes foi impelido a desenvolver uma arte que herdasse os ensinamentos dos mestres do passado ao mesmo tempo em que despertava sua originalidade e liberdade criativa. No entanto, por necessidades financeiras, como relatado por Argeu Guimarães (1977), ao atuar como retratista, o pintor teve que silenciar sua liberdade para agradar ao gosto de muitos clientes que preferiam apenas uma reprodução fotográfica em uma tela pintada.

O retrato de Bethencourt da Silva

3 Ata da sessão da congregação acadêmica de 08 de nov. de 1887 – Acervo digital do Museu D. João VI.

4 Ficha de Verbete: Sebastião Vieira Fernandes – Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes. Livro de atas de seções do corpo acadêmico da AIBA – 22 de dez. de 1883. Acervo digital do Museu DJVI.
Livro de atas de seções do corpo acadêmico da AIBA – 19 de dez. de 1886. Acervo digital do Museu DJVI.

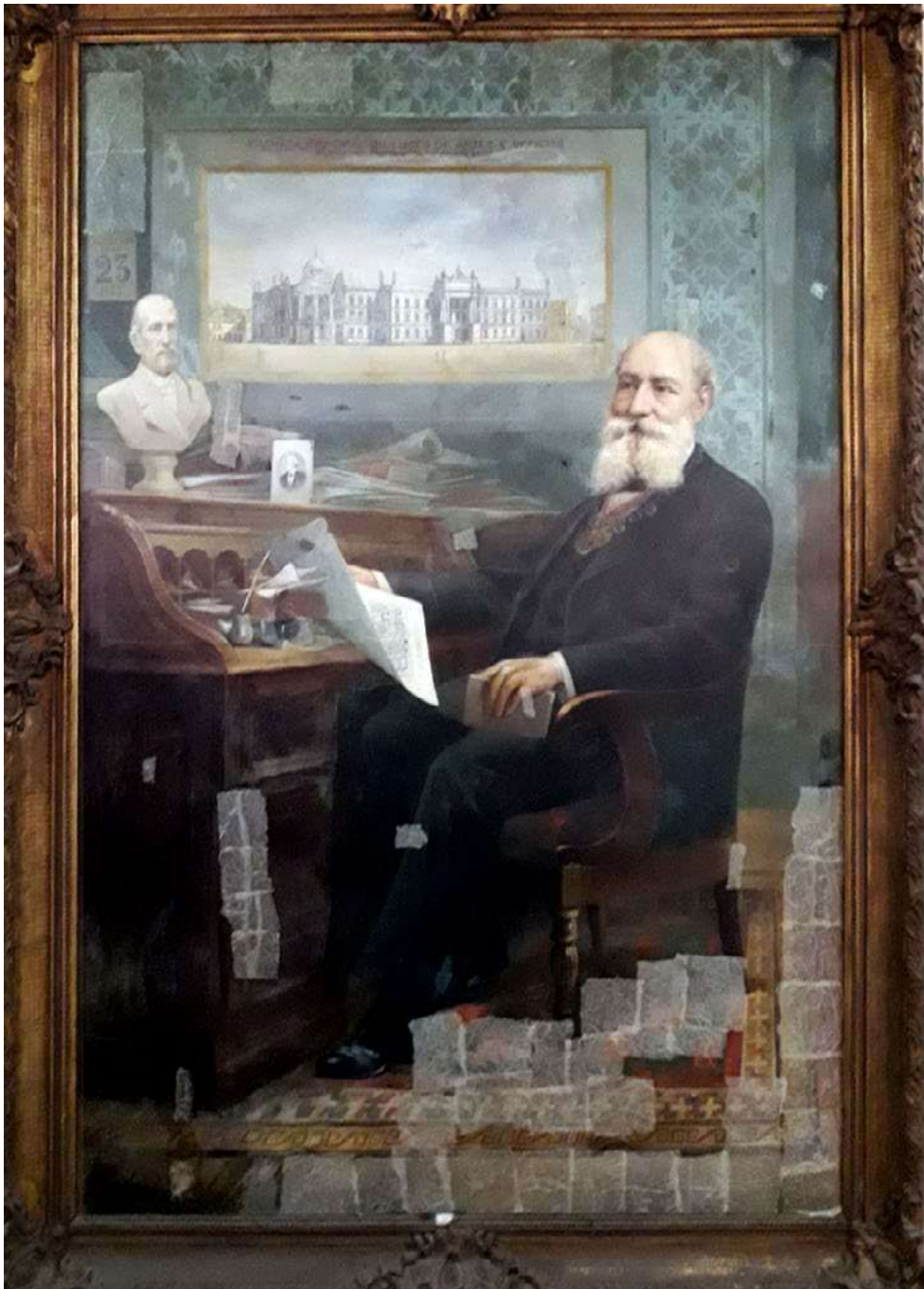


FIGURA 2.

Sebastião Vieira Fernandes.
Retrato de Bethencourt da Silva. 1903. Óleo sobre tela. Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Fotografia: Marco Baptista

A ligação de Bethencourt da Silva com Sebastião Fernandes é muito próxima devido ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde o artista deu início à sua formação, aos 14 anos, e posteriormente atuou como docente até seus últimos dias. Nessa instituição, muitos nomes importantes das artes visuais dedicaram-se voluntariamente ao ensino, dentre os quais o também catarinense, Victor Meirelles.

Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911) foi o idealizador e presidente da Sociedade Propagadora de Belas Artes e do Liceu, onde dedicou-se à formação de artistas e trabalhadores qualificados. Foi Arquiteto da Casa Imperial e da Santa Casa da Misericórdia, o primeiro a realizar no Brasil trabalhos de urbanismo e a introduzir a ornamentação floral esculpida. Sua trajetória começa como aluno de Grandjean de Montigny (1776-1850) na Academia Imperial do Rio de Janeiro, onde também foi professor, assim como na escola Politécnica do Rio de Janeiro. Poeta e jornalista, redigiu e colaborou para diversas revistas e periódicos. (BIELINSKI, 2003).

Além do vínculo com o Liceu, retratista e retratado compartilhavam outra instituição de ensino, a Academia Imperial de Belas Artes. Nesta instituição, o artista ingressou aos 18 anos, em 1880, segundo conta Argeu Guimarães (1977, p. 161). Embora Bethencourt da Silva lecionasse para a classe de arquitetura e Sebastião Fernandes fosse aluno de Pintura, é provável que também neste espaço estabelecessem algum tipo de contato.

O retrato pintado de Bethencourt da Silva (Fig. 2) se encontra no salão nobre do prédio atual do Liceu de Artes e Ofícios, na Praça Onze, região central do Rio de Janeiro. Em agosto de 2019, quando a fotografamos, encontrava-se sujeita a um procedimento de conservação e restauro chamado tecnicamente de “faceamento”, que evita a queda da camada pictórica até que medidas de restauração sejam tomadas. Devido a isso, apresentava partes encobertas, o que terá prejudicado a leitura visual de algumas áreas.

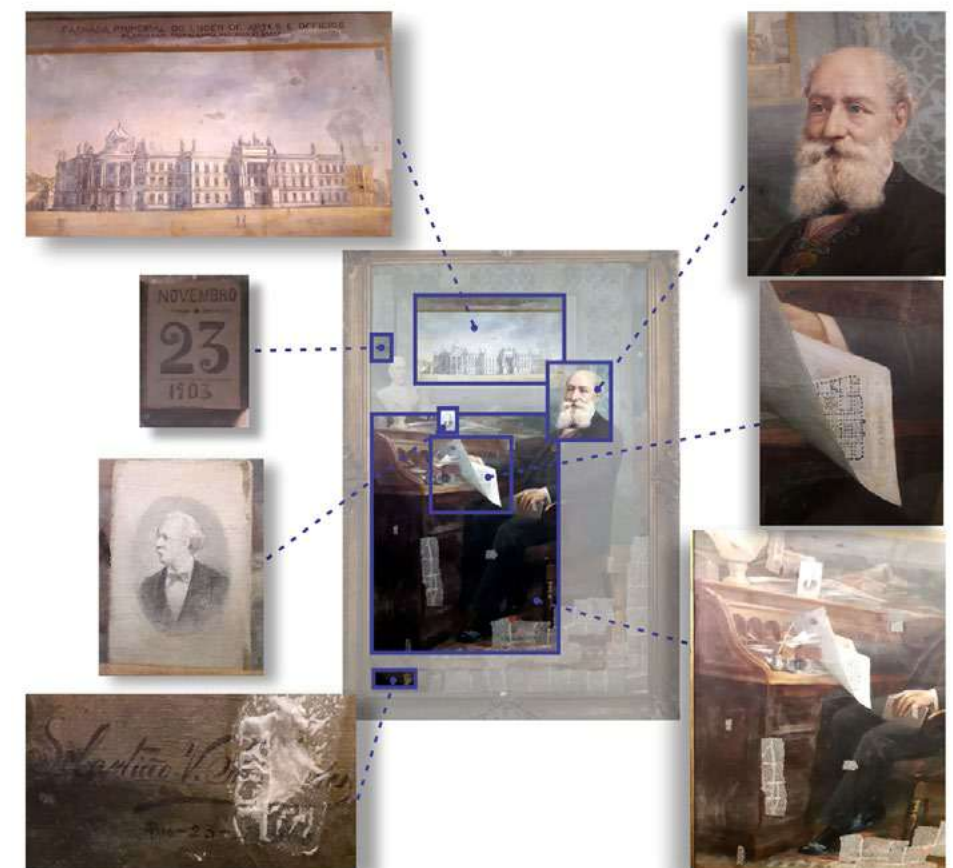


FIGURA 3.

Detalhes do Retrato de Bethencourt da Silva

O retrato carrega elementos que conectam a vida e a obra do retratado, apresentando não somente sua aparência física, mas também suas qualidades e valores. Inicialmente, fragmentaremos esta imagem para olhar atentamente alguns detalhes colocados pelo artista na pintura.

Longe de serem apenas decorativos, ou visarem preencher a cena, cada um dos elementos dispostos nesse retrato fala um pouco sobre o retratado. Nesta pintura, Bethencourt da Silva é apresentado entre livros; o visionário arquiteto que já vislumbra, para além da planta, o prédio que seria a nova sede do Liceu. O arquiteto carrega muito do espírito do Liceu, como formador não somente de artistas, mas de mão de obra qualificada para a indústria. Neste espaço, como já mencionado os docentes do Liceu atuavam sem receber remuneração alguma por seu trabalho. Sendo assim, os alunos poderiam estudar gratuitamente ao lado de grandes personagens do século XIX e início do XX.

Detalhe – Cabeça de Bethencourt da Silva

No detalhe do rosto (Fig. 4) nota-se que a comparação com a fotografia ilumina ainda mais a pintura. Percebe-se que Bethencourt assumiu um olhar sereno e distante na pintura, a barba é mais fofa e suave que na fotografia. Agrega-se o fato de que, na fotografia, os contrastes são mais acentuados, sem meios-tons, o que é grandemente explorado na pintura, criando uma vasta gama de tonalidades. Leves mudanças também na forma estrutural são visíveis, como um leve reclinar da cabeça mostrando um pouco mais do lado direito do retratado e um singelo sorriso que parece se esboçar entre a densa barba. É aparente a admiração do pintor pelo retratado. O retrato é como um tributo de um discípulo a um grande mestre.

A semelhança entre a pintura da cabeça de Bethencourt da Silva (Fig. 4) e a fotografia ao lado sugere o uso de uma reprodução fotográfica para auxiliar ou agilizar o processo do artista. Nesta comparação de imagens

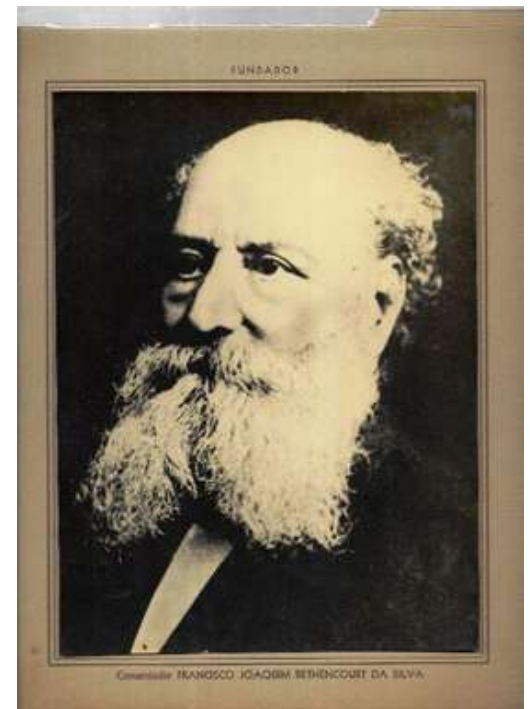


FIGURA 4.

Acima a pintura de Sebastião Fernandes (detalhe); abaixo a fotografia de Bethencourt da Silva – fotografia leiloadada em 26/10/2016 por Thais Queiroz Leiloeira

é notável a similaridade nos detalhes e o posicionamento.

Como já mencionado, Fernandes era adepto do uso da fotografia, instrumento que inicialmente causou divisões na Academia. Oliveira (2013, p. 169) afirma que, com o surgimento da fotografia, em um primeiro momento houve conflito com a nova tecnologia de captura de imagem, mas esta logo tornou-se uma ferramenta aceita por uns artistas e criticada por outros, tanto dentro quanto fora da Academia. Mesmo em meio a críticas, o uso da fotografia tornou-se cada vez mais frequente entre os pintores, sendo as encomendas de retratos a óleo sempre precedidas de um retrato fotográfico que serviria de modelo para o pintor. Considera-se que os clientes exigiam dos pintores retratos fiéis como fotografias, porém sem se disporem a ficar horas posando para o artista. (OLIVEIRA, 2013, p. 162).

Embora Sebastião Fernandes tenha adotado essa ferramenta, copiar fielmente a fotografia não é o objetivo final, mas esta servia como ponto de partida. Nota-se que o artista parte da fotografia, mas não fica preso a ela: modifica a forma, as tonalidades, as sombras e os contrastes para suprir as necessidades pictóricas. Aqui se apresenta a clara distinção de uma obra que, mesmo mantendo firme o pé na tradição figurativa, carrega originalidade e liberdade.

Detalhe – A data

Descendo o olhar sobre a pintura, na base da composição a assinatura do artista encontra-se em parte recoberta pelo faceamento. Também no alto, à esquerda, é representada a página do calendário referente ao mesmo dia, 23 de novembro de 1903. Por que esta data estaria tão evidenciada na composição? Tratava-se da celebração dos 47 anos de fundação do Liceu, em 23 de novembro de 1856. Bielinski (2003, p. 63) conta que neste dia, no salão do antigo Museu Nacional, na atual praça da República, foi proposto em assembleia o surgimento do Liceu de Artes



FIGURA 5.

Detalhe da assinatura e data na pintura de Bethencourt da Silva

e Ofícios por iniciativa de Bethencourt da Silva. Na ata do evento, todos os 99 presentes assinaram o registro e se tornaram sócios-fundadores da instituição, sendo esse o registro de surgimento do Liceu no Rio de Janeiro.

Detalhe – Victor Meirelles

Novamente ao observar a superfície da tela, no alto da escrivaninha é possível identificar um pequeno retrato monocromático de Victor Meirelles (1832 – 1903). Na figura 6, aproxima-se o detalhe da pintura de Bethencourt com o retrato de Meirelles realizado por Pedro Peres (1841 – 1923) aproximadamente no mesmo período, pois, embora sem data especificada, estima-se que a aquarela de Peres tenha sido pintada em 1900. Trata-se de uma pequena homenagem do pintor ao seu mestre, falecido em 22 de fevereiro daquele mesmo ano. As duas imagens são muito similares, criando a especulação de qual seria a fonte em comum. Talvez, uma mesma fotografia que os artistas tivessem acesso.

Os motivos que levaram Sebastião Fernandes a unir seus dois grandes mestres, Victor Meirelles e Bethencourt da Silva é a proximidade de longa data que ambos tinham. Bielinski (2009) conta que Bethencourt atuava como secretário e professor do Liceu e, em fevereiro de 1869, assumiu a direção da instituição. Neste mesmo ano Victor Meirelles tornou-se o 1º vice-diretor, também no Liceu, cargo que ocupou por 11 anos. Já como professor, Victor Meirelles atuou de 1867 até o ano de seu falecimento, 1903. Além do Liceu, ambos dividiam também a cátedra na Academia Imperial de Belas Artes, de onde Sebastião Fernandes recebeu vários prêmios como estudante distinto de pintura.

Detalhe – A escrivaninha

Ao centro da composição, uma escrivaninha projetada por Bethencourt

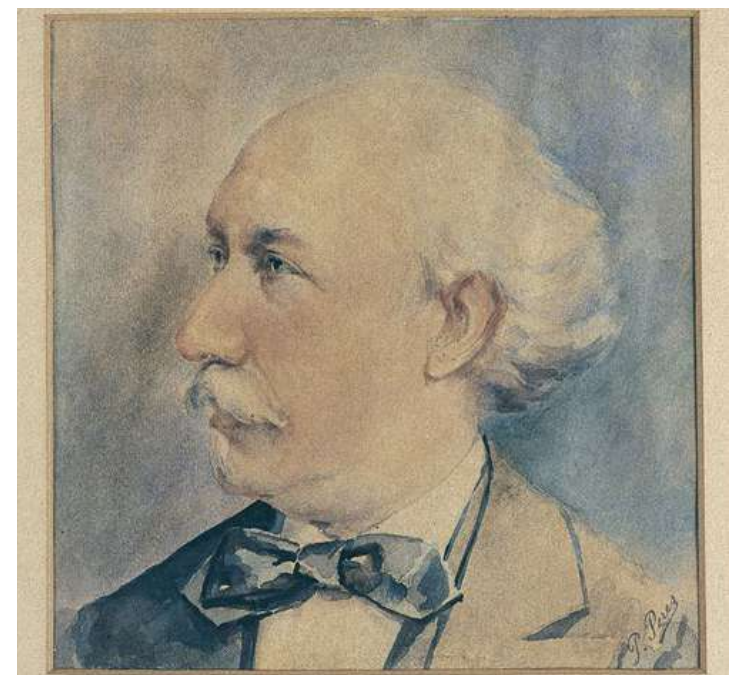
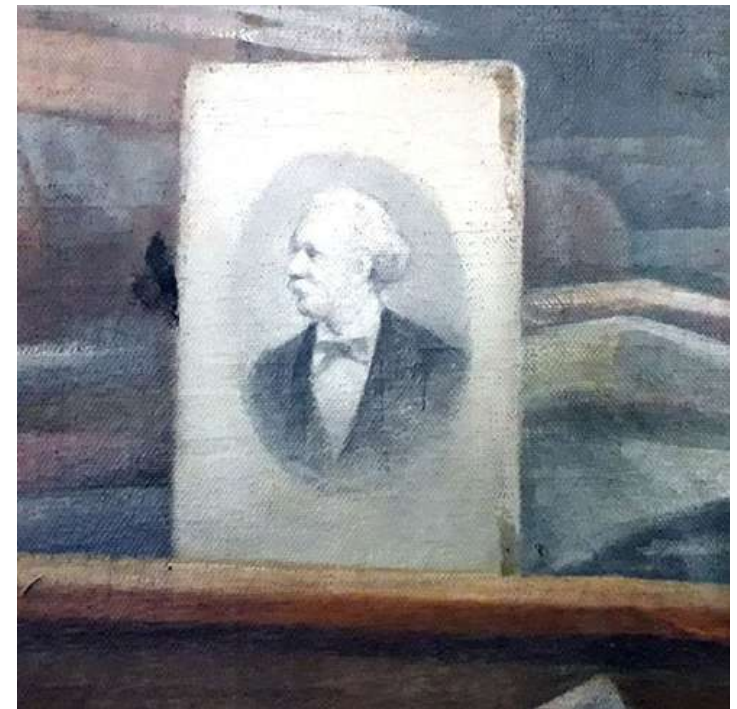


FIGURA 6.

Acima, Victor Meirelles no *Retrato de Bethencourt da Silva*.
Abaixo, *retrato de Victor Meirelles* por Pedro Peres, circa 1900, Rio de Janeiro/RJ, aquarela sobre papel, 16,4 x 16,4 cm. Acervo do Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC

da Silva ampara grande parte dos elementos que aludem ao caráter do retratado (Fig. 7). Embora não seja possível ver no retrato, o móvel conta com um dispositivo curioso, ainda em funcionamento: um sistema de engrenagens que, com apenas alguns movimentos e sem esforço algum, faz surgir do tampão uma máquina de escrever. Sendo o Liceu uma instituição de formação profissional que oferecia cursos teóricos e práticos e habilitava seus alunos para funções técnicas da indústria, a escrivaninha de Bethencourt da Silva carregava um duplo significado. Do mesmo modo que entendemos a escrivaninha como espaço de estudo teórico e trabalho mental, o móvel se apresentava como fruto do desenvolvimento das habilidades manuais, do saber fazer, necessárias para formação de trabalhadores.

Na pintura, a estrutura de madeira é representada diagonalmente revelando curvas, relevos e entalhes sobre a madeira. A inserção desse móvel sustenta grande parte da composição, criando linhas verticais e diagonais que direcionam o olhar para o personagem principal da pintura, Bethencourt da Silva. No que se refere à sua construção plástica, a tonalidade do móvel na tela é mais clara que na fotografia. Contudo, a fluidez da pintura construída sem empastes e uma rasa camada pictórica retira parte da opacidade da madeira, tornando a representação mais leve. Dessa forma, a escrivaninha não rivaliza, mas destaca o tema central, a figura de Bethencourt da Silva.

Neste retrato, tanto a escrivaninha quanto Bethencourt dispõem-se diagonalmente, não estando em paralelo ou perpendicularmente à parede aos fundos da composição. Da mesma forma, o tapete estabelece um ângulo reto que se acorda com a construção arquitetônica da sala, mas não com a escrivaninha – subvertendo as expectativas visuais do observador e criando uma perspectiva inusitada.



FIGURA 7.

A escrivaninha pintada no *Retrato de Bethencourt da Silva*. À direita (Abaixo) a escrivaninha tal como se encontra no Liceu de Artes e Ofícios do RJ

Detalhe – O gesto

A posição como Bethencourt está assentado, principalmente o posicionamento das pernas (Fig. 8), insinua o repouso que precede uma ação a qualquer momento. O mesmo posicionamento presente na pintura de Debret, *Sagração de Dom Pedro I* de 1828. Sendo Debret um dos principais responsáveis por introduzir o sistema de ensino acadêmico no Brasil, e Sebastião Fernandes um dos pintores ligados a tradição, a escolha das pinturas de ambos os artistas, para fins de comparação, é uma maneira de salientar esse vínculo. Na imagem, tanto o monarca quanto Bethencourt da Silva parecem em estado de repouso, mas também de prontidão, prestes a agirem. Talvez o pintor tenha querido traduzir a estabilidade e inquietude tal como o fez o mestre de seus mestres. Neste cenário aparentemente reorganizado, Bethencourt da Silva se apresenta em um momento de pausa de suas atividades para apresentar seus novos projetos.

Detalhe – O projeto do novo Liceu

Segundo Bielinski (2009), o novo prédio projetado por Bethencourt da Silva (Fig. 9) começou a ser construído em 1910 e foi concluído em 1926. O imponente prédio localizava-se no centro da cidade do Rio de Janeiro (Fig. 10 e 11). No andar térreo funcionavam algumas empresas. O aluguel arrecadado contribuía para que o Liceu mantivesse a gratuidade dos seus cursos para a população carioca. Uma dessas empresas a alugar as acomodações do Liceu foi o Jornal *O Globo* (Fig. 11). O prédio estava situado entre o atual Largo da Carioca, Avenida Almirante Barroso, Avenida Rio Branco e uma pequena rua que recebeu o nome de Rua Bethencourt da Silva (saída do Metrô da Carioca). Neste prédio o Liceu se manteve até 1940, quando a propriedade passou para as mãos da prefeitura e posteriormente para a Caixa Econômica Federal. O prédio de



FIGURA 8.

Bethencourt sentado (detalhe) / D. Pedro I (detalhe). DEBRET, J. B. Estudo para Sagração de D. Pedro I. Circa 1828. Óleo s/ tela. 43 x 63 cm. MNBA/RJ – Fotografia: Marco Baptista

FIGURA 9.

À direita, projeto arquitetônico do novo prédio do Liceu. Acima, a planta baixa nas mãos de seu criador (detalhes do retrato de Bethencourt da Silva)

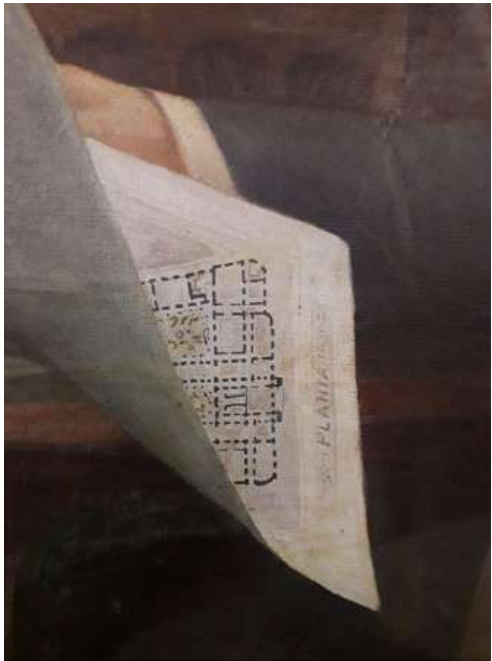


FIGURA 10.

Prédio do Liceu projetado por Bethencourt da Silva. Fonte: diariodorio.com



FIGURA 11.

Prédio do Liceu, local da primeira sede do jornal O Globo. Fonte: <http://memoria.oglobo.globo.com>. Acesso em 10 mar. 2020



Bethencourt da Silva foi demolido em 1958 para dar espaço à nova sede do banco.

Detalhe – Composição

Após a identificação dos elementos figurativos da pintura, o olhar dirige-se mais calmamente para sua composição formal, baseando-se nos fundamentos da teoria da percepção visual, de onde encontramos teóricos como Rudolf Arnheim (1904-2007), Kandinsky (1866-1944), Fayga Ostrower (1920-2001) e outros.

Na Figura 12 elaborou-se o esquema de marcações das linhas estruturais no *Retrato de Bethencourt da Silva*. Em vermelho, seguindo o padrão estabelecido neste texto, marcamos as linhas visivelmente delineadas pelo artista. Sebastião Fernandes parece definir novas fronteiras, marcadas por duas linhas retas em vertical que descem do lado direito e se unem na borda do tapete. Abaixo, o contorno do tapete que liga a linha vertical à horizontal estabelece a base da composição. As bordas criadas na parte inferior e à direita reorganizam a composição em um espaço inferior às dimensões do quadro e, por algum motivo escolhido ou aceito pelo pintor, elevam toda a composição para o alto e a esquerda. Ainda em vermelho, as demais linhas seguem a estabilidade das verticais e horizontais.

Ao prolongar as linhas inclinadas do móvel pode-se encontrar o ponto de fuga fora da composição à direita do observador. Em verde, definiu-se as marcações básicas da pintura. Nessas marcações dividiu-se o eixo vertical e o horizontal, identificando o centro geométrico da composição próximo às mãos. Também em verde, mas em tracejado, no canto superior esquerdo do observador, vê-se a marcação de uma grande forma retangular. Esse espaço define o ponto comum de entrada do olhar na pintura.

A figura de Bethencourt da Silva se constrói dentro de um triângulo

instável, como se pode visualizar pela marcação em preto que se contrapõe à estabilidade da arquitetura e do quadro retangular na parede ao fundo. Sobre a escrivaninha há papéis empilhados, livros e materiais de escrita que remetem a um lugar de ação, de criação, estudo e planejamento.

Seguindo na direção dos teóricos da percepção visual, mais especificamente Fayga Ostrower em seu livro *Universos da Arte* (2004, p. 54), entende-se que a estrutura de forças no espaço compositivo comumente tem início na parte superior esquerda. Neste quadrante (figura 12), Sebastião Fernandes dispôs elementos para prender o olhar e conduzi-lo até o projeto do Liceu emoldurado na parede. A leitura começa pela folha de calendário onde está registrada a data da obra. O elemento em si é atraente ao olhar e, como já visto na Figura 5, essa mesma data, também presente na assinatura, refere-se ao dia atribuído à fundação do Liceu.

Muito próximo se encontra um pequeno busto e o retrato de Victor Meirelles, aguçando a curiosidade e interesse pelo retrato. Um caminho parece se construir não somente pelo que os objetos representam ou retratam, mas também pela semelhança cromática que os une através da luminosidade dos brancos.

A folha branca ou o projeto que Bethencourt segura, constrói uma curva que redireciona o olhar apontando para o pequeno livro na mão esquerda do retratado. O caminho curvo e contínuo se desenvolve sem obstáculos pelo braço do personagem até repousar no sereno e pensativo rosto do ancião. Ali paramos para contemplar a fisionomia e os complexos fios de barba e cabelo construídos com maior plasticidade que os demais elementos presentes na pintura.

A cabeça de Bethencourt é o elemento principal, e devido a isso apresenta maior rigor. Porém, há um próximo e último estágio neste caminho traçado pela pintura. O velho arquiteto não parece estar em comunicação com os observadores, mas distante em seus pensamentos, com olhar voltado para seu lado direito, talvez imaginando as futuras

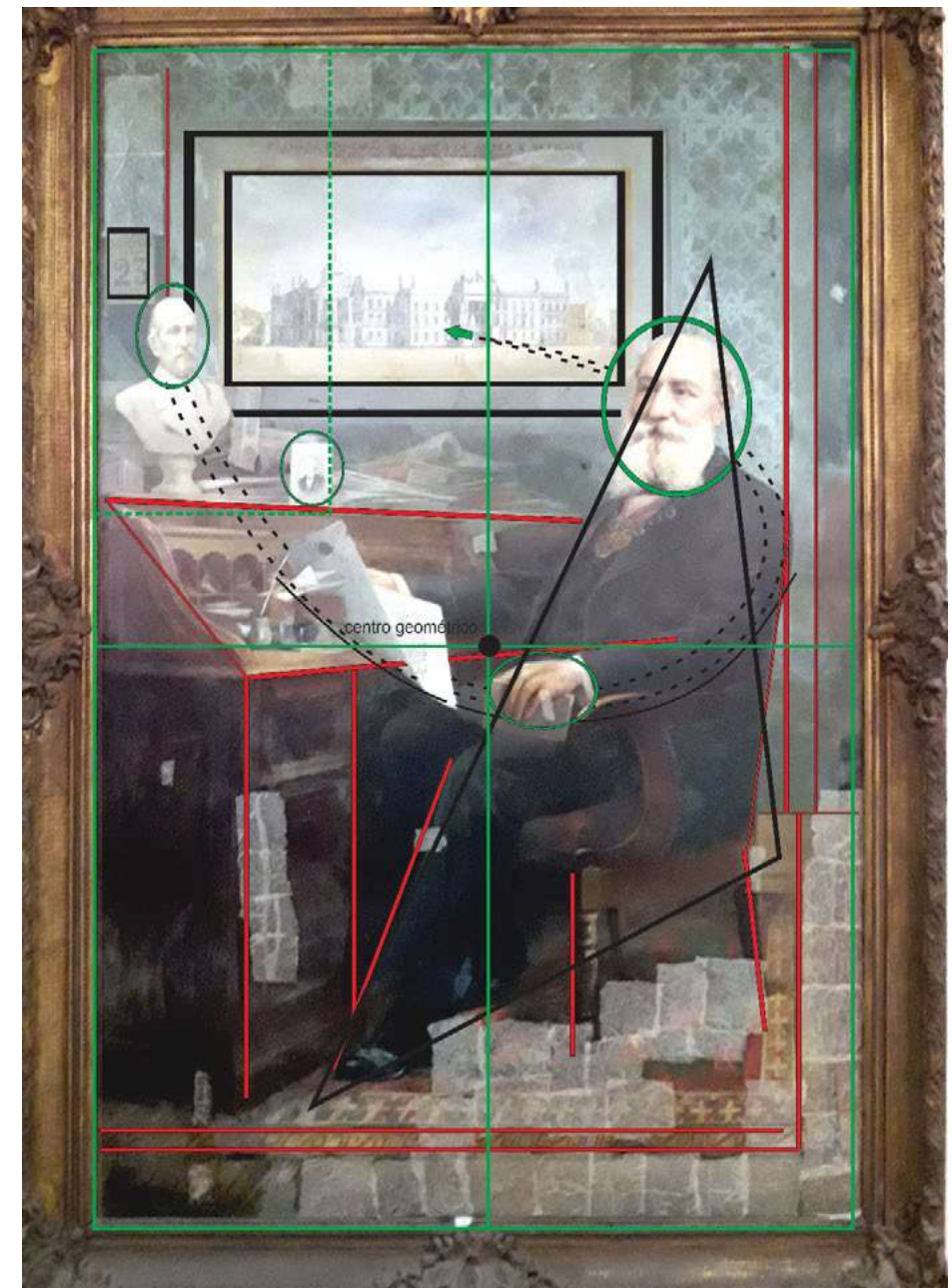


FIGURA 12.

Linhas estruturais no retrato de Bethencourt

instalações do Liceu. O olhar voltado para o lado incita o espectador a olhar na mesma direção, para então repousar no grande quadro ao fundo onde está o projeto arquitetônico daquela que viria a ser a nova sede do Liceu.

Sebastião Fernandes estabelece um caminho curvo que passa pelos elementos principais da composição estabelecendo um diálogo entre elementos, como em uma conversa que se desdobra. Começa-se com a data da fundação do Liceu, no retorno às origens da escola. Caminha-se pela memória de ilustres que já não estão entre os vivos, dentre os quais, Victor Meirelles. O olhar então desliza pela esquemática planta baixa da nova sede do Liceu. A curvatura que se prolonga pela mão e braço descansa no rosto de Bethencourt da Silva, impelindo uma breve pausa para sua contemplação. Após a pausa do olhar sobre o rosto de Bethencourt da Silva, o olhar direcionado à sua direita, em direção ao desenho da fachada do novo prédio, apresenta um vislumbre das futuras instalações do Liceu. Neste desenho emoldurado ao fundo conclui-se o caminho visual que se estende desde a data de fundação até a projeção das futuras instalações do Liceu. Os demais elementos dão o suporte para que este caminhar com os olhos seja possível.

A aparente dedicação do pintor para construir uma imagem complexa e profunda que faz emergir o caráter do representado não é para todos os retratistas nem para todos os retratados. Burckhardt (2012, p. 167) comenta que não é evidente nem mesmo que os grandes mestres se dedicaram por inteiro a retratar o caráter do indivíduo, fosse ele quem fosse. Tudo dependia do quanto o pintor se sentisse chamado a empreender na batalha.

Considerações finais

A pintura de Sebastião Fernandes foi além da construção de um retrato. Não se trata de um senhor qualquer de olhar terno e barba branca. Bethencourt da Silva foi quem fundou a Sociedade Propagadora das Belas Artes, o Liceu de Artes e Ofícios, foi professor de arquitetura na Academia Imperial e na escola Politécnica, poeta e jornalista.

Assim como é importante que a identidade da pessoa representada no retrato seja reconhecível, também interessa que os elementos que o cercam carreguem mensagens objetivas e subjetivas de seu caráter. Desta maneira, a estrutura muito bem arranjada da pintura carrega a complexidade e harmonia de uma orquestra bem afinada.

Essa pintura é carregada de dinâmicas e elementos compositivos que exaltam o retratado como homem das letras e das artes, ao dispô-lo em meio a objetos, livros e projetos arquitetônicos. Do mesmo modo, a pintura também apresenta um pintor com domínio não só da técnica pictórica, mas também dos complexos meios compositivos da imagem. Relembrando a descrição de Bauldelaire sobre um bom retrato, vemos que nessa obra o artista destacou que nada é indiferente. Vemos o gesto, a expressão, a indumentária, o próprio cenário, tudo deve contribuir para representar um caráter.

Na batalha de retratar Bethencourt da Silva, Fernandes aparenta ter dedicado suas energias com afincado, seja por admiração, empatia, gratidão ou outro motivo. Nos detalhes da composição se apresenta um erudito que dedicou a vida ao ensino técnico e das artes para as classes mais carentes da capital do Império. Sendo Sebastião Fernandes um dos alunos agraciados pelo benefício dessa instituição, a justa homenagem parece soar como uma retribuição ao privilégio de estudar gratuitamente ao lado dos mais relevantes nomes das artes no período, pois o ensino no Liceu era gratuito e os professores lecionavam voluntariamente. Fazendo jus à máxima bíblica “de graça recebestes, de graça dai” (Mt. 10:8), Sebastião

Fernandes manteve-se como professor do Liceu até seus últimos dias sem dele receber honorários. Segundo Boiteux (1944), no ano de 1899 o artista tornou-se sócio benemérito da Sociedade Propagadora das Belas Artes, devido a sua assiduidade e serviços prestados ao Liceu. A dedicação ao Liceu tanto do pintor quanto do velho arquiteto parece uni-los, e no *Retrato de Bethencourt da Silva* essa união se perpetua entre linhas, cores e texturas.

Bibliografia:

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora**: Nova versão. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Thonson Learning, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura Textos Essenciais: Vol. 10. Os gêneros pictóricos**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 121-130.

BIELINSKI, Alba Carneiro. **Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro – dos pressupostos aos reflexos de sua criação – de 1856 a 1900**. Rio de Janeiro: 2003 – Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BIELINSKI, Alba Carneiro. Liceu de Artes e Ofícios 150 anos. Ed. Especial. **Revista da Fabes**. RJ. Nov. 2006.

BOITEUX, Henrique. **Santa Catarina nas Belas Artes: o pintor Sebastião Vieira Fernandes**. Rio de Janeiro: Zelo Valverde. 1944.

BURCKHARDT, Jacob. **O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento**. Organização e tradução de Cássio Fernandes. SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Unifesp, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FÉLIBIEN, André. A Hierarquia Clássica dos Gêneros. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura Textos Essenciais: Vol. 10. Os gêneros pictóricos**.

São Paulo: Editora 34, 2006. p. 38-45.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916**. Rio de Janeiro: Ed. Fontana, 1916.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70. 2001. p. 11.

GUIMARÃES, Argeu. **A auréola de Victor Meirelles**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1977.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012. p. 52.

MAKOWIECKY, Sandra. A presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no cenário das artes visuais em Santa Catarina. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. (Org.) **Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República – Tomo 2**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. p. 804-816.

MAKOWIECKY, Sandra. Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX: cenário em Santa Catarina. In: XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte e Erotismo, prazer e transgressão na história da arte, 2019, Florianópolis. **Anais do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte e Erotismo, prazer e transgressão na história da arte**. São Paulo (e Florianópolis): CBHA Editora, 2018. v. 1. p. 1086-1099.

MOTTA, Edson. **Fundamentos para o estudo da pintura**. Ed. Civilização Brasileira. 1979.

OLIVEIRA, Vladimir Machado de. A sobrevivência do pintor no século

XIX: a pintura de retratos. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). **Ver para crer: visão técnica e interpretação na Academia**. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2013. p. 159 – 170.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 33. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PEREIRA, Sonia Gomes. A arte no Brasil no século XIX e início do XX. In: OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Angela Ancora da (Orgs.). **História da arte no Brasil: textos de síntese**. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2008. p. 59-98.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: Estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.

QUEIROZ, Monique da Silva de. As técnicas de pintura das Academias Francesa e Brasileira no século XIX: O caso do Museu D. João VI. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pintura_tecnicas.htm>.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Belo**. São Paulo: Editora UNESP. 2003

Artigo submetido em: 30/01/2022

Aceito em: 24/02/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



A RADIOGRAFIA DO TEMPO. A *ANUNCIAÇÃO* DO MUSEU NACIONAL DE MACHADO DE CASTRO

Maria de Lurdes Craveiro,¹ Virgínia Gomes², Mercês Lorena³, Francisco Gil⁴ e Lídia Catarino⁵

THE RADIOGRAPH OF TIME. THE *ANNUNCIATION* OF THE MACHADO DE CASTRO NATIONAL MUSEUM

LA RADIOGRAFÍA DEL TIEMPO. LA *ANUNCIACIÓN* DEL MUSEO NACIONAL MACHADO DE CASTRO

1 Universidade de Coimbra/FLUC/CEAACP; Museu Nacional de Machado de Castro / DGPC. Diretora do MNMC e Prof. Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. ORCID ID: 0000-0002-2938-2941. mlacaveiro@gmail.com

2 Museu Nacional de Machado de Castro. Conservadora da Coleção de Pintura / MNMC/ DGPC. Licenciada em História (FLUL) e Mestre em Ciências da Educação (ESECS – IPL). ORCID ID: 0000-0001-9532-7513. virginiaamoraes.gomes@gmail.com

3 Laboratório José de Figueiredo. Conservadora Restauradora, Pintura /LJF / DGPC. Doutorada em História da Arte: Pintura, pela Universidade de Évora. ORCID ID: 0000-0003-1917-6578 merceslorena@gmail.com

4 CFisUC – Centro de Física da Universidade de Coimbra - UID/FIS/04564/2016; UI&D Química-Física Molecular – Universidade de Coimbra - UID/Multi/00070/2013. Prof. Aux. no Dep^{to} de Física da UC. Tem desenvolvido largo trabalho de investigação aplicando as técnicas físico-químicas ao Património Cultural. ORCID ID: 0000-0001-7546-0288 - fgil@uc.pt

5 Universidade de Coimbra / Departamento de Ciências da Terra - FCTUC / CGeo. Leciona e desenvolve investigação em áreas de interface da geologia com outras áreas do conhecimento enquadradas em Património Cultural e Museologia. ORCID ID: 0000-0002-1476-7486 lidiagil@dct.uc.pt

RESUMO

A realidade que se observa em cada momento é a expressão de um olhar contaminado pelo observador e por um tempo mais ou menos longo que pertence aos objetos; neles se condensa um processo sempre ativo de interferências, que escapa, muitas vezes, à real descodificação das obras. A pintura da *Anunciação* (MNMC2528) é precisamente um dos casos que requer a concentração no detalhe para resgatar uma integridade perdida. Aparentemente unidos pela iconografia que lhe é própria (o Arcanjo Gabriel e a Virgem), os dois painéis que a constituem chegaram ao século XXI reunidos num só. Pela análise do detalhe foi possível intuir que, para além da camada pictórica observável, se escondia outra verdade, comprovada agora pelo trabalho de conservação e restauro e pelas análises laboratoriais realizadas. A pintura correspondia a dois painéis separados (e unidos em tempo incerto), ocultando também os sinais mais evidentes (como a presença de um cão) de uma outra cultura estética. O sentido humanista da pintura inicial transformou-se então em “panfleto” mais óbvio dos valores da Reforma Católica (com a atribuição ao pintor Bernardo Manuel), e assim chegou aos nossos dias e à capacidade para descodificar as camadas do tempo. Pilar num processo investigativo interdisciplinar, o detalhe assume-se, desta forma, como o grande protagonista que conduz à inteligibilidade das formas e da cultura do tempo.

Palavras-chave: Pintura; século XVI; Bernardo Manuel; estudo material; análises laboratoriais.

ABSTRACT

In each moment, the observed reality is the expression of a gaze contaminated by the observer and by the more or less long time that belongs to the objects; in them, it is condensed an always active process of interference, which often escapes to the real decoding of the works. The painting of the *Annunciation* (MNMC2528) is precisely one of the cases that requires concentration on detail to rescue a lost integrity. Apparently united by its own iconography (the Archangel Gabriel and the Virgin), the two panels that make it up have reached the 21st century together in one. By analyzing the detail, it was possible to intuit that, in addition to the observable pictorial layer, another truth was hidden, now proven by the conservation and restoration work and the laboratory analyzes carried out. The painting corresponded to two separate panels (and joined at an uncertain time), also hiding the most evident signs (such as the presence of a dog) of another aesthetic culture. The humanist sense of the initial painting became then a more obvious “pamphlet” of the values of the Catholic Reformation (with the attribution to the painter Bernardo Manuel), and like this it reached our days and also the ability to decode the layers of time. A pillar in an interdisciplinary investigative process, the detail assumes itself, in this way, as the great protagonist that leads to the intelligibility of the forms and culture of time.

Key-words: Painting; 16th century; Bernardo Manuel; material study; laboratory analysis.

RESUMEN

La realidad que se observa en cada momento es la expresión de una mirada contaminada por el observador y por un tiempo más o menos largo que pertenece a los objetos; en ellos se condensa un proceso siempre activo de interferencias, que muchas veces escapa a la decodificación real de las obras. La pintura de la *Anunciación* (MNMC2528) es precisamente uno de los casos que requiere concentración en el detalle para rescatar una integridad perdida. Aparentemente unidos por una iconografía propia (el Arcángel Gabriel y la Virgen), los dos paneles que lo componen han llegado al siglo XXI juntos en uno. Analizando el detalle, se intuía que, además de la capa pictórica visible, se ocultaba otra verdad, ahora comprobada por los trabajos de conservación y restauración y los análisis de laboratorio realizados. La pintura correspondía a dos paneles separados (y unidos en un momento incierto), ocultando también los signos más evidentes (como la presencia de un perro) de otra cultura estética. El sentido humanista de la pintura temprana se convierte entonces en un “folleto” más evidente de los valores de la Reforma Católica (con la atribución al pintor Bernardo Manuel), y así llega hasta nuestros días y a la capacidad de descifrar las capas del tiempo. Pilar en un proceso investigativo interdisciplinario, el detalle se asume, así, como el gran protagonista que conduce a la inteligibilidad de las formas y la cultura del tiempo.

Palabras-clave: Pintura; siglo XVI; Bernardo Manuel; estudio material; análisis de laboratorio.

A prática multidisciplinar que, nas últimas duas décadas, se associa à investigação das obras de arte, e especificamente ao estudo e conservação da pintura antiga, envolvendo profissionais de diferentes domínios científicos – a história da arte, a museologia, as ciências físicas e químicas, a conservação e restauro e a fotografia documental – permite fazer interpretações transversais, encetar diálogos que constroem conhecimento e promovem, de modo sustentado e mais eficaz, a salvaguarda patrimonial. Assim, e a partir das questões colocadas pelo historiador da arte, o estudo laboratorial e de atelier conduzem (para além do conhecimento prévio das fontes escritas) ao reconhecimento material da obra e alavancam a descodificação de procedimentos técnicos e artísticos, abrindo janelas sucessivas de inteligibilidade.

A observação dos detalhes transforma-se em elemento fundamental para gerar a discussão e o diálogo concertado que impulsiona a investigação, mas, sobretudo (e como acontece no caso que aqui se explora), tem também a capacidade para reverter a análise e apresentar uma nova realidade.

A pintura a óleo sobre madeira de castanho com o tema da *Anunciação* (MNMC2528), pertencente ao acervo do Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC), é proveniente do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, em Coimbra. Tradicionalmente datável da segunda metade do século XVI (DIAS; SANTOS, 1988, p. 68), seria uma obra encomendada pelas freiras clarissas do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha e depois, a partir de 1647, uma das muitas peças transportadas (desde logo, com a estrutura tumular da Rainha Santa Isabel) para o novo Mosteiro, erguido em cota mais alta e libertando definitivamente as freiras do permanente desassossego provocado pelas cheias do Rio Mondego. Assim, perdendo-se hoje uma localização mais específica da obra no novo espaço de acolhimento das clarissas, a perceção do particular contexto em que se encontrava originalmente, torna-se ainda mais complexa.

Não há a menor dúvida que esta obra saiu do círculo oficial de Coimbra.

Tem sido atribuída a Bernardo Manuel, pintor ativo na cidade entre 1549 e 1607 (SERRÃO, 1995, p. 469-470), o ano da sua morte, personagem enigmática e sobre a qual se lançou a hipótese de poder ser o último elo de uma cadeia familiar de artistas com origem em Vicente Gil, este com atividade documentada desde 1491 (DIAS, 2003, p. 17-18). Vicente Gil, pintor régio de D. João II, acabaria por se fixar em Coimbra, pelo menos a partir de 1498, tendo morrido por volta de 1518 ou 1519. O seu filho, Manuel Vicente, aparece documentado como escudeiro, pintor e morador em Coimbra, na rua de Coruche, entre 1521 e 1532 (DIAS, 2003, p. 16-17). Pai e filho terão trabalhado juntos, cumprindo as diversas encomendas providas das grandes casas religiosas na cidade, como o Mosteiro de Celas ou o Mosteiro de Santa Cruz, mas a sua obra, sempre com marcas muito reconhecíveis, encontra-se hoje disseminada por Coimbra (Museu Nacional de Machado de Castro), Montemor-o-Velho (Santa Casa da Misericórdia), Évora (Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo), Beja (Museu Regional Rainha D. Leonor), Ponta Delgada (Museu Carlos Machado) e a igreja matriz do Sardoal (Abrantes). Na dificuldade do apuramento de autorias específicas, a historiografia associa-os sempre em processo laboral conjunto, na presunção de uma única oficina que se consegue impor na Coimbra manuelina e renascentista, dominada pela produção artística em pedra calcária.

A historiografia tem feito coincidir o trabalho de Bernardo Manuel (supostamente, neto de Vicente Gil) com um conjunto de pinturas existentes no Mosteiro de Santa Clara-a-Nova (daí a designação de ‘Segundo Mestre de Santa Clara’), atribuindo-lhe também outros encargos (estes documentados) no Mosteiro de Santa Cruz e para a Câmara de Coimbra (DIAS, 2003, p. 17; SERRÃO, 1995, p. 43, 469-470). O pintor, primeiro referenciado como “escrivão de livros” ou “escrivão de letra redonda”, só a partir de 1571 é designado como “pintor” (GARCIA, 1923, p. 282), deixando, da mesma forma, margem para a hipótese de ter começado como iluminador. Se, de facto, nada garante a sua presença

na empreitada de Santa Clara, a verdade é que este conjunto, que ainda permanece no Mosteiro, se distancia da obra que está aqui em análise, mesmo que esta seja proveniente do Mosteiro das Clarissas de Coimbra. Fica assim posta em causa a datação que anda associada ao painel da *Anunciação* (c. 1570-1580), abrindo-se agora perspectivas alternativas de abordagem para compreender a real dimensão da pintura em Coimbra ao longo da segunda metade do século XVI.

Na realidade, com uma investigação ainda em curso, esta *Anunciação* faz parte de um conjunto de quatro painéis tradicionalmente associados a um retábulo, porventura encomendado ao mestre para a igreja do Mosteiro. Este conjunto de pintura a óleo sobre madeira de castanho conserva-se no MNMC, provavelmente desde a sua fundação, em 1911, e foi registado no inventário de 1915-16. Os restantes painéis deste presumível retábulo representam, pela ordem coerente da iconografia: a *Lamentação* (MNMC2526, 178 x 160 cm), a *Aparição de Cristo à Virgem* (MNMC2527, 162 x 156,5 cm) e o *Padre Eterno*, ou *Trindade* (MNMC2525, 133 x 133,5 cm). Paralelamente, existem ainda outros dois painéis, à guarda da Confraria da Rainha Santa, no Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, que Ana Goulão relacionou com este conjunto (GOULÃO, 1994): *S. João Baptista* (169 x 107 cm) e *S. João Evangelista em Patmos* (162 x 124 cm), os quais foram também objeto de estudo material no Instituto Politécnico de Tomar. A submissão destas obras à realização de exames laboratoriais veio demonstrar que provêm do mesmo contexto oficial. Porém, a morfologia e a iconologia que aqui se desenrola não correspondem a uma estrutura e organização retabular única e coerente. Reconhecendo que as atuais dimensões dos painéis que se conservam no MNMC não obedecem às dimensões primitivas (foram cortados em momento indeterminado), a escala das figuras e a iconografia representada não oferecem, por outro lado, uma sequência que permita reunir estas obras num só retábulo. A dissemelhança agrava-se com a comparação com a tábua da *Trindade*, tema que se assume isoladamente

e cuja estrutura de suporte é também diversa (as tábuas foram montadas na horizontal e reforçadas com barrotes). Deste modo, a *Anunciação*, terá de ser, por enquanto, encarada como painel sem ligação com os outros enunciados.

No labirinto historiográfico criado, e relacionado com as várias obras que sobrevivem na cidade ainda com autoria por definir, o tratamento ovalado dos rostos, com os olhos amendoados, o pregueado das vestes e a atitude delicada das poses aproximam a *Anunciação* da oficina montada por Vicente Gil e Manuel Vicente. Mas o que verdadeiramente torna mais explícita esta ligação prende-se com a atmosfera humanista criada na pintura. As tonalidades cromáticas vivas, a distribuição lumínica uniforme e, sobretudo, a inserção de um ambiente cultural resultante do Humanismo Cristão, preenchido com mobiliário (atril) onde se encaixa pequena estante para livros, a presença simbólica do cão e a riqueza (quase ostensiva no ornamento de joalharia) que acompanha as vestes, as sandálias e a coroa do Arcanjo Gabriel, são indicadores muito claros de um tempo que ainda não está contaminado pelo sentido depurado da Reforma Católica, nem pela dimensão espiritualizada que ela propaga. De facto, a iconografia apresentada na pintura evoca um fausto áulico, que escorre ainda da cultura pictórica anterior aos meados do século XVI.

Porém, a figura que parece divisar-se no verso da pintura do Arcanjo, embora sem resultados laboratoriais conclusivos, assume uma escala de grandeza classicizante que indicia um compromisso com as novas estratégias clericais e exige, seguramente, uma investigação futura.

As tábuas da *Anunciação* mostravam um painel único que ofereceu dúvidas quanto à sua organização formal, aclaradas agora pelos estudos e análises materiais realizados. Removidos os repintes, particularmente comprometedores para a integridade da peça na zona central da pintura, as duas figuras, a Virgem e o Arcanjo, não se encaixavam numa composição única. As grandes interrogações, convocando a observação do detalhe, foram ao encontro de algumas questões fundamentais: são duas tábuas

separadas e independentes, apesar da sua coerência iconográfica? E, neste caso, dois painéis que correspondem aos volantes de um tríptico, ao qual falta o painel central, desaparecido ou ainda não identificado? Ou, em alternativa, dois painéis adossados à parede e associados a um corpo central que podia ser um sacrário, um grupo escultórico ou mesmo pintura? Por último, duas partes de um só painel, ao qual falta material de suporte, eventualmente resultante de desgaste continuado que obrigou a cortes e recolagens das diferentes tábuas?

O que parece poder deduzir-se desta análise é, em primeiro lugar (e assumindo que os dois painéis que contêm, um a Virgem, o outro o Arcanjo, pertencem ao mesmo conjunto), a necessidade de recuar as cronologias da *Anunciação* para um tempo que deverá situar-se pelos meados do século XVI. Só assim é possível compreender o sentido formal, as opções perspéticas, a luminosidade e a simbologia presente na obra. Assim, ganha corpo a possibilidade de inscrição desta peça, não numa produção mais tardia, mas ainda, eventualmente, entregue a Bernardo Manuel e ligada aos efeitos da oficina de Vicente Gil e Manuel Vicente, da primeira metade do século. As razões para a colocação historiográfica de uma datação mais tardia, e não deixando de reconhecer nela os traços fundamentais de Vicente Gil e Manuel Vicente, prendem-se com as condições materiais a que chegou a peça, com repintes posteriores e manchas alargadas de uma sujidade perturbadora na observação. Esta interpretação foi reposicionada com a intervenção de Conservação e Restauro levada a cabo pelo Laboratório José de Figueiredo (LJF), a partir de investigação laboratorial desenvolvida na Universidade de Coimbra, com contributos da Universidade de Évora.

Até à recente intervenção de conservação e restauro (no Laboratório José de Figueiredo, entre 2018 e 2021), a *Anunciação* apresentava-se como um painel, constituído por quatro tábuas dispostas na vertical (Fig. 1), inserido em moldura de madeira negra e dourada. Na frente, está representada a Virgem, em ligeira torsão, ajoelhada junto a um atril/



FIGURA 1.

Anunciação, óleo sobre madeira de castanho, século XVI, atribuída a Bernardo Manuel, 'Segundo Mestre de Santa Clara', 133,3 x 109 cm, proveniente do Mosteiro de Santa Clara, Museu Nacional de Machado de Castro, MNMC2528.
© Luís Piorro / LJF/DGPC



FIGURA 2.

Anunciação – verso.
Fotografia com luz natural.
© Luís Piorro / LJF/DGPC

estante com o Livro. Ao centro, a meio da cena representada, a jarra de faiança com um ramo de flores (cravos, rosas e açucena) forma uma palma e, no topo superior, uma mandorla de nuvens com o Espírito Santo ocupam os dois registos da composição.

Numa primeira observação visual, ficaram claras algumas situações intrigantes no desenho e na estrutura de suporte, em particular, quanto à eventual falta de madeira na parte central vertical da pintura, devido a falhas evidentes de simetria na jarra de flores, a qual parecia cortada no lado direito (a jarra central era demasiado estreita e o ramo das flores não tinha o desenvolvimento adequado no registo do Arcanjo). Além disso, o tom e densidade da coloração das nuvens em torno do Espírito Santo não eram iguais dos dois lados do corte vertical central, tendo tratamento diferente nos dois painéis. Por outro lado, no manto da Virgem, ao nível das pernas e até ao chão, verificava-se um empastamento de pigmentos por debaixo do verniz de proteção final, que não existia noutros pontos da camada cromática. Por fim, detalhe definitivo, os traçados dos mosaicos do pavimento não apresentavam linhas de fuga coincidentes, nem mesmo se se imaginasse que haveria alguma tábuia (perdida) na parte central. No verso (Fig. 2), duas “caudas de andorinha”, dispostas no sentido da altura, ao centro, a unir os dois registos (com a Virgem e o Arcanjo), denunciavam intervenção posterior.

Também numa primeira observação visual, ficou evidente o desbaste na parte central vertical da pintura, semelhante ao desbaste que as bordas exteriores, superior, inferior e laterais apresentam (Fig. 3). Contrariamente aos outros painéis do conjunto estudado, a *Anunciação* exibe cortes muito irregulares nas zonas periféricas, toscamente desbastadas. A assemblagem central também é diferente. As “caudas de andorinha”, que existem para unir os dois conjuntos de tábuas verticais, são de uma madeira diferente e mais recente do que a do corpo geral da peça. Por fim, cada metade da pintura tem duas tábuas: a interior mais larga do que a exterior, o que se repete na outra metade; quanto à



FIGURA 3.

Verso do painel Anunciação.
Fotografia com luz rasante.
© Luís Piorro / LIF/DGPC



FIGURA 4.

Fotografia geral com luz rasante.
© Luís Piorro / LJF/DGPC



FIGURA 5.

Fotografia geral com luz ultravioleta.
© Luís Piorro / LJF/DGPC



FIGURA 6.

Refletografia de infravermelhos (RIV)
© Luís Piorro / LJF/DGPC



FIGURA 7.

Radiografia (RX).
© Luís Piorro / LJF/DGPC



FIGURA FIGURA 8 - A E B1

Áreas de repintes.
© Mercês Lorena / LJF/DGPC

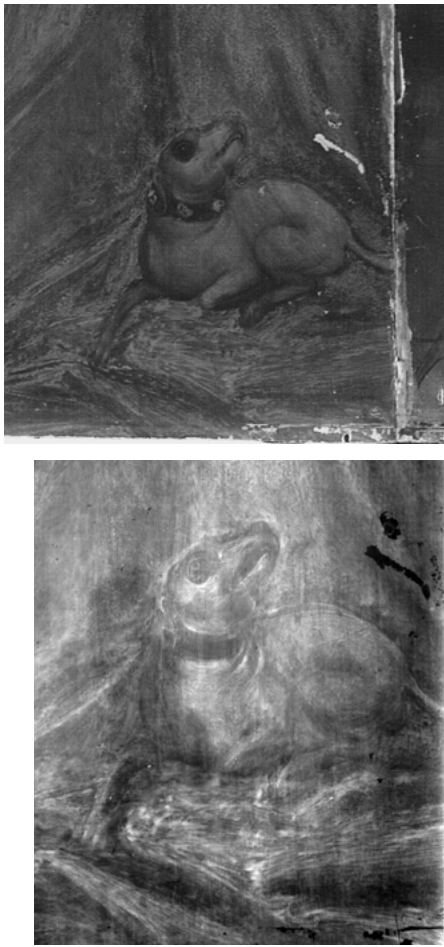


FIGURA 8B1` . 8B1``.

8 a) – B1` – Pormenor de Refletografia de infravermelho (RIV), com identificação do cão em desenho subjacente.
© Luís Piorro / LJF/DGPC
8 b) – B1`` Pormenor da Radiografia digital (RX), com identificação do cão.
© Luís Piorro / LJF/DGPC

fixação das tábuas, cada metade tem as duas tábuas unidas topo a topo, enquanto a união central das duas metades se verifica com os elementos de ‘cauda de andorinha’, que não correspondem à época de execução original da pintura (Fig. 2). Situações que, claramente, validam a suspeita de se tratar de duas pinturas independentes.

A constatação destes detalhes orientou os exames de área – fotografias gerais, frente e verso (Figs. 1 e 2), fotografia à luz rasante (Figs. 3 e 4), fotografia à luz de ultravioletas (UV – Fig. 5), refletografia de infravermelho (RIV – Fig. 6), radiografia (RX – Fig. 7), e os exames laboratoriais, utilizando as técnicas de Fluorescência de raios-X (*X-ray Fluorescence spectroscopy* - XRF), Microscopia eletrônica de varrimento associada a espectroscopia em energia dispersiva (*Scanning Electron Microscopy - Energy Dispersive Spectroscopy* - SEM-EDS), espectroscopia micro-Raman e Absorção no infravermelho com transformadas de Fourier (*Fourier Transform Infrared spectroscopy* - FTIR).

Dos exames de área concluiu-se de imediato, através da refletografia de infravermelho digital (Fig. 6), confirmando de seguida com a radiografia (Fig. 7) que, debaixo do manto da Virgem, na zona que abrangia ambas as tábuas, estava pintado um cão que se encontrava em bom estado de conservação (Figs. 8, 8 a) e 8b)). Este detalhe da iconografia permite relacionar a pintura de Bernardo Manuel com a gravura neerlandesa do início do século XVI, nomeadamente de Adrian Colaert (c. 1560-1618, oficina de Colmar, Antuérpia), conforme a ligação que se estabelece também com o felino enroscado do painel da *Aparição de Cristo à Virgem*, deste conjunto pictural (ANTUNES, 2014, p. 489).

Analisando as imagens obtidas, foram confirmadas as suspeitas de alteração da pintura, com a identificação dos repintes (Figs. 6 e 7) que mascaravam a disparidade compositiva entre os dois painéis, entretanto unidos. Essa intervenção estendeu a nuvem e a jarra para o lado direito, uniformizou o traçado do pavimento e executou diferente assemblagem entre as duas metades da pintura (com “caudas de andorinha”).

Análises laboratoriais

Equipamento:

As análises por Fluorescência de raios-X (XRF) foram executadas com um aparelho portátil NITON XL3t GOLDD+XRF. Contém um tubo de raios-X com ânodo de prata (6–50 kV, 0–200 μ A) e um detector de deriva com uma área otimizada geometricamente (GOLDD™). O detector tem uma resolução melhor do que 155 eletrões-Volt e pode operar em vários modos, dependendo da natureza das amostras (este equipamento pertence ao Centro de Geociências e Departamento de Ciências da Terra da Universidade de Coimbra). Com este equipamento analisaram-se zonas de pinturas com 3 mm de diâmetro.

As análises de Microscopia Electrónica de Varrimento, com Espectroscopia por Dispersão de Energia (SEM-EDS), foi levada a cabo com a aparelhagem TESCAN Vega3 SBH SEM equipada com detectores BSE, SE e EDS, pertencente ao laboratório TAIL-UC. Foi aplicada uma tensão de aceleração de 20 kV. Esta técnica foi utilizada para a determinação da composição das ligas de ouro presentes em algumas amostras. Tendo em conta a fina espessura da camada de ouro nas amostras, a grande capacidade de ampliar as zonas de análise e a baixa penetração dos eletrões incidentes, esta técnica permite determinar quantitativamente a composição normalizada a 100% em ouro, cobre e prata.

Para as medidas por Espectroscopia micro-Raman foi usado o equipamento WITec Alpha 300R, com um laser verde ($\lambda = 532$ nm) de potência ajustável (de futuro, pretende-se fazer análises com um laser com outro comprimento de onda). Os espectros foram adquiridos usando objetivas de 10x e 100x, com tempos de integração desde 10 s a 30 s e 3 a 10 acumulações. O detector é um CCD e o espectrómetro tem uma rede de difração com 600 linhas/mm e comprimento de onda de “*blazing*” de 500 nm. O detector é arrefecido a -60 °C e a resolução espectral é da ordem de 4 cm^{-1} .

As medidas de FTIR foram realizadas usando um espectrómetro de infravermelho Bruker, Tensor 27, na região do infravermelho médio (MIR). O espectrómetro, acoplado ao microscópio Hyperion 3000 é controlado pelo software OPUS 7.2, Copyright® Bruker Optik GmbH 2012, possui um detetor MCT. As amostras foram analisadas no modo de transmissão utilizando uma objetiva de 15x e uma microcélula de compressão de diamante EX'Press 1.6 mm, STJ-0169. Os espectros de IV foram traçados na região de 4000-600 cm^{-1} , com 64 varrimentos e resolução espectral de 4 cm^{-1} . Estes exames foram feitos pelo Laboratório Hercules.

Amostragem:

Foram analisadas por Fluorescência de raios-X portátil (XRF) as pinturas *Anunciação*, *Lamentação de Cristo*, *Aparição de Cristo à Virgem*, *Trindade*, *S. João Baptista* e *S. João Evangelista*, em zonas com 3 mm de diâmetro.

Recolheram-se de seguida algumas amostras microscópicas, com tamanhos de cerca de 1 mm, das quatro primeiras pinturas, para serem analisadas por outras técnicas, nomeadamente SEM-EDS, micro-Raman e FTIR (Fig. 9), de modo a obter informações acerca de materiais orgânicos como óleos, aglutinantes ou vernizes (não detectáveis por XRF) e acerca da composição do ouro aplicado.

O critério subjacente a esta recolha foi abranger o maior número de pigmentos e tonalidades, incidindo na análise de camadas preparatórias, pigmentação e camadas de proteção. Salienta-se nesta amostragem zonas/detalhes brancos, castanhos e pretos, vermelhos, amarelos e dourados, azuis e verdes.

Neste estudo são apresentados com maior destaque os resultados das análises efetuadas à pintura *Anunciação*, fazendo-se referência aos resultados encontrados para as outras cinco pinturas quando necessário em termos comparativos. Todas as análises efetuadas às seis pinturas revelaram a existência dos mesmos compostos, mostrando a forte relação

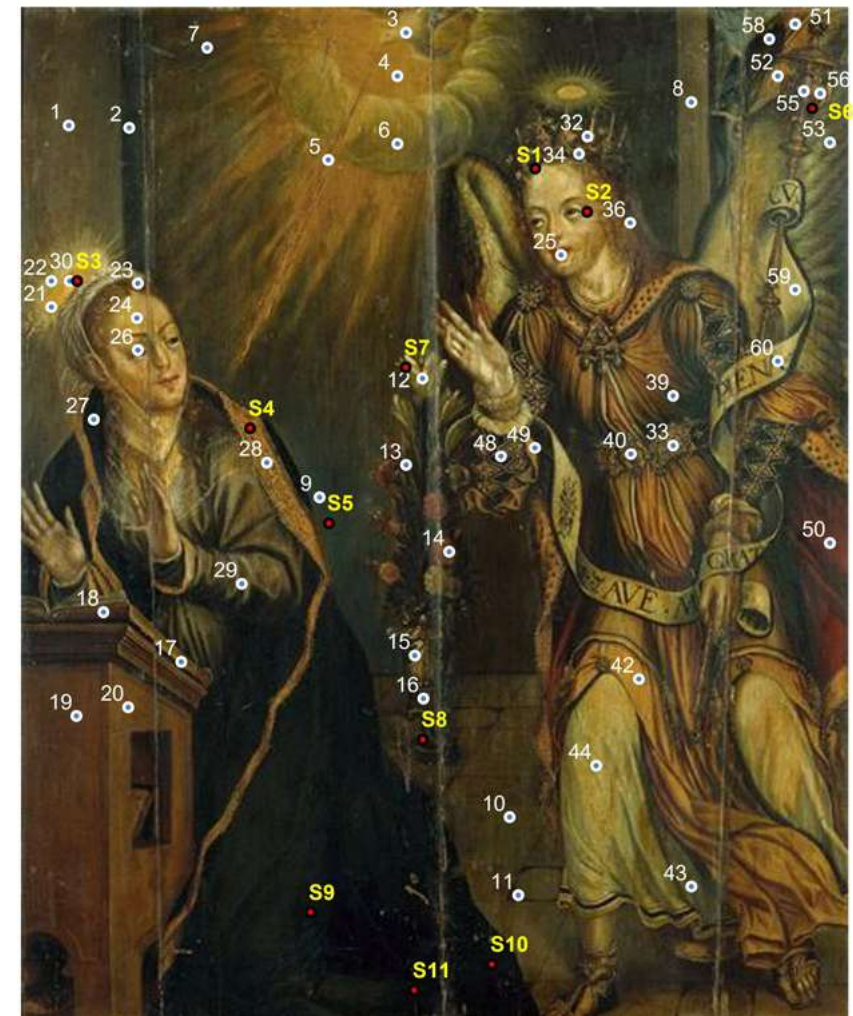


FIGURA 9.

Registo das amostras recolhidas da *Anunciação* (MNM2528; designada nos dados laboratoriais por P25). Os círculos brancos com centro azul representam as zonas de análise efetuada com XRF portátil (zonas com 3 mm de diâmetro). Os círculos pretos com centro vermelhos representam as zonas de onde foram extraídas amostras (com dimensões de cerca de 1 mm) para efetuar as análises por SEM-EDS, micro-Raman e FTIR.
© Luís Piorro / LJF/DGPC

entre si, tanto na técnica de pintura, como nos produtos de preparação, pigmentação e proteção utilizados.

Alguns resultados das análises efetuadas por SEM-EDS ao ouro das quatro pinturas, das quais se extraíram amostras (P25, P26, P27 e P90), são apresentados para comparação e demonstração da correlação que existe entre elas, pela qualidade do ouro aplicado em todas.

Resultados:

Os resultados obtidos a partir de XRF, são apresentados na Tabela 1.

Tabela 1 – Conteúdos de vários elementos nas zonas de *Anunciação* (P25), por XRF (em partes por milhão - ppm).

Zona de P25	S	Ca	Fe	Cu	Ag	Sn	Au	Hg	Pb
1	76005	14236	1631	1333	93	198	0	91	62696
2	84659	27244	5022	413	73	147	0	151	58389
3	127612	53555	1580	390	27	3051	0	0	315203
4	74544	40551	5168	203	0	4492	0	0	116581
5	61430	14225	3064	414	54	4079	2761	1929	92547
7	53894	14863	646	420	116	315	0	64	66656
8	70298	10681	11020	1398	156	329	0	143	76632
9	86907	11180	582	358	120	278	0	74	70414
11	44811	11191	734	10365	78	192	0	63	50857
12	61792	26590	1568	159	5	30	0	93	27128
13	26397	45007	13419	22031	81	799	0	107	59347
14	67570	41653	3600	3261	0	49	2284	0	79297
16	40640	35377	2314	10466	0	161	0	0	199466
17	85536	18999	3682	1050	90	1869	0	127	60513
18	72745	15031	25482	1726	53	302	0	255	52325
19	33430	10088	15364	176	131	1294	0	104	69023
20	91241	14174	18958	199	0	1662	0	0	122187
21	80098	10763	6894	261	56	1526	3697	0	110393
23	82972	11182	6210	109	60	181	0	460	47268
24	104545	18680	753	126	0	0	0	0	130593
25	78484	10734	816	231	59	122	0	10797	41539
26	80151	9030	3241	40360	0	26	0	1531	71568
27	48668	10802	1414	85021	0	21	0	0	42026
28	50879	7554	794	85245	38	102	3142	301	57429
29	45284	15080	1477	20409	41	68	0	0	33003
30	114144	7424	3467	229	85	1405	4054	0	120387
33	56037	12551	3015	2822	67	541	0	101	51460
34	46369	11065	12002	24586	78	1119	0	82	52678
36	70192	16351	10460	298	68	736	0	1310	45876
39	61773	11048	501	10711	0	94	0	0	90680
40	41470	14158	4276	149251	0	196	0	0	49078
42	97072	11356	792	161	0	26111	0	0	151183
43	87810	14430	1409	40201	0	53	0	0	143233
49	104597	9813	838	6244	0	18053	0	0	122188
51	74385	13207	947	7574	28	255	0	1925	42287
52	74423	11781	1496	24719	0	1135	0	67	65214
53	56170	13452	1891	49747	0	0	0	55	58356
55	89204	20082	3627	622	16	39284	0	0	159424
58	39656	14119	1496	49971	32	140	0	3193	32472

A partir da Tabela 1, pode verificar-se a presença de ouro (Au) em várias zonas da pintura.

Na pintura em apreço (P25), aparece de forma evidente nas zonas 5, 14, 21, 28, 30 (língua de fogo que desce do céu, motivo floral, nimbo e orla do manto da Virgem) (Fig. 9).

Uma vez que os raios-X têm uma profundidade de penetração suficiente para se detectar todas as camadas das amostras que se analisaram (com cerca de 1 mm de espessura), não é conveniente usar a técnica de XRF para analisar a composição do ouro aplicado, uma vez que o cobre pode existir em outros compostos, e o erro na composição da liga de ouro é grande. Assim, optou-se pela técnica de SEM-EDS para este fim.

De modo a obter a composição elementar da liga de ouro aplicada nestas pinturas (em % de massa (wt%) de ouro (Au), prata (Ag) e cobre (Cu), realizaram-se medidas por SEM-EDS a algumas amostras extraídas das pinturas. No caso da pintura em apreço (P25), foi analisada por este meio a amostra S3 (resplendor da Virgem) (Figs. 10 e 11). A profundidade de penetração dos electrões é muito baixa e a área de análise muito pequena (alguns micrómetros), razão pela qual se pode analisar o ouro com menos interferência de outros materiais.

Das análises efetuadas às amostras extraídas das quatro obras (P25, P26, P27 e P90), verificou-se que o ouro aplicado nas pinturas é de grande qualidade, uma vez que se trata de ouro de entre 23 e 24 quilates (Tabela 2) (24 quilates corresponde a ouro puro).

Na Tabela 2 são apresentados os resultados das análises para amostras das quatro pinturas, para comparação e para mostrar a correlação que existe entre elas, em termos de qualidade do ouro aplicado.

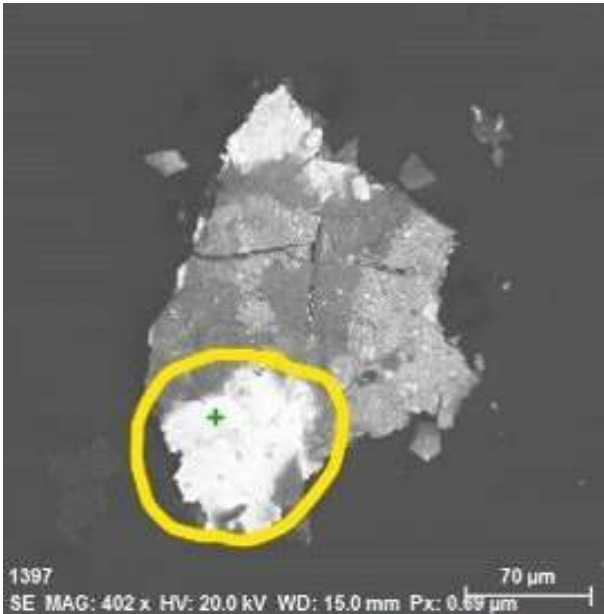


FIGURA 10.

Amostra S3 de P25, com a zona de análise marcada a amarelo.

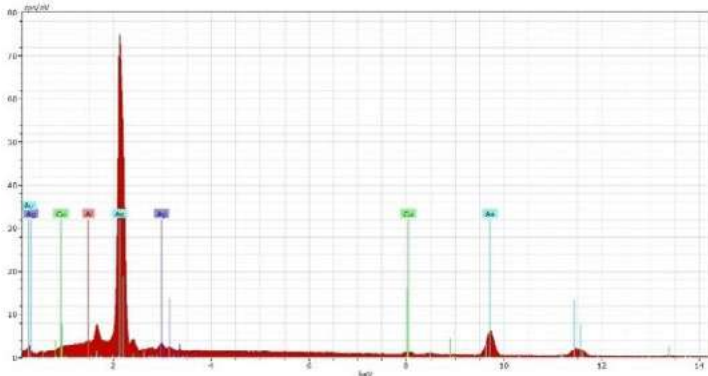


FIGURA 11.

Espectro EDS, obtido por SEM na amostra S3 de P25.

Tabela 2 – Composição elementar em cobre, prata e ouro (em % de massa atômica – wt%) e pureza (em quilates – kt) de algumas amostras douradas extraídas de quatro das pinturas estudadas (amostras S3 de P25, S3 de P26, S3 e S4 de P27 e S3 e S4 de P90).

	Amostra S3 de P25	Amostra S3 de P26	Amostra S3 de P27	Amostra S4 de P27	Amostra S3 de P90	Amostra S4 de P90
Cu (wt%)	1,76 +- 0,23	0,15 +- 0,10	1,86 +- 0,26	0,28 +- 0,11	0,24 +- 0,12	2,04 +- 0,33
Ag (wt%)	3,31 +- 0,36	1,23 +- 0,17	1,13 +- 0,21	0,98 +- 0,16	0,91 +- 0,17	0,55 +- 0,19
Au (wt%)	94,92 +- 7,15	98,62 +- 5,49	97,01 +- 8,44	98,74 +- 6,53	98,86 +- 6,31	97,41 +- 8,51
Pureza (kt)	22,8 +- 1,7	23,7 +- 1,3	23,3 +- 2,0	23,7 +- 1,6	23,7 +- 1,5	23,4 +- 2,0

Nas zonas vermelhas, castanhas e amarelas de P25, a presença de mercúrio (Hg), em associação com enxofre (S), é notória nos resultados das análises por XRF (Tabela 1), o que revela a utilização de vermelhão, uma vez que este é o único pigmento vermelho com mercúrio. É de notar que este pigmento, à época da execução destas obras, era um pigmento caro, contrariamente a outros pigmentos existentes na altura.

É evidente a presença de Hg nas zonas 5 (raio de luz que procede da pomba), 25 e 26 (lábios do Arcanjo e olho da Virgem), 36 (cabelo do Arcanjo), 50 (manto do Arcanjo) e 58 (parte vermelha da asa do Arcanjo). Em menores quantidades, pode encontrar-se Hg em outras zonas, como as 1, 2, 7, 8 (fundos acastanhados da cena), 9, 12, 13 (flor vermelha), 17, 18, 19 (zonas castanhas do atril/estante), 23, 24 (cabelo e testa da Virgem), 28 (traços vermelhos sobre a orla do manto da Virgem), 33 (cinto do Arcanjo), 34 (cabelo castanho do Arcanjo), 51, 52 e 53 (detalhes da asa do Arcanjo) (Fig. 9).

Da Tabela 1, pode verificar-se que algumas zonas castanhas contêm mais ferro (Fe) do que as outras, associado à existência de óxidos de ferro, ou ocre. É assim nas zonas 8, 13, 18, 19, 20, 34 e 36 da pintura em estudo (Fig. 9).

Em zonas castanhas também existe cobre (Cu), o que contribui para o reforço da cor com tons próprios. É o caso das zonas 26 (olho da Virgem), 11 (zona escura do chão) e 39 (zona acastanhada das vestes do Arcanjo) (Fig. 9).

As zonas amarelas tendem a conter mais estanho (Sn) que, associado à presença de chumbo (Pb), indicia a presença do pigmento amarelo de chumbo e estanho. Isto acontece particularmente nas zonas 42 (vestes do Arcanjo), 49 (zona amarelada da manga do Arcanjo) e 55 (zona amarelada do topo do bastão do Arcanjo), e um pouco nas zonas 3 e 4 (nuvem amarela/dourada), 20 (castanho claro do atril/estante), 21 e 30 (resplendor amarelo/dourado da Virgem) (Fig. 9).

Nos espectros micro-Raman de algumas amostras é possível identificar este pigmento (Fig. 12) (apesar de haver fluorescência, visível pelo fundo considerável no espectro, foi possível identificar este pigmento).

Nas zonas verdes e azuis de P25, a existência evidente de cobre (Cu) nas superfícies azuis e verdes revela a aplicação dos pigmentos azurite e malaquite, respectivamente; vejam-se também os resultados obtidos por FTIR da amostra S11 de P25 (Tabela 3 e Fig. 13), que revelam a existência de azurite.

Tabela 3 – Resultados FTIR para as amostras S9, S10 e S11 de P25.

Amostra	Camada	Materiais identificados
S9	Verniz	Resina natural
	Azul	Azul da Prússia+Branco de chumbo+Calcite+Resina natural
S10	Azul+Verniz	Azul da Prússia+Gesso+Calcite+Resina natural
	Preparação	Gesso+Resina natural+Proteína
S11	Azul	Azurite+Branco de chumbo+Resina natural
	Preparação	Gesso+Resina natural+Proteína

A partir do XRF (Tabela 1) detecta-se Cu nas zonas 13 (folhagem no vaso), 16 (vaso branco azulado), 27 (manto da Virgem), 29 (manga das vestes da Virgem), 40 (fecho do cinto do Arcanjo), 43 (vestes do Arcanjo), 53 (asa do Arcanjo) e 58 (asa do Arcanjo) (Fig. 9).

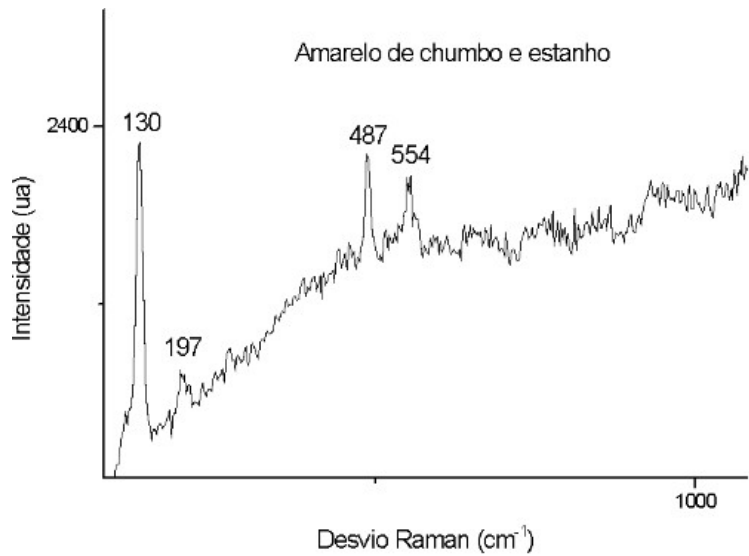


FIGURA 12.

Espectro micro-Raman da amostra amarela na *Anunciação* (P25).

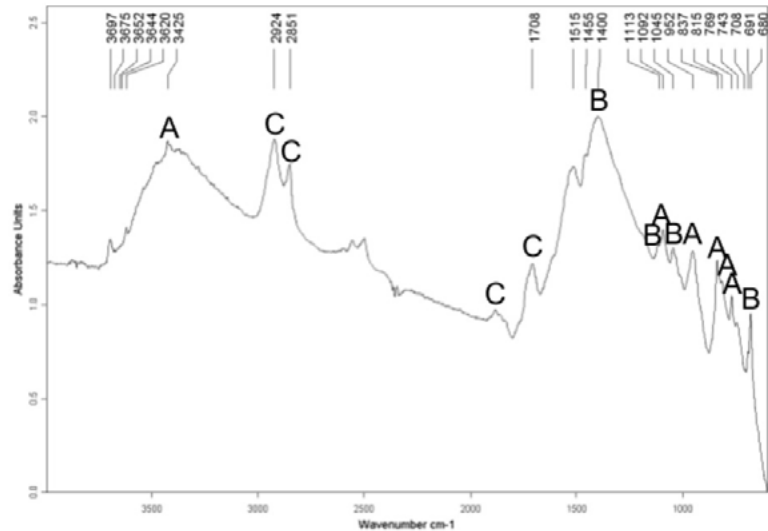


FIGURA 13.

Espectro FTIR da amostra S11 de P25 (azul): Azurite (A) + Branco de chumbo (B) + Resina natural (C).

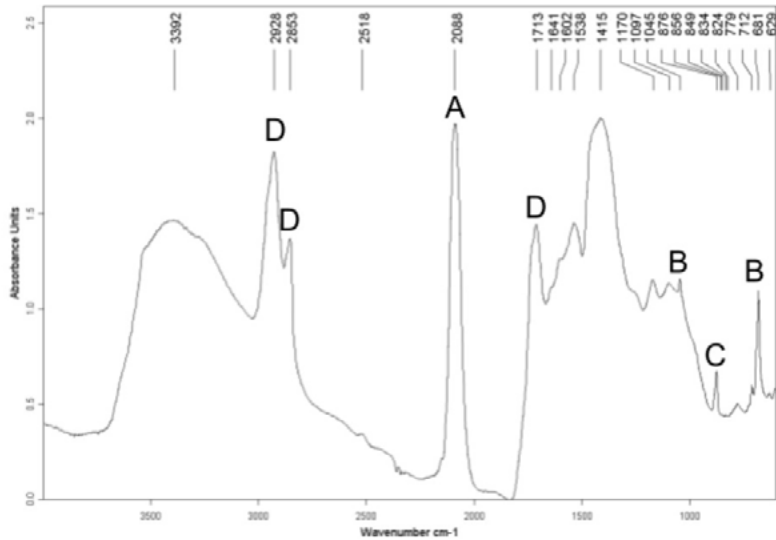


FIGURA 14.

Espectro FTIR da amostra S9 de P25 (azul): Azul da Prússia (A) + Branco de chumbo (B) + Calcite (C) + Resina natural (D).

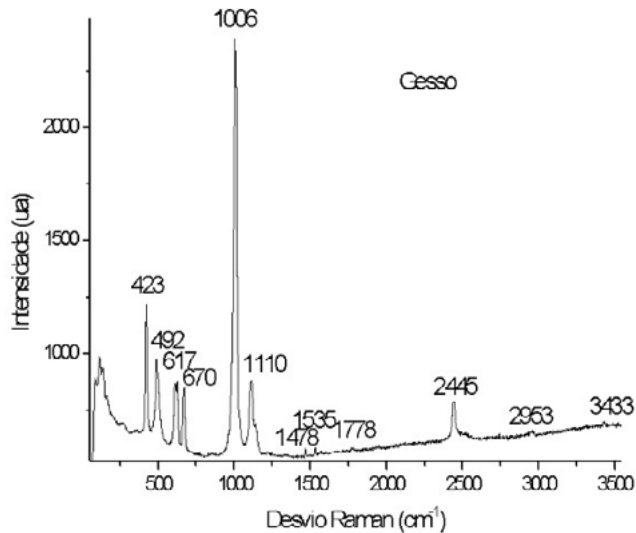


FIGURA 15.

Espectro micro-Raman da preparação da amostra S3 de P25 - gesso.

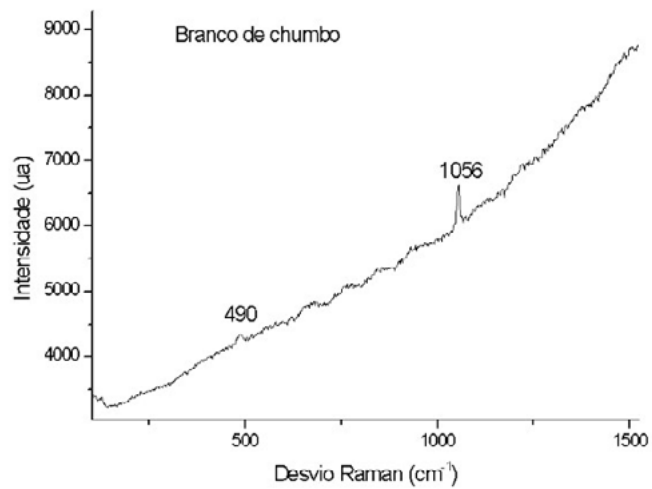


FIGURA 16.

Espectro micro-Raman da pigmentação da amostra S4 de P25 – branco de chumbo.

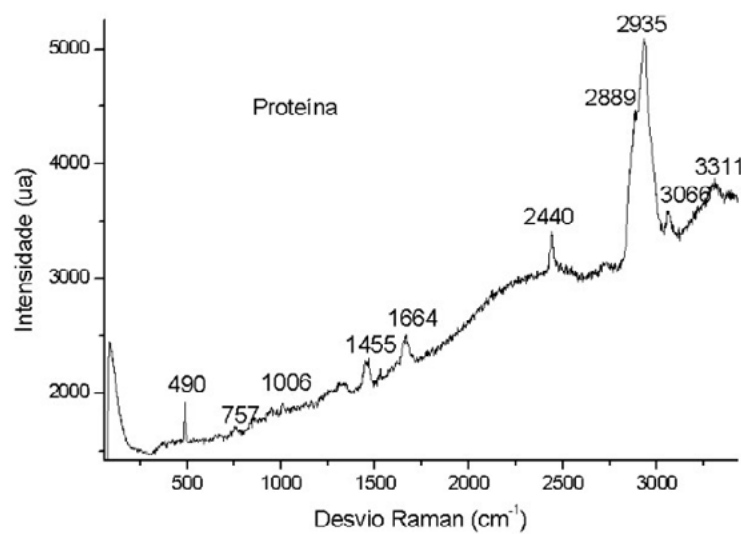


FIGURA 17.

Espectro micro-Raman da preparação da amostra S3 de P25 – proteína.

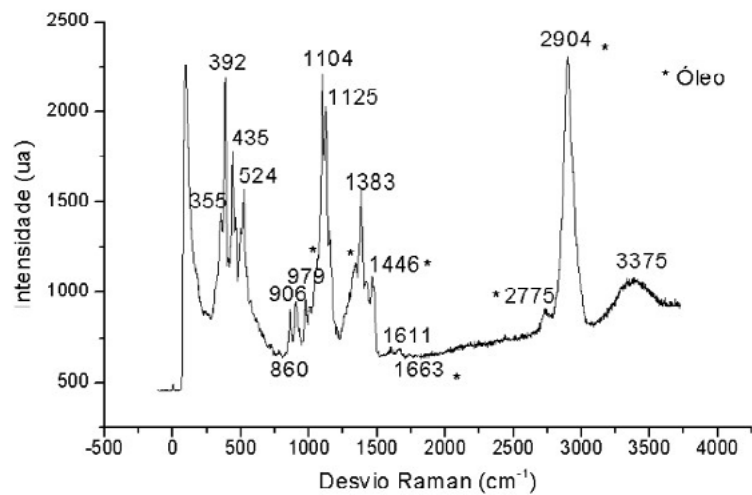


FIGURA 18.

Espectro micro-Raman da pigmentação da amostra S3 de P25 – Óleo (*)

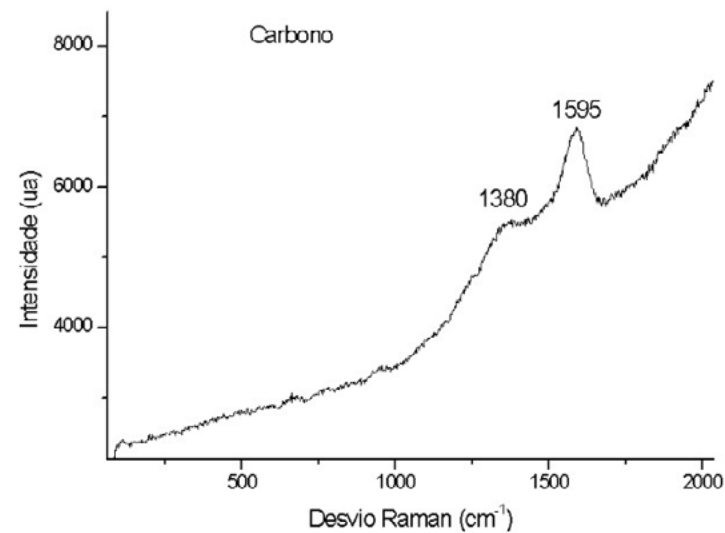


FIGURA 19.

Espectro micro-Raman da amostra S6 de P25 – Carbono.

Nas amostras S9 e S10 (zonas de repinte), é possível ter sido aplicado azul da Prússia, como indicam os resultados de FTIR (Tabela 3 e Fig 14).

A existência de azul da Prússia revela uma intervenção posterior à execução da pintura, uma vez que este pigmento só aparece no mercado das artes por volta de 1704 (WOODWARD, 1724, p. 15-17).

Em todas as zonas brancas de P25 estudadas por XRF (Tabela 1) foi encontrado enxofre (S), cálcio (Ca) e chumbo (Pb). A radiação X usada nesta técnica atravessa as várias camadas das pinturas, pelo que não permite identificar a camada estratigráfica à qual pertencem. Assim, tanto podem pertencer à preparação, como à pigmentação. A existência de Ca pode indicar a existência de calcite (associado a carbono e oxigénio, não detectáveis por esta técnica) e/ou gesso (este último associado a enxofre e oxigénio). A existência de Pb pode estar associada a vários compostos de cores diferentes como o branco (branco de chumbo), amarelo, laranja, vermelho ou preto (óxidos de chumbo).

Para esclarecer a proveniência destes elementos (S, Ca e Pb), fizeram-se análises por FTIR e micro-Raman das amostras recolhidas em P25. Dos resultados FTIR (Tabela 3), conseguiu identificar-se, essencialmente nas camadas pictóricas, branco de chumbo (amostras S4, S9 e S11 – Figs. 13 e 14 e 16), e gesso, sobretudo nas camadas de preparação (amostra S3 – Fig. 15).

Outros compostos na preparação e pigmentação:

Através das técnicas micro-Raman e FTIR, foi possível estudar outros compostos orgânicos (aglutinantes, vernizes, etc).

Identificaram-se, por espectroscopia micro-Raman, materiais proteicos na preparação da amostra S3 (produtos de ovo – Fig. 17) e materiais polissacarídeos (óleo), nas camadas de pigmentação (Fig. 18).

Por FTIR também foi possível identificar este tipo de materiais em várias zonas da pintura (proteínas na preparação da amostra S11 e resina natural nas amostras S9 e S11 (Fig. 13 e 14).

Em algumas amostras foi identificado, por espectroscopia micro-

Raman, o negro de carbono como agente utilizado para escurecimento da cor. Como exemplo, pode verificar-se a amostra S6 (Fig. 19), em que aparecem as bandas largas características do negro de carbono a cerca de 1360 cm⁻¹ e 1590 cm⁻¹.

Na Tabela 4 apresenta-se o resumo dos materiais identificados nas várias camadas de pintura e repinte de P25.

Tabela 4 – Resumo dos materiais identificados nas várias camadas da pintura de P25.

Camada da pintura P25	Material identificado	Zonas e amostras (S) de P25 (Fig. 9)
Preparação	Gesso	S1, S3, S10, S11
	Material proteico	S3, S11
Pigmentação	Ouro (~23 kt)	5, 14, 21, 28, 30
	Vermelhão	5, 25, 26, 36, 50, 58 +...
	Óxidos de ferro e cobre	8, 13, 18, 19, 20, 34, 36 e 11, 26, 39
	Amarelo de chumbo e estanho	42, 49, 55 + ...
	Azurite	13, 16, 27, 29, 40, 43, 53, 58, 59, S11
	Branco de chumbo	S4, S9, S11
	Óleo (polissacarídeos)	S3
	Negro de carbono	S1, S6
Proteção	Resina natural	S9, S10
Repintes	Azul da Prússia	S9, S10

Observando o verso do painel (Fig. 2), identificaram-se vestígios de pintura na metade que corresponde ao Arcanjo. Na parte superior vislumbra-se uma figura feminina, destacando-se a cabeça coberta por véu. Na zona inferior apresentam-se vestígios de pigmento de cor azul.

Foram retiradas duas amostras (pigmento branco e azul) para identificação material. As amostras foram analisadas por XRF. Os resultados semi-quantitativos (Tabela 5) foram os seguintes (em ppm):

Tabela 5 – Conteúdo elementar (por XRF, em partes por milhão, ppm) das amostras azul e branca, extraídas do verso da *Anunciação*.

Elemento	Amostra azul (ppm)	Amostra branca (ppm)
S	187.415	214.710
Ca	697.477	744.497
Fe	14.319	10.130
Pb	72.724	2.302
Cl	15.361	8.349

Tendo em conta que os elementos S e Ca têm maior expressão na parte branca da pintura, podemos admitir que pertencem à preparação da pintura. A conjugação destes dois elementos, indicia a possibilidade de se tratar de gesso.

Quanto aos vestígios azuis, e tendo em conta a maior expressão de ferro (Fe) e chumbo (Pb) neles encontrados, pode colocar-se a hipótese de se tratar de um pigmento azul de ferro, misturado com um pigmento de chumbo, possivelmente azul da Prússia misturado com branco de chumbo.

A preparação branca coincide com a preparação das pinturas existentes nas faces frontais dos painéis. Assim, a provável existência

de azul da Prússia no topo inferior do verso deste painel carece de maior investigação, inclusive de nova recolha de amostra, uma vez que esse pigmento só foi comercializado a partir dos inícios do século XVIII.

Levantamento de repintes

Foi removido o repinte de toda a superfície pictórica, pondo em evidência a descontinuidade do desenho entre os dois painéis. Salienta-se que o repinte azul, que cobria e escondia o cão, com aumento do manto da Virgem e os repintes que completavam tanto a jarra central como a nuvem superior foram levantados sem grande resistência (Figs. 20a e 20b). Das análises laboratoriais executadas conclui-se que este repinte foi feito com azul da Prússia, pigmento posterior à presumível data da obra.

Ao nível da camada cromática, verificou-se que o cão subjacente e grande parte da zona central original se encontravam em bom estado de conservação. Confirmou-se também que os traçados dos mosaicos no pavimento não tinham sequência entre as duas metades do painel (Figs. 20a e 20b).

A pintura apresenta-se agora liberta de repintes (Figs. 21 e 22), corroborando, em definitivo, estarmos perante dois painéis independentes, eventualmente dispostos um de cada lado de um terceiro elemento (painel pintado, sacrário ou outro).

Em conclusão, foi o olhar centrado no detalhe que desencadeou uma nova abordagem sobre esta peça. A partir das assimetrias verificadas no campo da perspetiva e da constatação de diferente textura e consistência dos pigmentos (de qualidade diversa nos repintes), foi possível desencadear uma ação colaborativa entre a história da arte, as ciências físicas e químicas e a conservação e restauro, com meios laboratoriais associados, que permitiu clarificar o que apenas se intuía: os dois registos (cada um com duas tábuas verticais) não estavam inicialmente unidos;

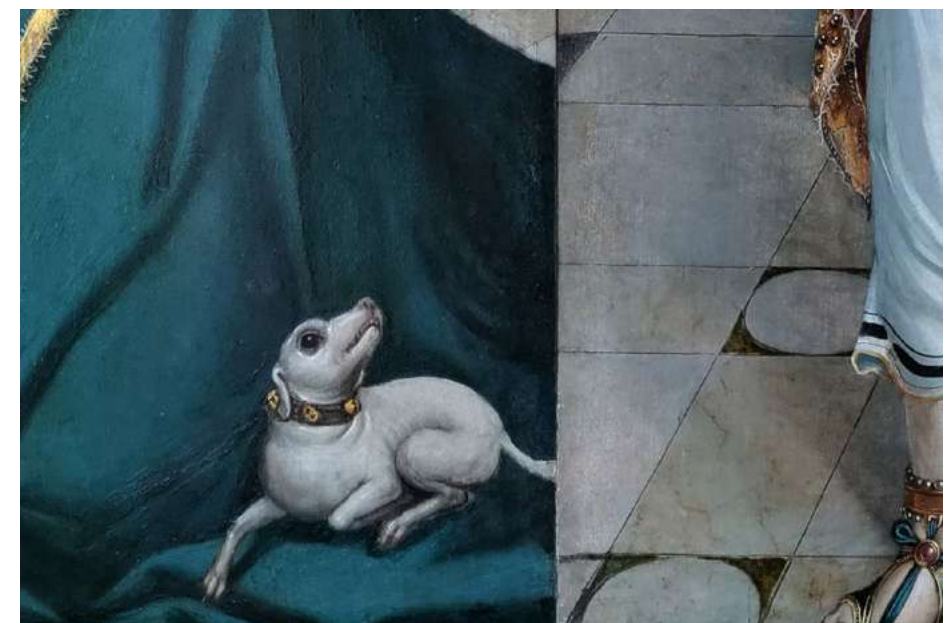


FIGURA 20A. 20B

Anunciação, detalhes dos dois painéis, depois da intervenção de limpeza.
© Mercês Lorena / LJF/DGPC

a junção, como se de uma única peça se tratasse, só viria a acontecer mais tarde, em data ainda a apurar, com a união pelas duas “caudas de andorinha” (anacrónicas e de madeira diferente) que as ligam. Terá sido nesse momento que ocorreu a operação artificiosa que cobriu o cão e estendeu o manto da Virgem para a tábuia do Arcanjo, alargando também a auréola de onde sai a pomba do Espírito Santo, desenvolvendo a jarra e as flores no mesmo sentido e tentando uniformizar as linhas de fuga marcadas no pavimento com o mesmo remate que, efetivamente, não existia. Das análises efectuadas aos materiais aplicados na obra verificou-se que a núvem que envolve a pomba do lado do Arcanjo não contém os pigmentos e ouro que aparece no lado da Virgem, o que confirma a intervenção posterior. A utilização de azul da Prússia, na camada exterior do manto da Virgem, corrobora uma intervenção de repinte executada aquando da junção dos dois painéis, e posterior a 1704.

O que as análises laboratoriais vieram igualmente demonstrar foi a qualidade dos materiais aplicados, como o pigmento vermelhão e, em particular, o ouro. Essa circunstância é tanto mais interessante pelo que denuncia uma estrutura de conforto financeiro como era o caso das freiras clarissas de Santa Clara-a-Velha.

Presumivelmente, seriam dois painéis acolitando uma peça central que, ou desapareceu, ou está ainda por encontrar. Esta possibilidade entronca na melhor visualização das costas do painel que corresponde ao Arcanjo, já que o painel com a Virgem foi intensamente desbastado, eventualmente a partir dos efeitos de podridão cúbica (Fig. 3) que o afetavam, apresentando hoje menor espessura. No caso do painel do Arcanjo, o que ainda se percebe são os traços do que parece ser, em negativo, uma figura de razoável volume apoiada a um bastão; na parte inferior mantém-se também uma camada de gesso com pigmento azul, que pode indiciar várias situações, a clarificar em investigação subsequente.

O que este trabalho multidisciplinar vem, finalmente, provar, é que as



FIGURA 21

Virgem, da *Anunciação*, painel separado depois da intervenção de limpeza.
© Marisa Martins /MNMCD/GPC

estratégias museográficas estão em processo contínuo de reorganização, sempre apoiadas na investigação, nos potenciais tecnológicos e no pensamento crítico que as mobiliza. Os resultados agora conseguidos no caso da *Anunciação* implicarão uma abordagem expositiva diferenciada, mas obrigarão também a um reposicionamento historiográfico que transcende as peças pensadas isoladamente e vai ao encontro de uma compreensão cultural e artística mais abrangente.



FIGURA 22.

Arcanjo S. Gabriel, da *Anunciação*, painel separado depois da intervenção de limpeza.
© Marisa Martins /MNMCDGPC

Referências:

ANTUNES, Vanessa. **Técnicas e Materiais de Preparação na Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI**. Tese de Doutoramento, Lisboa: FLUL, 2014.

DIAS, Pedro; SANTOS, J. J. Carvalhão Teixeira. **A pintura maneirista de Coimbra. Ensaio iconográfico**. Coimbra: IHA da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1988.

DIAS, Pedro. **Vicente Gil e Manuel Vicente. Pintores da Coimbra Manuelina**. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003.

GARCIA, Prudêncio Quintino. **Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923.

GOULÃO, Ana Maria. **O Segundo Mestre de Santa Clara e a “Lamentação de Cristo”**. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Coimbra: FLUC, 1994.

SERRÃO, Vítor. (coord. de) **Pintura Maneirista em Portugal – Arte no Tempo de Camões**. (Cat. Exp.), Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

WOODWARD, Johannem. ***Preparatio caerulei prussiaci ex germaniâ missa ad***, Phil. Trans. XXXIII, 1724.

Agradecimentos:

As análises laboratoriais foram financiadas pela FCT Portugal (referências UID/FIS/04564/2016 e UID/Multi/00070/2013).

Os autores agradecem a:

Laboratórios do TAIL-UC, financiados pelo projecto QREN-Mais Centro ICT-2009-02-012-1980;

Centro de Geociências da Universidade de Coimbra (CGEO-UC), UIDB/0 0 073/2020 da FCT—Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P

Laboratório Hercules da Universidade de Évora.

Agradecem ainda, pelos contributos vários, a:

Ana Cabral Moncada, Ana Machado, Luís Piorro (Laboratório José de Figueiredo, LJF/DGPC); Pedro Sidónio Pereira da Silva pela colaboração nas medidas de SEM/EDS (TAIL-UC); Marisa Martins (MNNMC/DGPC).



Centro de Estudos
em Arqueologia,
Artes
e Ciências do Património



Artigo submetido em: 24/02/2022

Aceito em: 10/03/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.
PALÍNDROMO



A DETAIL IN THE ARTISTIC PARISIAN WORLD? THE STATUS OF ILLUMINATORS IN MODERN PERIOD (REVIEW)

Céline Cachaud¹

UM DETALHE NO MUNDO ARTÍSTICO PARISIENSE?
O STATUS DOS ILUMINADORES NO PERÍODO MODERNO (RESENHA)

UN DÉTAIL DE LA SCÈNE ARTISTIQUE PARISIENNE ?
LE STATUT DES ENLUMINEURS À L'ÉPOQUE MODERNE (REVUE)

¹ Documentation officer for the Paintings department at the Louvre museum, in charge of the 16th century French paintings. PhD student at the University of Geneva under the supervision of Pr. Frederic Elsig, preparing a thesis on French portrait miniatures in the 16th century. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6556-534X>. E-mail : celine.cachaud@gmail.com

ABSTRACT

This article reviews the recent publication of Richard and Mary Rouse's investigation of the French illuminators between 1500 and 1715 and the new information brought to light regarding the evolution of their profession, their daily life and their integration into the Parisian artistic community. In doing so, further elements and reflexions are added, regarding the semantic evolution of the word *enlumineur* compared with the new word *miniaturiste* appearing in the early 17th century vocabulary and Parisian cultural world.

Keywords: Review. Illuminators. Miniaturists. Book trade. Trade's history.

RESUMO

Este artigo analisa a recente publicação da investigação de Richard e Mary Rouse sobre os iluminadores franceses entre 1500 e 1715 e as novas informações trazidas à luz sobre a evolução de sua profissão, seu cotidiano e sua integração na comunidade artística parisiense. Ao fazê-lo, acrescentam-se mais elementos e reflexões sobre a evolução semântica da palavra *enlumineur* em relação à nova palavra *miniaturiste* que surge no vocabulário do início do século XVII e no mundo cultural parisiense.

Palavras-chaves: Crítica. Iluminadores. Miniaturistas. Negócio de livros. História de negócios.

RÉSUMÉ

Cet article est une recension de la récente publication de Richard et Mary Rouse intitulé *Renaissance Illuminators in Paris. Artists & Artisans 1500-1750* (pub. 2019). De nouvelles informations y sont apportées quant à la vie, à l'évolution professionnelle et à l'intégration des enlumineurs dans la communauté artistique de Paris à l'époque moderne. L'article est complété d'indications et réflexions concernant l'évolution sémantique du terme "enlumineur" par rapport au terme "miniaturiste" qui apparaît dans la littérature au début du XVIIe siècle, et la révolution culturelle que provoque ce changement.

Mots-clés: Recension. Enlumineurs. Miniaturistes. Marché du livre. Histoire des métiers.

Here is a review of the recent publication of Mary and Richard Rouse: *Renaissance Illuminators in Paris. Artists & Artisans 1500-1750*, published in Turnhout by Harvey Miller in 2019². It should not surprise us that this book quickly becomes a reference for the study of the illuminators' profession, such as was their previous work on illuminators from the 13th to the 15th century as it offers new information on the illuminators' *métier* during the modern period³. While illuminators, and their co-workers in the book trade, were often considered as a detail in the general Art History, quite set apart from the Fine Arts, this publication certainly showcases that it was never the case in their time, and gives them their rightful place as polyvalent artists, building bridges between painters and the book trade, which included editors and printers of engravings and manuscripts, and inventing new forms of art that flourished from the 16th century, all of this in order to survive in Modern period France.

This book, also a deathbed request by the late Myra Dickman-Orth (1934-2002), an art historian specialized in Renaissance illumination, is the result of sixteen years of research. The authors have been able to reconstruct a history from fragments, starting from a simple word: *enlumineur*, illuminator in English. This word is scattered among hundreds of archival records and encompasses many information and meanings for the man living in the Modern period. This plurality of meanings and activities linked with them is explained in the essay, composed of five chapters, each linked to a specific type of archival document: legal and judicial issues (chapter 1), notarial deeds of these artists' daily life (chapter 2), the business-related papers including contracts for commissions (chapter 3) and apprenticeship (chapter 4) and the conclusion on the continuity of the illuminators trade after 1715.

² ROUSE, R.H.; ROUSE, M.A. *Renaissance Illuminators in Paris. Artists & Artisans 1500-1750*. London and Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2019. 280 pp. Colour illustrations, bibliography, and index. €125,00. ISBN 978-1-912554-28-7

³ ROUSE, R. H.; ROUSE, M. A. *Manuscripts and their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200- 1500*. London and Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2000.

(Fig.1) The essay is followed by the basis of their research: a Register of more than 500 names, ordering alphabetically all the illuminators and their co-workers such as parchment-makers, scribes and editors that have been mentioned in the *Fichier Laborde*, a repertoire recording christenings, marriages, deaths, etc.⁴ The Rouses' choice to publish only those named as illuminators proper or correlated to their work, like parchment makers, highlights one very important idea: an illuminator works on a book. This detail is quite important as in the end of the 16th century, this profession broke away from those using the same pictorial technique but only for independent works of art: the miniaturists. Although they may work together, they may combine both skills, and they use the same technique and materials, these productions cannot be mistaken for the same, much like the words used to name them. Hence this paper gives in details a review on this book about illuminators only, followed by further thoughts on their links with miniaturists, and more generally, the art world surrounding them.

Until the 16th century, illuminators were painters of the books' pages and as such, linked to the book trade professions which included librarians, parchment makers, scribes, bookbinders, etc. This group of workmen were all under the jurisdiction of the University of Paris, and not gathered in corporations as were all the other professions in Paris⁵. According to the Rouses and recent research, book trade had

4 This *Fichier* is a repertoire of craftsmen that have appeared in the Parisian archives, most of them destroyed during the uprising of *La Commune* in Paris in 1871, all compiled by art historian Léon de Laborde. It is one of the most useful tools for the documentation of artists' lives, including not only painters and sculptors, but also masons, musicians, and so on. The *Fichier Laborde* or *Répertoire alphabétique de noms d'artistes et artisans, des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, relevés dans les anciens registres de l'État civil parisien...* is kept at the French National Library, and is entirely digitized: Laborde, L. de. Paris, Bibliothèque nationale de France, Department of Archives and Manuscripts, NAF 12038-12215 [Online, last visited on January 22nd]: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc11638z>.

5 Until the Revolution in 1789, almost all professions were ruled by corporations, that is to say by groups of men making sure their coworkers were trained and working according to the proper standards of their profession. Workers were often controlled that there were not cheating on the quality of their products (especially for textiles and goldsmithery) and that their behaviour was not threatening their co-workers livelihood. Further reading : LESPINASSE, R. De ; BONNARDOT, F. Les métiers et corporations de la ville de Paris : XIII^e siècle, Le Livre des métiers d'Etienne Boileau. Paris : Imprimerie Nationale, 1879 ; COORNAERT, E. Les corporations en France avant 1789. Paris, Gallimard, 1868.

been one of the most important professions in France since at least the 13th century⁶. In this field, Paris concentrated most of the workforce, being one of the main production centres in Europe in addition to being France's main political, economic, and cultural hub⁷. Upon the advent of the press and during the modern period, it was only shadowed by Venice, its greatest rival. Even the terrible events of the 16th century, what with regicides and Religious Wars, did not have any impact on its production⁸. Nevertheless, this invention of the printing process and the evolution of European thinking, with the development of Humanism and Reform, shaped this workforce which included among others, librarians becoming editors, parchment sellers and copyists quickly disappearing, and of course, illuminators. The latter, although they have survived up to now⁹, had to quickly evolve over a few decades while their livelihood was being threatened.

Without restrictions, the illuminators were able to offer various productions: from book illumination, they produced independent miniatures, could paint playing cards and illuminate engravings. However, freedom comes with self-sufficiency and only the well-connected artists could hope to thrive. Consequently, by the 16th century, many illuminators had no other choice than joining the Painters' corporation (ROUSE; ROUSE, 2019, p. 21-23). It is unfortunately very difficult to

6 Apart from the Rouses' publication of 2000 (see note 1), you can read: LABARRE, A. Histoire du livre. Paris : Presses Universitaires de France, 2001 and also CASSAGNES-BROUQUET, S. La passion du livre au Moyen âge. Rennes : Éd. Ouest-France, 2003.

7 JOUANNA, A. La France du XVI^e siècle, 1483-1598. 2nd édition. Paris : Presses Universitaires de France, 2006. LE FUR, D. Une autre histoire de la Renaissance. Paris : Perrin, 2018.

8 Sixteenth century has been most eventful for the French history. Six kings came on the throne. Next to European rivalry between France and the Holy Roman Empire and Kingdom of Spain of Charles V and then Philip II on one side, and Henry VIII's then Elizabeth I's England on the other, religious turmoil of the Reformation brought out civil war, starting from Henri II's reign (r. 1547-1559), reaching to the well-known Saint-Bartholomew's massacre on August 24th 1572 and ending with Henri IV (r. 1589-1610). These religious wars also led to two regicides: the one of Henri III in 1589 by the monk Jacques Clément, and in 1610 of his successor Henri IV, known as protestant, although he converted to Catholicism to ascend the throne of France, by Ravaillac. Further reading about French history: KNECHT, R.J. The Rise and Fall of Renaissance France 1483-1610. London: Wiley Blackwell, 2001. (2nd ed., 1st ed. in 1996 by Fontana Press).

9 In France, the métier is still alive; it is taught at the Institut Supérieur Européen de l'Enluminure et du Manuscrit (ISEEM), located in Angers: <https://iseem.fr>.

decipher whether these multitalented artists were considered painters first or illuminators: while Flemish born Noël Bellemare (a. 1512-1546), may have qualified as the latter, his fellow countryman Jean Clouet (a. 1515-1540), may have been deemed the former instead. If they were few in the early 16th century, the number of painters-illuminators quickly increased in time, enough for them to petition King Henry IV for their own corporation in 1608. The King's refusal would lead to even more illuminators entering the Painters' corporation.

This versatility in their production was necessary for them to thrive. Thus, many illuminators were given several titles. Among the 500 names in the Register of the Rouses' publication here reviewed, 135 are known to have at least another string to their bow: 70 of them were painters, 8 were carvers, 29 were also *enlumineur en taille douce*, producing engravings and illuminating them, and some of them were called embroiderer-illuminator (ROUSE; ROUSE, 2019, p. 25-26; 40). The objects which they worked on also varied considerably and, from the early 17th century, many craftsmen specialized themselves in painting on fans (like Charles Binet and Charles Delafont), crystals, enamels, and so on. Consequently, if we disregard the circa 50 other book-trade craftsmen still within the book-trade, more than half of the illuminators had at least one more activity, that is to say more than 200 craftsmen out of the circa 500 names of the Rouses' Register. This plurality of titles perfectly illustrates the necessity of evolution for these originally book-painters, but also shows how the University was quickly seeing the lack of necessity to protect them, now that they proved no longer useful to the book trade. Only few of them remained in its vicinity, adding gilding, printing and parchment-making to their illuminating skills.

This skilfulness became ever more important when shared among the different members of a family. This publication's authors have analysed the case of three important families, whose history had remained relatively overlooked: the Hardouin, the Chuppin and the Richer. Between the 16th

and the early 18th century, approximately fifty families prospered thanks to the exchange of skills between their different members. Indeed, training fees were inexistent in the case of a father passing down his knowledge to a son and heir. The heir would sometimes go to another workshop in order to enhance his abilities and would come back to work in the family trade. In doing so, these families could respond to specific requests, with no further expenses, as the commission could be entirely produced among relatives.

Besides, partnerships seem to have been one of the important ways to thrive. They allowed artists to share expenses and profits, and to sign more substantial contracts. The latter enabled them to benefit from large orders like the illumination of prestigious books in several volumes for instance. These partnerships could have been short-termed, ending at the end of the commission, or long-termed, such as the one between illuminators Geoffroy Ballin, Jean Pignot and wood-engraver Jean de Gourmont mentioned by the authors (ROUSE; ROUSE, 2019, p. 65). This lifelong partnership aimed at producing prints to be sold, of which Ballin and Pignon would be the designers, and Gourmont the engraver and possibly printer. However, these long-term partnerships were quite exceptional, and short-term ones, around a particular commission, were more usual.

The evolution in the illuminators work influenced the entire community around the University. As the separation with the librarians was now complete, they moved closer to the printers, gilders and goldsmiths, but also closer to their possible commissioners, settling down in the vicinity of the Louvre palace, on the *Île de la Cité*, where Notre Dame stands still, and in the neighbourhood of Saint Paul, now called the *Marais*, where the fashionable elite of the 17th century build their *hotels particuliers*.

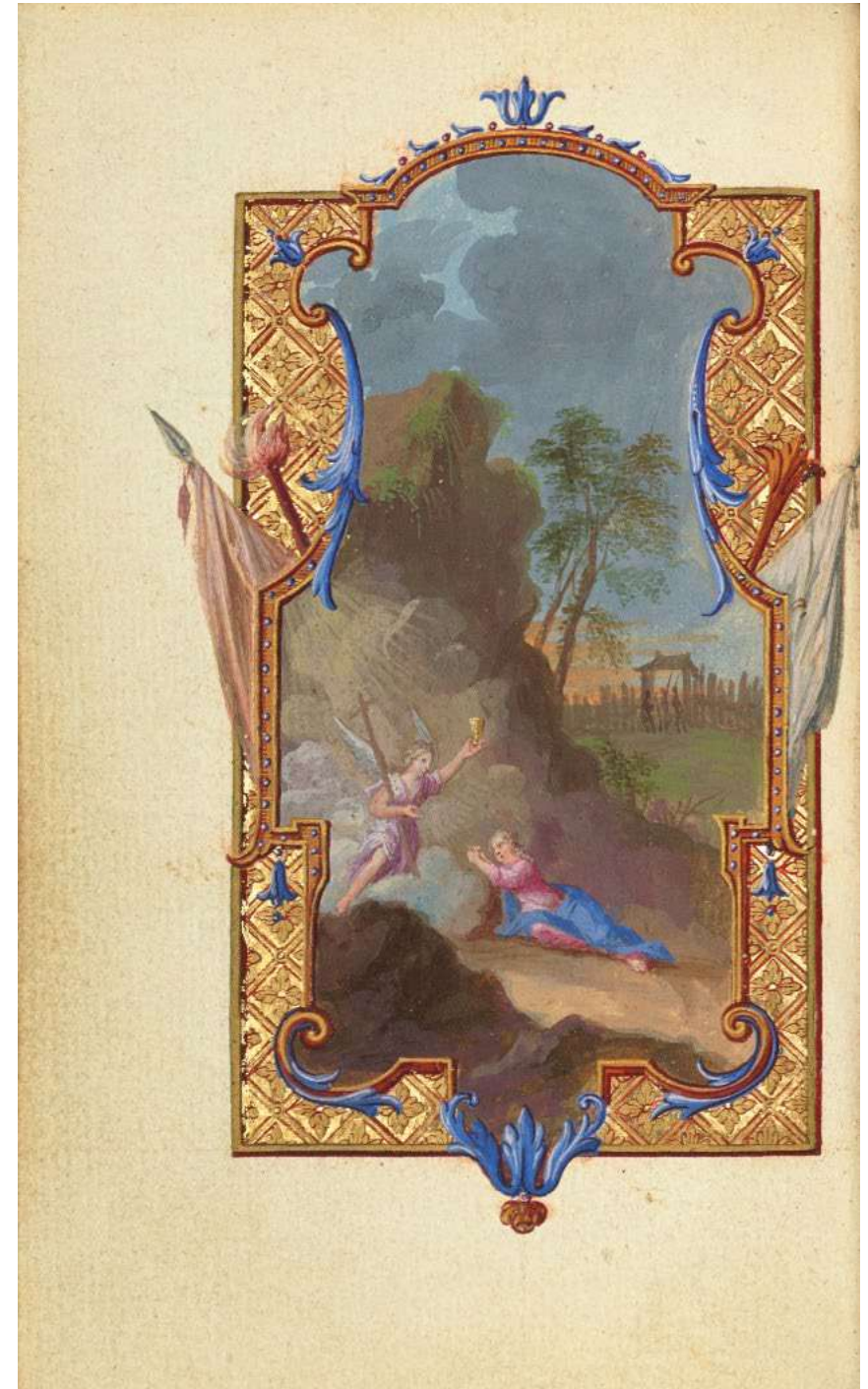


FIGURA 1.

Jean-Pierre Rousselet, *The Agony in the Garden*, circa 1720-1730, gouache and gold leaf on vellum. Los Angeles, Getty Museum, Ms. Ludwig V 8 (83.MG.83), fol. 2v (Public domain : <http://www.getty.edu/art/collection/objects/3146/jean-pierre-rousselet-the-agony-in-the-garden-french-about-1720-1730/>)

The evolution of the book-trade's craftsmen can only be deciphered thanks to the archival records. Unfortunately, very little documentation concentrates on them. A small number of after-death inventories give us a better understanding of their workshop practices and materials. Apprenticeship contracts confirm that several of these workshops were indeed thriving. For instance, illuminator Nicolas I du Hanot, known only between 1543 and 1547, took no less than three apprentices over this short period of time. Jean Le Gay (or de Quay), active between 1539 and 1551, took four apprentices between 1539 and 1549 (ROUSE; ROUSE, 2019, p. 106, 190, 218-219). To these examples may be added those of painters who also practiced the art of illuminating, like court painter François Clouet (c. 1510-1572), of which we only know two apprentices, but who may have had many in order to take on all the commissions he received from both court and city¹⁰. The latter is not included in the Rouses' Register, unlike his father Jean Clouet, although he is known for having practiced this art, if the attribution to him and his workshop of the miniature portraits in the *Book of Hours of Catherine de Medici* (Paris, *Bibliothèque nationale de France*, NAL 82) and the many independent miniatures do stand. In a time when both illuminators and miniaturists were still considered one and the same, he ought to have been included.

Unlike for the painting in oils, almost no business-related documentation (contracts, receipts, inventories) are preserved. Extant contracts deal with illuminated books, given that they entailed considerable expense for materials (including gold) and wages. Here will be mentioned the contract between Bonaventure Mezoulle, illuminator, and Anthoine Fayet, vicar at Saint-Paul's church (Paris, *Archives Nationales*, MC/ET/CV/296, dated April 1st, 1606) (ROUSE; ROUSE, 2019, p. 86). However, by the end of the 16th century, illuminated books were the least important part

¹⁰ Cachaud C. « François Clouet ». *Recensement de la peinture en France au XVI^e siècle*, 2021 [Online, visited January 28th 2022] : <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/675bda0a-713e-4fcb-aae9-6a-c45ef218a0>. Extensive bibliography is indicated.

of their work; they spent their time producing small *tableaux enluminés* or *tableau en parchemin*¹¹, illuminated prints and portrait miniatures. As mentioned by the authors: “An *enlumineur* was someone who made small, coloured pictures” (ROUSE; ROUSE, 2019, p.49). These artworks were unfortunately considered economical, low-valued, and quickly done, although they depicted with minute precision and great details, many scenes and portraits that traditional painters spread on walls, canvases and larger wooden panels.

There lie the limits of the Rouses’ publication. As too few archives are preserved, it is very difficult to acknowledge the actual production of these craftsmen. In the 16th century, illuminating book was still a great part of their work, hence hundreds of them are documented, but this craft declines quickly during Louis XIV’s reign (r. 1643-1715), despite the King’s commissions. In addition, we should consider that only about 300 portrait miniatures which were painted in France between 1520 and 1630 are known¹². Hundreds more must have been produced but only a very few are actually documented. Even less seem to have been preserved for the 17th century, as many “portrait miniatures” were produced by enamellers, such as in Toutain’s and Petitot’s workshops, or in oil on copper in painters’ studios – and those pieces are not considered “miniatures”¹³. Next to the books illumination and the independent little

11 Coyecque, E. *Recueil d’actes notariés relatifs à l’histoire de Paris et de ses environs au XVI^e siècle. T. II 1532-1555*. Paris : Imprimerie nationale, 1923, n° 3760 and n° 3770 [Online, last visited on January 22nd] : https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/mm/media/download/FRAN_ANX_008001.pdf.

12 This author is currently undertaking research on French Renaissance portrait miniatures: CA-CHAUD, C. *Le portrait miniature sur vélin à Paris au XVI^e siècle: Renaissance, développement, déclin*. PhD thesis project, supervised by Prof. F. Elsig, University of Geneva. It ought to be defended in 2025.

13 Miniature painting is defined by its technic above all else, painted with water-based colours on smooth support, such as vellum and then ivory. Although these oils and enamelled little portraits are generally exhibited with the other traditional miniatures, they are often studied separately, even if they are commissioned by the same people, and have the same functions. About enamelled miniatures, see M. Bimbenet-Privat’s publications including *Les Orfèvres et l’orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, Paris, 2002 and « Une famille d’orfèvres parisiens au XVI^e siècle, les Toutain », *Bibliothèque de l’École des Chartes*, 1983, vol. 141, n° 1, p. 91-115 [Online, visited January 18th 2022] : https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1983_num_141_1_450293. See also CLOUZOT, H. *La miniature sur émail en France*. Paris : Éditions Albert Morancé, 1928, and his *Dictionnaire des miniaturistes sur émail*, Paris : Éditions Albert Morancé, 1924.

miniatures, these craftsmen also produced illuminated painting, these aforementioned *tableaux en parchemin*, also called “cabinet painting”¹⁴. They were the cheaper version of the paintings on wood or canvas, but more refined than the prints. Very few examples have survived, and it is still very difficult to discern which of these are illuminated paintings and which are illuminations torn from their book. In the former category can be integrated: portraits, history painting on vellum, botanical and animal plates, maps, even costume designs, and so on. Consequently, it is through archival research, as the authors of this publication have brilliantly done, and through the study of the illuminated artworks that are preserved, that a more exhaustive register could have been offered.

Indeed, the late 16th and 17th centuries witness a shift into this profession, clearly visible in the Rouses’ publication by the absence of many miniaturists, although the actual word “miniature” doesn’t appear in French texts before the first half of the 17th century¹⁵. However, the word *enluminure* is known in the French language since, at least, Dante Alighieri’s days¹⁶. Then, it is commonly used for any production of painting on vellum¹⁷. By the 17th century, the meaning of both words was quite blurred into one another. For instance, Giulio Clovio (1498-1578), famous illuminator and painter active in Italy is mentioned by André Félibien in his *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* as such : “*Je ne sçay si*

14 For an introduction about cabinet miniatures, see COLDING, T.H. *Aspects of Miniature Painting. Its Origins and Development*. Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1953, chapter IV.

15 The earliest French occurrence that we have found is in the *Trésor des deux langues espagnolle et françoise* by César Oudin, published in 1645, translating “miniadura” and the next year in the catalogue of M. de Scudéry’s cabinet.

16 In his *Divina Commedia*, Dante writes: “Oh! Diss’io lui, non se’ tu Oderisi, l’onor d’Agobbio e l’onor di quell’arte ch’alluminar chiamata è in Parisi?” which can be translated as « Oh ! I called him, ain’t you Oderisi, the honour of Agobbio and the honor of this art that is called illumination in Paris ?” (author’s translation). ALIGHIERI, D. *La Comédie*. Paris: Gallimard, coll. Poésie, 2012, p. 532-533, Purgatoire, Chant XI, v. 79-81.

17 In 1577, feeling himself sick, Flemish-born painter Jooris van der Straeten drew his will, including the debts owed to him, including 24 écus by the King of France for two small portraits “enluminez”, which actually are miniature portraits. See GRODECKI, C. *Documents du Minutier central des Notaires. Histoire de l’art au XVI^e siècle (1540-1600)*. Vol. II. Paris: Archives Nationales, 1986. p. 213-214, n° 851.

*vous vous souvenez d'un JULIO CLOVIO qui travailloit excellemment de miniature*¹⁸. Although the word miniature is used, Clovio was, in fact, an illuminator who mainly painted in books, but also produced independent paintings and miniatures. This can be confirmed in his oil portrait by El Greco, dated 1571 (Naples, Capodimonte museum, Q 191), in which he is shown holding a miniature, and by his own self-portrait on vellum, painted in 1528 (Vienna, *Kunsthistorisches Museum*, unknown inv. n° 4202)¹⁹. This example corroborates how porous the concepts behind such words as illumination and miniature were.

Consequently, the Rouses' Register includes famous portraitist Jean Clouet (d. 1540), active at King Francis I's court, but not his son François as mentioned before, even though he was as gifted – or possibly more – than his father (Fig.2). This is also why there is an entry for Pierre Dumonstier, for he was found as *enlumineur* in the archives, yet none for either his father Geoffroy, or his brother Côme, who were much more active in this field than him but probably could not be found mentioned as such in the archives²⁰.

By the 17th century, we notice that the break-up between illuminators and miniature painters seems to have been effective, although it is not explained in Rouses' publication. The former worked mainly on books and prints, the later worked on independent vellums. However, several artists painted on both mediums and appear in the Register, like Daniel Rabel (1578-1637), who painted a book of botanical plates in 1624 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Ja 19) as well as

18 Vol. III, published in 1679, p. 120. "I don't know if you recall a Julio Clovio who worked brilliantly in miniature" (author's translation).

19 FALOMIR, M. (dir.). *El retrato del Renacimiento*; exh. cat. Museo nacional del Prado, Madrid, June 3rd to September 7th, 2008. Madrid, Museo Nacional del Prado and Ediciones el Viso, 2008. p. 296, n° 71,

20 AVRIL, F., REYNAUD, N.; CORDELLIER, D. (dir.) *Les enluminures du Louvre. Moyen-Age et Renaissance*, catalogue raisonné. Paris: Hazan et Louvre Editions, 2011, p. 260 but also, BEGUIN, S.(dir.). *Dictionnaire de la Renaissance*. Paris: Albin Michel, 1998, p. 279. The Dumonstier family is known since the late 15th century with Jean Dumonstier, illuminator working in Rouen.



FIGURA 2.

Jean Clouet. *Charles de Cossé* (1506-1563), count of Brissac, c. 1535, gouache and gold on vellum, 37 mm d. New York: The Metropolitan Museum of Art, inv. 35.89.1 (public domain: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435915>)

miniatures²¹, but also the entire family of Duguernier, all known as enlumineurs, although some worked chiefly as miniaturists (Fig.3). Nevertheless, those who have been categorized as miniature painters such as Pierre Paupelier (1621-1666), active do not appear in the Register²².

Finally, to know more about the status of illuminators, one last forgotten family ought to be added to those considered by the Rouses. As has been formerly raised in introduction, parchment makers also have their place in the Register, and the Roussel family seems to have been missed. On January 14th 1549, Robine Boulanger, widow of Robert Roussel, also named Raoulet Roussel, gave up the house she lived in with her husband on *rue des Noyers* and settled down “aux fossés de la porte Saint-Victor”, maybe at Philippe Marchand’s tavern, who acted as executor of the late Raoulet Roussel’s will²³. On the following 19th, the latter received 32 pounds to be given to the widow as result of the sale of the house that the family left upon Roussel’s death²⁴. This Robert or Raoulet Roussel left two sons, one also named Robert, here known as Robert III, already settled as a parchment maker as his father, and one Zacharie, aged fourteen years old, placed in Gilles Anguier’s workshop, master painter, only two months after the sale of the house²⁵.

The family links with the painters’ corporation do not stop there. Upon Raoulet Roussel’s death, another painter, Nicolas Chevalier, is appointed as the children’s guardian, as mentioned in the document dated January 14th. It is not known whether Zacharie enters the corporation. He appears again in April 1560, this time in the *Fichier Laborde*, baptizing his daughter Marie with his wife Simone Lemoine, while living on *rue Saint-*

21 The Louvre Museum has recently been given a miniature ascribed to Daniel Rabel : “Le musée du Louvre acquiert 25 oeuvres”, Press release, November 4th, 2021 [Online, visited January 28th 2022] : <https://presse.louvre.fr/le-musee-du-louvre-acquiert-25-oeuvres/>

22 Even though Troyes was described by Félibien in the same words as Clovio’s, mentioned earlier. See *Entretiens...* op. cit., 1688, Vol. V, p. 181.

23 Coyecque, op. cit., n° 5155

24 *Ibid*, n° 5158

25 *Ibid*, n° 5196



FIGURA 3.

Daniel Rabel and workshop, *Heroicomicol costume*, between 1614 and 1634, brown ink and pen, grey wash, gouache, watercolour, gold and silver on unknown medium pasted on paper, 264x158. Paris, musée du Louvre, Edmond de Rothschild collection, inv. 1689/DR / Recto (Photo by C. Cachaud, December 2021, public domain)

Honoré. He is mentioned as a simple “*painctre*”²⁶. No further information is available about the Roussels as parchment makers, but it ought to be brought to light that other Roussels were known as members of the painters’ corporation in Paris, during the same period.

Another Roussel, Robert lived as a master stained-glass maker between 1525 and 1541 and died before 1544²⁷. A couple decades later, a second Robert Roussel – here known as Robert II – is known as a painter, working for Claude Gouffier, *Grand Ecuyer du Roi*, painting portraits and decorations²⁸. Although no evidence can be offered here to confirm a link between these three Robert Roussel, it is still possible to hypothesize that they all three belonged to one and the same family. Robert I, the stained-glass maker, may have been a brother of Robert/Raoulet Roussel the parchment-maker. Robert II Roussel, the painter, could have been a son of either, acting as a Master Painter as early as 1559. The family would have been complete with another parchment-maker, the young Robert III Roussel, son of Raoulet, and his brother Zacharie, also a painter²⁹.

If these links were to be confirmed, this family would be the epitome of the relationships between painters and the book-trade profession according to the Rouses. Painters could rely on parchment-makers for their materials, and on the illuminators to help them securing important commissions such as the books decoration. Indeed, I agree with Rouses’ analysis of the reasons why, in 1608, the Parisian illuminators were

26 Fichier Laborde, NAF 12182, n° 59601.

27 LEPROUX, Guy-Michel. *La Peinture à Paris sous le règne de François I^{er}*. Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2001. p. 187.

28 Les Trésors du Grand Ecuyer. Claude Gouffier, collectionneur et mécène à la Renaissance. Catalogue d’exposition : Écouen, Musée National de la Renaissance, 16 novembre 1994 - 27 février 1995. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 92.

29 Nevertheless, the family name « Roussel » seems to have been quite common in 16th and 17th centuries Paris, even though it has many spellings, adding more difficulties to the task. A great family of goldsmiths with the same name thrived contemporaneously for at least a hundred years (1550s-1650s), but no links have been found between them and the painters/parchment-makers. According to the *Fichier Laborde*, there were also printers, master gilders and librarians. There is a possible link between the gilders and the goldsmiths, as they invite similar godparents to the christening of their children.



FIGURA 4.

French school, after François Clouet. *Equestrian portrait of Charles IX*, late 16th century, gouache and gold on vellum, 282x213 mm. Stockholm, Nationalmuseum, NMB 1668 (Photo by Anna Danielsson / Nationalmuseum, licence CC-BY-SA :

refused by King Henry IV to form a corporation and prosper separately from painters: they were quite sought out, and their being independent threatened the Painters' corporation. Officially, the reason for this refusal was that it "would be harmful to the welfare of gifted poor gentlemen and ecclesiastics who earned a living by teaching this art" (p. 23). It is possibly one of the reasons, but the main seems to be that the creation of this *maîtrise jurée* could have prevented the painters from receiving these luxurious commissions for the production of illuminated books, and the revenues that went with them, for indeed such similar cases of painters living out of the corporation were known in Paris at the same period.

To conclude, Richard H. and Mary A. Rouse's study and Register are thorough and bring new knowledge to light, including not only findings from research in the *Fichier Laborde* but also discoveries of the following publications who added information to this up-to-now much forgotten artistic profession, from Ernest Coyecque's *Recueil d'Actes notariés* (pub. 1905-1923) to Guy-Michel Leproux's *La Peinture à Paris sous le règne de François Ier* (pub. 2001), including Catherine Grodecki's findings (pub. 1986, see note 21) and Marie-Antoinette Fleury's similar book for the 17th century (I pub. 1969, II unpublished). The important collection of archival records made available to the reader highly compensates the lack of actual artworks and attributions, common for this era. Many of them will remain anonymous or lost through history. Moreover, not only the authors have studied the Parisian illuminators but also all the *métiers* surrounding them: the Register includes parchment makers, editors, book binders, scribes, etc.

The *Fichier Laborde* highlights the individual stories of these people: christenings, marriages, deaths, and such. Added to the business-related information provided by the various studies and transcriptions of the archival records preserved in the *Archives nationales* in Paris, the Rouses' publication gives life to an important artistic community of the French capital. Indeed, during their lifetime, these were not the

second-class craftsmen. Many acquired the position of *Maître* in their corporation, were named *Bourgeois de Paris*, engaged in social activities of the city, becoming the *marguillier* of their Church³⁰ or taking charge of their neighbourhood's safety and cleanliness. Although forgotten through time, I hope that this book will trigger new research on this important artistic community and allow new discoveries to flourish.

³⁰ A marguillier is a member of the Counsel of the construction and upkeeping of their parish Church.

Artigo submetido em: 24/02/2022

Aceito em: 21/03/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”



LAIS MYRRHA: A ARQUITETURA DO MUNDO COMO MATÉRIA DA ARTE

Ana Paula Freitas de Albuquerque¹

LAIS MYRRHA: THE ARCHITECTURE OF THE WORLD AS A MATTER OF ART
LAIS MYRRHA: LA ARQUITECTURA DEL MUNDO COMO MATERIA DE ARTE

¹ Pesquisadora, Graduada em Direito pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pós-Graduada em Teoria e História da Arte pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC) e Mestre em Educação pela mesma instituição. LATTES: https://www.cnpq.br/cvlattesweb/PKG_MENU.menu?f_cod=6253638D1C1C1D8ED56196D798F71BA6#. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3463-770X>. E-mail: anapfa@outlook.com

RESUMO

O presente artigo propõe-se a analisar duas obras da artista brasileira Lais Myrrha, *Teoria das Bordas* (2007) e *Dois pesos, duas medidas* (2016), a fim de desvendar aspectos da sua construção poética. Os artefatos, que lidam com a desconstrução das fronteiras reais e simbólicas que organizam a nossa existência, com o avanço da técnica moderna e a ameaça de colapso que seu uso instrumentalizado implica, dão pistas do seu interesse em, revirando as ruínas que se acumulam no nosso presente, refletir, por meio das categorias de tempo e espaço, como são arquitetadas as coisas do mundo. Ao articular as imagens a partir de outras narrativas, ao mudar os referenciais do que é visto e dos sentidos que ordinariamente lhe são atribuídos, a artista bagunça a ordem das coisas, desordena as hierarquias e traz à tona a potência da destruição de tudo aquilo que parece necessário e inevitável.²

Palavras-chave: Lais Myrrha. Arte contemporânea. Ruínas. Destruição. Impermanência.

2 O presente artigo é fruto de minha dissertação de mestrado, intitulada Educação para o dissenso: arte e política nas obras de Lais Myrrha e Eduardo Berliner (2020), e contém partes do texto original, disponível na íntegra em <<http://200.18.15.60:8080/pergamumweb/vinculos/000072/00007206.pdf>>.

ABSTRACT

This article proposes to analyze two works by the Brazilian artist Lais Myrrha, *Borders Theory* (2007) and *Double Standard* (2016), in order to unveil aspects of her poetic construction. The artifacts, which deal with the deconstruction of the real and symbolic boundaries that organize our existence, with the advance of modern technique and the threat of collapse that its instrumentalized use implies, give clues to your interest in, turning over the ruins that accumulate in the present, reflect, through the categories of time and space, how the things of the world are architected. By articulating the images from other narratives, by changing the references of what is seen and the meanings that are ordinarily attributed to her, the artist messes up the order of things, upsets the hierarchies and brings out the power of the destruction of everything that it seems necessary and inevitable.

Keywords: Lais Myrrha. Contemporary Art. Ruins. Destruction. Impermanence.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar dos obras de la artista brasileña Lais Myrrha, *Teoría de los Bordes* (2007) y *Dois pesos, dos medidas* (2016), con el fin de desvelar aspectos de su construcción poética. Los artefactos, que tratan de la deconstrucción de los límites reales y simbólicos que organizan nuestra existencia, con el avance de la técnica moderna y la amenaza de colapso que implica su uso instrumentalizado, dan pistas sobre su interés, entregando las ruinas que se acumulan en el nuestro presente, reflejan, a través de las categorías de tiempo y espacio, cómo se construyen las cosas del mundo. Al articular las imágenes de otras narrativas, al cambiar las referencias de lo que se ve y los significados que habitualmente se le atribuyen, la artista altera el orden de las cosas, trastorna las jerarquías y saca a relucir el poder de destrucción de todo lo que parece necesario e inevitable.

Palabras clave: Lais Myrrha. Arte Contemporaneo. Restos. Ruina. Impermanencia.

Introdução

A arquitetura como construir portas, / de abrir; ou como construir o aberto; / construir, não como ilhar e prender, / nem construir como fechar secretos; / construir portas abertas, em portas; / casas exclusivamente portas e teto. / O arquiteto: o que abre para o homem / (tudo se sanearia desde casas abertas) / portas por-onde, jamais portas-contras; por onde, livres: ar luz razão certa.

Até que, tantos livres o amedrontando, / renegou dar a viver no claro e aberto. / Onde vãos de abrir, ele foi amurando / opacos de fechar; onde vidro, concreto; / até refechar o homem: na capela útero, / com confortos de matriz, outra vez feto.

(MELO NETO, 2008, p. 220)

O poeta fala da arquitetura como abertura que expande o existir, como “construir o aberto”, abrir vãos livres que livres homens visam. Inserir portas, não levantar paredes: “portas-por-onde, jamais portas-contras”. Tarefa que poderia parecer, à primeira vista, estranha àquela tradicionalmente atribuída ao arquiteto: aquele que projeta formas assentadas sobre uma estrutura sólida, estável, segura, formas que organizam e, portanto, direcionam a experiência do espaço, que delimitam as esferas do público e privado, dentro e fora, que resguardam a privacidade/intimidade – a propriedade. Poderíamos citar aqui, também, a arquitetura – e a cidade – que vigia, que pune, que segrega. Mas João Cabral de Melo Neto questiona as convenções que organizam os espaços físicos e simbólicos da nossa existência ao propor uma arquitetura, quiçá invisível, que constrói liberdade, que rompe as amarras da estabilidade,

que destrói o conforto das certezas, que nos joga ao desconhecido, a uma *zona de instabilidade* (REBOUÇAS, 2013)³ e de risco. Essa é uma das portas para se entrar na construção poética de Lais Myrrha. Assim como no poema, a artista recusa a completude, transita por aquilo que falta, pelo que é exterior, pela impermanência, pela precariedade das construções sólidas e racionais, da lógica convencional que constrange o pensamento e a existência. Tal qual a poesia arquitetada por João Cabral, as obras de Lais Myrrha abrem espaço na vida cotidiana, sugerem outros percursos, sem rota preestabelecida, borrando fronteiras, transgredindo limites.

Nesse contexto, por meio de uma leitura possível de duas obras – *Teoria das Bordas* (2007) e *Dois pesos, duas medidas* (2016) – pretendo abordar questões caras à produção artística de Lais Myrrha que, ao concentrar-se numa relação entre a história e a forma como as coisas são arquitetadas, propõe uma espécie de estética da ruína que questiona a construção das narrativas oficiais e as relações de poder a elas subjacentes, contesta as normas e os limites previamente traçados para a nossa experiência comum inserindo, dessa forma, *dúvidas nas certezas de uma organização consensual* estruturada a partir da desigualdade social e étnica e do apagamento da memória dos oprimidos.

De fronteiras a limiares: *Teoria das bordas* (2007)

As portas que João Cabral nos apresenta de forma tão sublime podem ser pensadas não como fronteiras, mas como limiares que se abrem para zonas desconhecidas, para vazios permeados de possibilidades. Jeanne Marie Gagnebin (2014) faz uma interessante reflexão a respeito dos conceitos de limiar e fronteira, a partir da leitura de um fragmento do caderno *Prostituição, Jogo*, do livro das *Passagens* de Walter

3 Nome da exposição de Lais Myrrha, com curadoria de Júlia Rebouças, realizada na Caixa Cultural, em São Paulo, no período de 6 de julho a 25 de agosto de 2013 (MYRRHA, 2013).

Benjamin (2018). Segundo ela, fronteira significa delimitar uma forma estabelecendo limites para evitar que algo “derrame suas bordas em direção a um infinito onipotente” (GAGNEBIN, 2014, p. 35). Esses limites confinam aquilo que está dentro ao mesmo tempo que repelem o que lhe é exterior, impedindo que seu conteúdo transborde. Transpô-los implica transgressão. Talvez a insegurança de um porvir infinito, o risco de transgredir a ilusão de controle (do pensar, do sentir, do viver) – assegurada pelos limites impostos em detrimento da multiplicidade do real – engendrem o medo que rejeita a abertura para o mundo e, portanto, prefira o consolo do isolamento e da dependência na construção da “capela útero”, como afirma o poeta. Limiar, por outro lado, carrega o sentido de passagem, de fluxo e insere na metáfora espacial a dimensão temporal. O limiar não apenas separa, mas, sobretudo, aponta para uma zona de transição que borra as dicotomias dentro/fora, público/privado, presença/ausência, construção/destruição, permanência/impermanência. Essa questão remete à instalação *Teoria das Bordas* (2007).

A obra é composta por uma espessa cobertura de granitina branca e preta espalhada sobre o solo formando planos geométricos que delimitam o ambiente em dois campos. As formas, a princípio, têm as bordas bem definidas, tanto pelo perímetro da sala quanto pela interface entre as duas cores, acentuando o aspecto construtivista. O espectador, então, é convidado a adentrar a instalação e percorrer livremente o espaço. Seus passos, com o tempo, passam a borrar os limites estabelecidos preliminarmente pelo desenho geométrico, transformando o contraste entre branco e preto, gradativamente, numa superfície acinzentada. O corpo, inserido na obra, desconstrói a linha imaginária que preserva os limites cromáticos e a volatilidade do material permite a interferência, mas não sem esforço. *Teoria das bordas*, como a própria artista refere, é uma espécie de “teoria empírica” (MYRRHA, 2018) cuja experimentação leva ao arruinamento das formas inicialmente projetadas: por meio do contato com o artefato, a tensão dos polos opostos é desativada, inaugurando,



FIGURA 1.2.3

Lais Myrrha, Teoria das Bordas, 2007. Instalação, granitina branca e preta sobre superfície de dimensões variáveis. São Paulo. Fonte: Portfólio da artista.

assim – podemos imaginar –, um pensamento capaz de desordenar as representações, os discursos dominantes, de forma a arquitetar outras narrativas que habitam as bordas da existência hegemônica.

O que, num primeiro momento, aparecia como fronteira, transforma-se, então, com o passar do tempo e a atuação dos sujeitos sobre o espaço, num limiar. E essa experiência de limiar – abandonar um território estável para penetrar em outro, desconhecido – nos permite ousar desviar da linha reta que delimita a suposta clareza e a segurança reivindicada pelo pensamento tradicional, abandonar a ilusão de soberania do sujeito do pensar, embaralhar as distinções entre realidade e ficção, abrir-se à experiência do objeto para solicitar ao pensamento a riqueza do real. As margens simbólicas que circunscrevem o território de nossa existência podem ser, então, potencialmente abaladas pela ressonância dessa experiência estética capaz de revigorar o pensamento e a linguagem e inaugurar novos vãos que permitam expandir a vida.

As obras de Lais Myrrha, nesse sentido, ainda que carreguem a marca da renúncia – e, de fato, a oposição aos parâmetros comuns ou às referências estáveis estão presentes na construção poética da artista –, essa negatividade está longe de uma postura niilista. A recusa, ao contrário, instaura o desvio em relação àquilo que nos limita, que nos fecha – padrões e normas que nos prendem – em favor da construção de novas aberturas. Esse caráter destrutivo, então, desponta como potência de (re)construção. É a destruição que Benjamin (2012) evoca no famoso texto de 1931 que, longe de pretender aniquilar todas as coisas, dispõe-se a “criar espaço”, transbordar em busca de “ar fresco” e “espaço livre”. Ao invés de idealizar imagens de futuros promissores, destruir a partir do presente, do que existe agora, instaurando vazios por vezes incômodos, instáveis e transitórios, mas de onde podem emergir novos desenhos.

Assim como a arquitetura de João Cabral de Melo Neto luta contra o fechamento dos muros, contra o exílio do homem na segurança e conforto da “capela útero”, o caráter destrutivo é inimigo do “homem-

estoujo” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Contrário às fronteiras que limitam, separam – e, nesse sentido, para alguns, que protegem –, o caráter destruidor visa desobstruir, e, onde outros deparam-se com paredes e montanhas, ele percebe caminho por todo lado e transforma tudo em ruínas, “não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas” (BENJAMIN, 2012, p. 243). E de ruínas é construída a obra *Teoria das bordas*: simbolicamente, do que restou da matéria de outros trabalhos da artista – *Sem título (Beije a mão de sua imagem)*, de 2001, *Sem título (deslocável)*, do mesmo ano, *4 coordenadas topocêntricas e a construção de um possível horizonte breve (de I a IX)*, de 2005 e *Dicionário do impossível*, também de 2005 (MYRRHA, 2007). Do esfacelamento da pedra, dos escombros daquilo que algum dia foram outras obras, a destruição abre caminhos de onde proliferam novas formas e novos sentidos.

Nesse aspecto, também em relação à materialidade da obra, desponta a recusa: da estabilidade, da rigidez, da permanência da pedra em sua constituição física tradicional. Símbolo das importantes construções da história da humanidade; material cuja solidez permitiu que grandes monumentos da arte e da arquitetura, desde a pré-história, chegassem até nós; que homenageou e imortalizou os grandes heróis, os relevantes feitos; elemento que, por tradição, atesta como lei as palavras nela esculpidas – o que se escrevia na pedra se tornava imutável.⁴ Toda essa estabilidade tradicionalmente atribuída à pedra é contestada pela sua utilização enquanto pó. Pó é o que subsiste quando quase nada restou, é expressão da ausência, do que se esvai, dissipa-se; o que sobra daquilo que está morto. O pó é a negação do peso material, simbólico e histórico da pedra; é sua morte.

Mas a artista percebe vida na morte: a intensidade da ausência transcende o acabamento e faz emergir outras possibilidades. Nesse

⁴ Este é, aliás, o procedimento utilizado por Lais Myrrha (2007) na obra *Dicionário do Impossível* (2005).

sentido, os grandes monumentos que celebram a história oficial tradicionalmente ocupada com a narrativa das personalidades “ilustres”, dos acontecimentos “importantes”, das atuações dos grandes “heróis” são destruídos em sua constituição simbólica e as ruínas trazem à tona a violência e a dominação por trás das vitórias, das glórias que referenciam e pretendem resguardar para a posteridade. Esses monumentos que transformam em imagens concretas e sólidas a versão dos vencedores e que despreza aquelas descritas pelos homens comuns, pelos sujeitos anônimos, que silencia acerca dos acontecimentos que escapam à sua marcha, são arruinados e seus estilhaços espalham-se de forma a romper com a história progressiva. Como lembra Benjamin (2012, p. 243), “o caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas [...]”. E esses fragmentos dizem muito, desenterrando aquilo que nosso presente gostaria de manter encoberto e abrindo-se a novas significações: o esvaziamento da pedra em pó, nesse sentido, simbolizaria a conversão da ruína em saber e a possibilidade de construir novos caminhos.

É dessa possibilidade de reconstrução a partir das ruínas/destruição que Lina Bo Bardi (2009) fala no texto “Na Europa a casa do homem ruiu”, escrito em 1947, logo após um dos eventos mais trágicos da história da humanidade, em que “as bombas demoliam sem piedade a obra e a obra do homem” (BARDI, 2009, p. 66). A casa que era muito “segura” – não havia nada tão “firme” –, um “baluarte” que abrigava o homem e sua vaidade, as famílias e suas conquistas, que era espelho do *homo faber* que tudo constrói, domina, controla, de repente, virou “tudo pó, tudo igual aos outros montes cinzentos que também haviam sido casas [...]” (BARDI, 2009, p. 65). E, então, a “guerra destruiu os mitos dos ‘monumentos’” (BARDI, 2009, p. 67), mostrou que aquele que constrói também é o responsável pela destruição – e não apenas de suas obras, mas da própria vida. Contudo, esse processo destrutivo é capaz de mostrar a fragilidade humana, dar a ver o homem e suas “fraquezas”, seus “vícios”,

e abrir espaço, a partir da ruína, para fazer de novo, desta vez, diferente. Lina, assim como Benjamin, fala da destruição e da violência como marcas da modernidade, da capacidade destrutiva do ser humano, mas também da possibilidade de redenção por meio da autocrítica da razão, por meio da consciência histórica que nos torna capazes de reconhecer “que tudo pode dar errado” (BENJAMIN, 2012, p. 243) e, no entanto, que possibilita transformar os escombros em matéria de criação.

Aliás, Lais Myrrha, utiliza os dois textos aqui mencionados como matéria de criação de uma outra obra intitulada *Lado B* (2015), na qual apresenta um áudio com a leitura de cada um deles gravada numa placa quadrada de policarbonato. Enquanto o discurso hegemônico fala em construção, em progresso, escondendo a outra face da moeda – a destruição, a violência, a opressão, a segregação, ou, pelo menos, tentando convencer de que este é o preço a pagar para que alcancemos o tão sonhado futuro promissor –, a artista chama atenção justamente para a potência desse lado negativo, já anunciada, muito tempo antes, por Benjamin e Lina. Todavia, aponta também para uma ambiguidade característica à ruína, um horizonte que não é nem destruição, nem construção, mas um certo estado intermediário/transitório, especialmente, no contexto brasileiro (MYRRHA, 2015).

A artista chama atenção para uma circunstância objetiva: aqui, ao contrário da Europa, quase não há ruínas – ao menos, não como resíduos valiosos de um passado longínquo, testemunho da existência das antigas civilizações e que carregam consigo o questionamento sobre a própria ideia de origem, ou como marcas da violência da guerra que não se pode apagar, ou, ainda, como promessa de um futuro técnico-científico redentor. No Brasil, diferente de outros países da América Latina que vivem sobre os rastros e as ruínas deixados pelas civilizações pré-colombianas – um passado que o violento processo de colonização tentou apagar –, nossa história não foi construída sobre pedras. Nossas tabas são efêmeras e as ruínas, nesse sentido, são modernas e de concreto. Lais Myrrha acentua,

então, a dimensão econômica e sociopolítica que a ideia de construção e demolição assume no Brasil contemporâneo e que está longe de apontar para um horizonte de abertura de possibilidades.

A artista, então, pensa na destruição dentro da dimensão de tempo e espaço específica que é a nossa: uma destruição programada para uma reconstrução seletiva. Assim, nas ruínas urbanas espalhadas por aí, a artista percebe a destruição, não como desobstrução, mas como reafirmação e intensificação dos parâmetros de reprodução do espaço, de “progresso” e “desenvolvimento” baseados no lucro. Essa face, apontada pela artista, nos leva a pensar no nosso cotidiano e na condição que as fronteiras assumem objetiva e simbolicamente na nossa vida: cada vez com mais intensidade, muros, cercas elétricas, câmeras de vigilância, portões com guarita limitam um interior privado homogêneo e “seguro”, resguardado em relação ao espaço público que se torna, então, um território residual, aquilo que sobra, além dos muros (e também do automóvel) e que é tido como *locus* da violência, do abandono, da segregação. A reprodução de um modo de existência baseado na hegemonia da dimensão econômica traz consigo a destruição dos espaços comuns, dos laços comunitários, dos gestos de empatia, e tudo que não seja produtivo, que não engendre riqueza, parece menosprezado.

Mas Benjamin lembra que nada é permanente para o caráter destrutivo. E é dessa impermanência que a obra nos fala: misturar os grãos de pedra, mesclar e desbotar as cores, um processo em curso apenas enquanto os espectadores participarem da obra. É o corpo, portanto, enquanto experiência viva, que a obra solicita, um corpo em movimento que abre caminhos, que transita pelas brechas, que apaga a linha divisória entre razão e sentidos, que traz à tona a força do imprevisível, da incerteza, dos desejos e afetos, um corpo que interage com o tempo e o espaço, com o outro, que improvisa e se joga ao desconhecido e, à primeira vista, incompreensível – afinal, somente a atuação do corpo dará forma àquilo que se tornará a obra ao final da exposição. Um corpo afetado pela obra,

que evoca sentidos por meio de uma livre experimentação e, assim, é capaz de restituir a sensibilidade menosprezada pelo conhecimento racional, de libertar-se das interdições sociais que o domesticam e subjugam em nome da valorização de um saber abstrato que prevalece no pensamento ocidental. Um corpo que instaura uma outra temporalidade – não o fluxo que aprisiona e constrange a nossa existência, não o tempo da pressa, da excitação, da exposição, da atenção errante que move a economia contemporânea. A teoria empírica de que fala a artista, então, afirma uma dimensão existencial do conhecer, uma trama entre corpo e pensamento, um saber que emerge da experiência, saber espontâneo e, portanto, não pragmático, que é capaz de borrar os limites da ordem teoricamente projetada e, assim, criar uma terceira via.

Esse estado intermediário enfatizado por Lais Myrrha, todavia, longe de apontar para uma zona cinzenta de indiferença, remete a uma experiência liminar capaz de colocar em jogo a ambivalência dos presumidos pares opostos construção/destruição, de recusar as separações estanques – os limites traçados pelo branco e pelo preto –, a falsa segurança decorrente das fronteiras previamente estabelecidas, o tempo colossal da pedra⁵ (MYRRHA, 2007) – sua formação geológica – que reflete sua rigidez e permanência, “[...] sua resistência fria / ao que flui e a fluir, a ser maleada;[...]”, como afirma João Cabral de Melo Neto (2008, p. 207) no poema “A educação pela pedra”. E esse processo lembra aquilo que Rancière (2018) concebe como política: qualquer ato que desestabilize as convenções sociais, que transborde os limites espaciais destinados a cada um no *locus* comum, que desordene os parâmetros de atuação de acordo com a visibilidade dos sujeitos – uma circunstância que rompe as normas estabelecidas pela maioria e, portanto, é sempre exceção, ação transitória, para que não se torne, ela mesmo, o desenho de uma nova

5 Lais Myrrha refere-se à obra Quatro coordenadas topocêntricas e a construção de possível horizonte breve (2004) em que uma fotografia do céu é disposta na parede em ângulo reto com uma pedra polida da mesma medida colocada na horizontal. Fonte: Portfólio da artista.

partilha estável.

Sobre o solo que pisamos, além de terra, asfalto, um amontoado de destroços, rios, pedras, como nos lembra a artista na obra *Delírio* (2017), também existem as convenções, os parâmetros, as regras que organizamos e que estruturam a forma como pensamos e agimos. Algumas dessas normas são naturalizadas de tal maneira que parecem verdadeiros fósseis. “[...] Tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/no meio do caminho tinha uma pedra” (ANDRADE, 2013, p. 36) repete o poeta diante do obstáculo, um acontecimento que interrompe o curso normal da vida. É, talvez, esta mesma interrupção que a artista nos propõe: caminhar pela pedra feita pó nos permite revirar os escombros e apagar a rigidez das medidas, a precisão das repartições, os enquadramentos inflexíveis, sair do eixo que define as fronteiras; implodir a temporalidade linear e instaurar uma compreensão fragmentária do tempo histórico, resgatar os vestígios que surgem para o presente, sem aprisionar a história, o passado, o tempo por meio de sentidos ortodoxos; transformar em ruínas as coisas do mundo para delas extrair novos significados e, assim, criar outras formas de experimentá-las. A ruína, desse modo, para Lais Myrrha, ao invés de designar o fim, revela limiares, estados transitórios, remete à possibilidade de transgressão das fronteiras, e a dimensão da recusa, longe da desistência, aponta para uma potência de fazer diferente ou, mesmo, de não fazer da maneira como nos é prescrita; de refutar, portanto, a cumplicidade com os parâmetros convencionados. É isto o que faz a artista: ao olhar uma segunda vez para as coisas que aí estão (MYRRHA, 2018), ela apaga as certezas, desvia-se das normas, esfacela as representações – do espaço e do tempo –, e desordena poeticamente o mundo para permitir uma existência menos rígida, quiçá, mais livre. No final das contas, as ruínas, como lembra María Zambrano (2010), são também metáfora da esperança.

Sobre os fracassos do progresso: *Dois pesos, duas medidas* (2016)

Lais Myrrha (2018) aponta que a arquitetura tende a apagar os vestígios da estrutura, esconder os materiais que dão forma ao edifício e, por isso, instaura uma espécie de invisibilidade. Em 2018, a artista foi convidada a participar da 32ª Bienal de Arte de São Paulo com uma obra comissionada pela fundação. O prédio da Bienal – Pavilhão Ciccillo Matarazzo –, construído por Oscar Niemeyer, é um ícone da arquitetura moderna brasileira: um volume aparentemente sóbrio quando visto do exterior mostra toda sua exuberância e monumentalidade por meio das curvas sinuosas que delimitam os mezaninos e liberam o vão livre na área central de seu interior, com destaque para a altura do pé-direito. As linhas esculturais são resultado do uso de formas, em geral de madeira, que definem a geometria do concreto armado e que, normalmente, são descartadas ao final. Essa reflexão motivou a pesquisa sobre a quantidade de madeira utilizada para a construção do pavilhão, investigação que daria origem à obra inédita apresentada na mostra.

A madeira materializa o ponto de partida para desenvolver *Dois pesos, duas medidas* (2016). A partir daquilo que é descartado, que é invisibilizado no resultado final da forma arquitetônica, a artista coloca em cena as relações de poder que orientam a disputa entre lembrança e esquecimento. Instaura, então, “um termo de comparação” (MYRRHA, 2018) e, a partir daí, amplia o universo dos materiais para colocar frente a frente dois tipos construtivos e, sobretudo, saberes dos quais emergem diferentes formas de sociedade. A obra consiste em duas torres de materiais empilhados com a mesma geometria e medidas (8m x 2,90m x 2,90 m): uma torre formada por materiais que utilizamos nas edificações da indústria da construção civil e que visualizamos na maior parte das cidades contemporâneas – concreto, metal, tijolo, argamassa, madeira, canos de PVC, conduítes, fios e vidro – e outra formada por materiais empregados na construção dos povos indígenas – terra compactada, toras

de madeira, bambu e piaçava. Dois volumes idênticos – mesma forma e dimensões – representam, no entanto, dois modos de vida distintos que, ao invés de complementares, se mostram excludentes, trazendo à tona as populações marginalizadas e a despossessão intrínseca ao projeto desenvolvimentista brasileiro.

O ideal de um estilo universal, resultado da modernização das técnicas construtivas e da industrialização dos materiais, contrasta com as habilidades artesanais e os materiais regionais utilizados em construções de povos locais, baseadas na cooperação e na vida comunitária que dialogam e interagem com a paisagem e as condições climáticas do País. A confiança no desenvolvimento da tecnologia industrial como condição para transformar positivamente a vida humana traz consigo a descrença nas formas de existência que dela prescindem, especialmente quando não contribuem para o sistema econômico dominante e sua lógica fria de eficiência baseada no lucro. São distintas maneiras de se relacionar com o espaço e o tempo valoradas de forma diferente em nossa sociedade: dois pesos, duas medidas. *Incerteza viva* era o título da 32ª Bienal de São Paulo que propunha, justamente, interrogar aquilo que temos como certo, inscrevendo dúvidas capazes de criar novas narrativas, a partir da arte, para responder às questões do nosso tempo. A relação entre as formas construtivas propõe, assim, uma metáfora para repensarmos as noções físicas, geográficas, ecológicas e sociais do nosso presente.

Duas construções formadas pela sobreposição, em camadas, dos materiais que a constituem – cada camada representa uma etapa do processo construtivo –, tornando uma casa, como afirma a artista, um aglomerado de materiais (MYRRHA, 2018). Trata-se, todavia, de uma forma sem função: uma casa que não se pode habitar. Suspensão da lógica da eficiência construtiva e, simultaneamente, abalo à representação daquilo que se convencionou ser uma casa. A artista, então, retira o objeto de seu lugar nos enquadramentos do mundo e estabelece uma ruptura entre forma e significado que abre espaço para a experiência com a

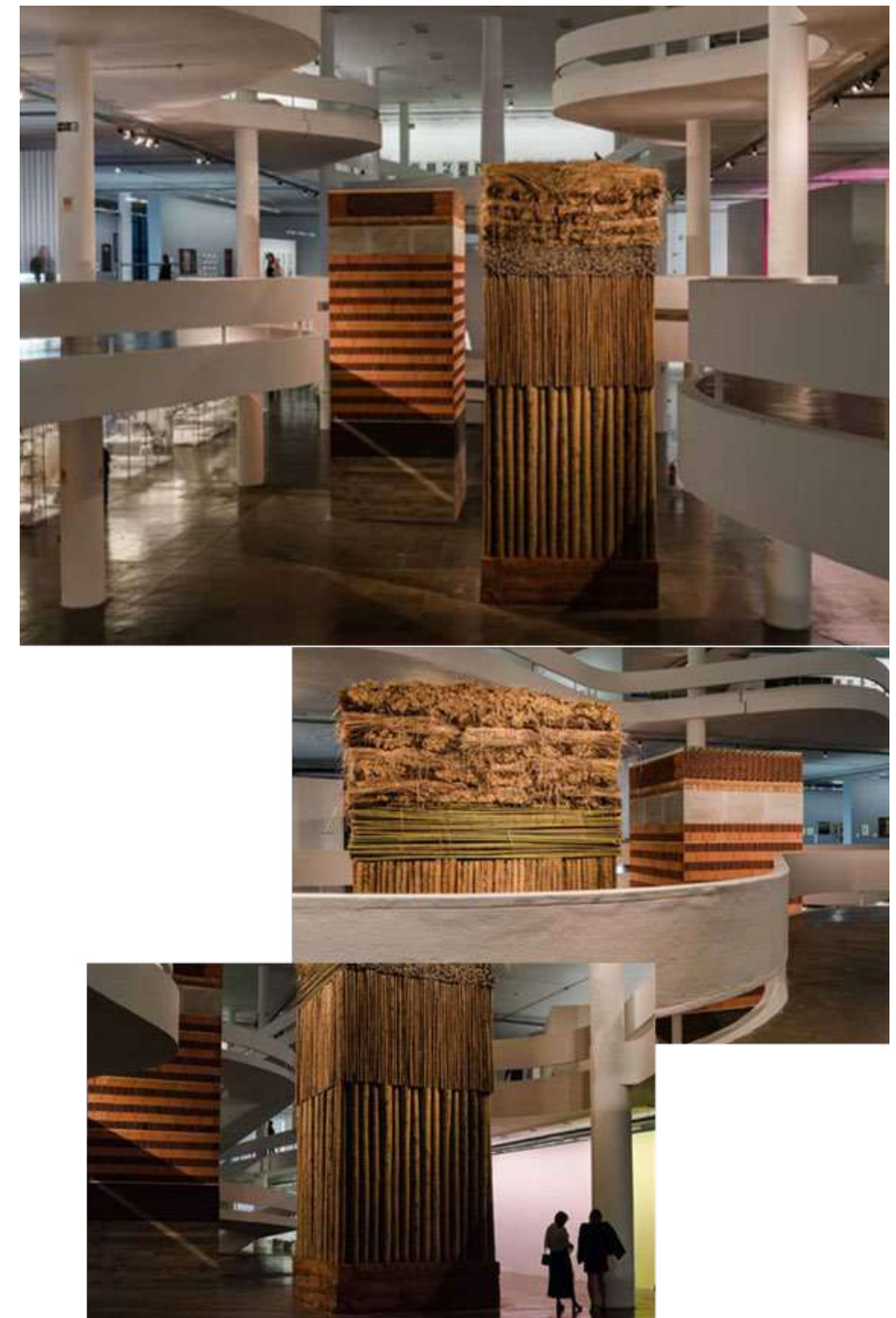


FIGURA 4.5.6

Lais Myrrha. *Dois pesos, duas medidas*, 2016. Instalação, 8m x 2,90m x 2,90m. São Paulo. Fonte: Portfólio da artista.

concretude do artefato. Se, por um lado, o apagamento da função joga luz à materialidade da obra: “tornar uma casa uma pilha de materiais [...] era também, de um jeito, respeitar essa dimensão de tornar tudo visível” (MYRRHA, 2018, s/n), de outro, torna sensível a relação entre o corpo e a arquitetura. Nós, espectadores, minimizados diante da monumentalidade da obra, assim como são minimizados os corpos daqueles que constroem os edifícios que formam a paisagem urbana do País ou daqueles que lutam para construir (ou preservar) suas casas (e, também, suas vidas) no território que ainda subsiste de nossas florestas, expropriados ilegal e violentamente por um projeto de aniquilação do meio-ambiente natural em nome da exploração lucrativa.

Nesse movimento de recuo e aproximação em relação à obra percebemos os materiais em seu estado “puro”, visíveis tal como são, deixando à mostra as marcas do processo de produção da forma, o registro da mão do trabalhador, sem a camuflagem dos revestimentos: tijolo é tijolo, e não uma construção feita de tijolo, a palha é palha, e assim por diante (MYRRHA, 2018). Mas também acentuam sua ambivalência, remetendo a um universo mais amplo de significações. Nesse sentido, Sérgio Ferro, importante arquiteto brasileiro, ao apontar a estreita relação entre arquitetura, poder e dominação, afirma que “o material é tudo o que serve para a construção da obra [...], é a matéria mais os homens que a trabalham, é o suporte ativo do trabalho de concepção e de realização.” (FERRO, 2006, p. 20). É aquilo que constrói e destrói, é aquilo que fica escondido no canteiro de obras, atrás dos tapumes, ou encoberto por superfícies da moda; o que resta soterrado e esquecido por detrás do fascínio estético da forma final: é a opressão, é a divisão do trabalho, a hierarquização, é violência social, é a face irracional da racionalidade técnica. Deixá-los à mostra é tornar tudo isso visível. Sua crítica visava, sobretudo, superar a divisão entre o pensar e o fazer e as hierarquias fundamentais à dominação – intrínseca à produção do objeto arquitetônico como mais uma forma-mercadoria – e, nesse sentido,

promover uma arquitetura como campo experimental para o trabalho livre, cooperativo, espaço de autogestão e produção do conhecimento através de uma troca horizontal. É nesse campo que podemos incluir as formas autônomas de construção dos povos indígenas, contraponto à arquitetura dominante dos materiais industrializados que Lais Myrrha apresenta em *Dois pesos, duas medidas*. Como expressão da ação colaborativa, do espírito comunitário de um povo que vive uma relação ética com a natureza – e não de dominação –, que emprega técnicas sofisticadas a partir de um saber que emerge da experiência do lugar e das necessidades coletivas, transmitido e aprimorado de geração em geração, essas construções apontam para diferentes formas de conhecimento, para modelos alternativos de vida capazes de desafiar o paradigma hegemônico excludente.

Lais Myrrha, assim como Sérgio Ferro, coloca dúvida sobre a ligação entre progresso e democratização. A arquitetura moderna, parte integrante de um projeto desenvolvimentista do país, reitera as condições arcaicas que prometia superar, e, uma vez assentada em bases conservadoras, projeta formas arrojadas que escondem a violência intrínseca ao projeto modernizador. É o que a história da construção de Brasília nos conta, ainda que pela versão ofuscada pela narrativa oficial; é o que mostra também a exposição *Projeto Gameleira 1971* (2014), não por acaso apresentada pela artista na Galeria Pivô, no emblemático Edifício Copan, de autoria de Oscar Niemeyer. A exposição, composta por três obras⁶, trata de um dos maiores acidentes da construção civil brasileira: o desabamento da estrutura de concreto armado sobre os operários, pouco antes do término da obra do Pavilhão da Gameleira

6 Em *Geometria do Acidente* (2014), a artista convida o espectador a percorrer uma maquete que reproduz, de forma reduzida, a partir de uma foto de jornal, o que restou da construção após o desabamento da laje. Já na obra *Em memória ao silêncio do arquiteto* (2014), os nomes das vítimas são inscritos, lado a lado, ao redor de uma coluna do edifício Copan. *Estado transitivo #2* (2014), consistia num cartaz (disponível para que as pessoas levassem consigo) com a única foto que restou do acidente acompanhada por textos que relatam o total apagamento deste evento da história oficial do país. Fonte: Portfólio da artista.

(previsto para 31 de março de 1971, quando seriam comemorados sete anos de “Revolução” Militar) encomendada pelo governador do estado de Minas Gerais a Oscar Niemeyer, deixando 117 trabalhadores mortos ou desaparecidos. As obras testemunham a arquitetura do esquecimento na memória oficial do país. Não bastasse a violência do silêncio, as evidências físicas foram destruídas de forma a não deixar vestígios sobre “os fracassos do progresso”, conforme a artista relata na obra *Estado transitivo #2* (2014), assim como não manchar a “irretocável” história do arquiteto que mostrou ao mundo a concretização arquitetônica da exuberância das formas curvas e sensuais da paisagem brasileira.

Aquilo que é matéria de construção é também, desde já, matéria da destruição, como aponta Lais Myrrha (2018). A ruína, então, desponta como potência da arquitetura. As ruínas também são simbólicas: materializam a erosão de determinados valores atrelados a objetos, culturas e imagens em nossa sociedade. Apontam o caráter transitório da memória e a dinâmica de sua negociação social por meio de preceitos, crenças, juízos, instituições. Ao tensionar lembrança e esquecimento, Lais Myrrha nos insere nessa trama mostrando que também temos responsabilidade nisso: “somos arquivos vivos” (MYRRHA, 2007, p. 113) e, por isso, capazes de impedir a aniquilação do outro.

A arquitetura tem uma estreita relação com a vida humana e com a existência comum. Não há dúvida de que as cidades estampam projetos ambiciosos de construção de um modelo de mundo, majoritariamente fundado numa racionalidade técnica que emprega o espaço como instrumento de poder sobre o corpo, sob a fachada do desenvolvimento e do bem-estar dos seus cidadãos. Mas negligenciam a destruição e a exclusão intrínseca a esse plano. É nesse sentido que Lais Myrrha oferece ao espectador uma experiência sensível com os materiais, com a forma, as cores, a relação entre os volumes, o espaço, deixando à mostra aquilo que o discurso (e também a arquitetura) tende a invisibilizar. É o nosso corpo que sente e pensa e nos coloca diante de dois mundos distantes,

excludentes, que fazem parte de um determinado programa de sociedade no qual também estamos inseridos: testemunhamos o menosprezo por culturas que não se inserem de forma efetiva no sistema global do consumo e produção de mercadorias. A reflexão sobre esses estados transitórios – construção e destruição – nos permite, então, questionar a permanência de um projeto insustentável, de forma a impedir que nos tornemos todos “futuros habitantes de uma imensa Pompéia sem turistas” (MYRRHA, 2007, p. 105).

Considerações finais

Quando o presente ofusca nosso olhar, pesa sobre nossos ombros, interfere na nossa capacidade de imaginar alternativas de existência e possibilidades de um outro porvir, Myrrha nos confronta com questões que permeiam nosso tempo e nos instiga a pensar criticamente o cotidiano. Para tanto, a artista confere concretude às abstrações que regem a nossa vida e, ao fazê-lo, as retira do curso da normalidade. Quais as linhas definem nosso lugar na comunidade? Quais espaços nos são reservados e quais nos são vedados? O que nos é dado lembrar e o que devemos esquecer? O que (ou quem) podemos ver? Estamos habituados às normas, às convenções, de modo que as tomamos como verdades incontestáveis, especialmente, quando resultado de um suposto projeto racional. São elas que garantem a imagem de um mundo homogêneo, num contexto de globalização econômica, e de sua suposta naturalidade. Nesse processo criativo de propor uma “teoria empírica” – ou pensar materialmente os princípios que organizam nossa existência (MYRRHA, 2018) – a artista nos coloca diante de tais estratégias e nos faz perceber que as regras que regem a vida coletiva, ao contrário do que sua organização nos faz crer, são transitórias e, portanto, passíveis de serem modificadas pelo interior. Inscrever a dúvida, desestabilizar tais verdades, contrariar a suposta estabilidade é criar a possibilidade de reconfiguração de nossa experiência sob outro regime de percepção, é ativar um olhar político para o mundo que nos libere de uma existência positivada.

Ao questionar a arquitetura das coisas, a artista coloca o mundo em obra, e, escavando as ruínas de nossa vida em comum, propõe reconfigurar sua paisagem: transforma a pedra em pó para questionar os limites físicos e simbólicos que nos são impostos e todas as convenções que naturalizam certos modos de existir, para duvidar da produção das narrativas dominantes que silenciam sobre a violência, sobre a destruição e aniquilamento de vidas, de memórias anônimas, de saberes, de formas não

hegemônicas de existência; emprega materiais ordinários na construção de obras que criticam o menosprezo e o apagamento das culturas que habitam as bordas da racionalidade dominadora que move a sociedade, assim como a ideia de um projeto desenvolvimentista que está levando ao esgotamento da natureza e ameaça a permanência da humanidade no planeta: dois mundos incomunicáveis e excludentes; utiliza a técnica para criticar uma razão instrumental que domina nosso corpo, que impõe nosso ritmo, que precariza a experiência, que nos impele em um fluxo aterrador movido pelo lucro. Engendrando atritos criativos com o nosso tempo, Lais Myrrha constrói limiares e nos convida a transitar por zonas instáveis e arriscadas do pensamento, da imaginação e da percepção, por meio das quais podemos transbordar as barreiras que constroem nossa experiência de mundo.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BARDI, Lina Bo. Na Europa a casa do homem ruiu. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 64-70.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. (Obras Escolhidas v. 2). 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241- 243.

_____. **Passagens**. (v. 2). Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

FERRO, Sérgio. **Arquitetura e trabalho livre**. Apresentação de Pedro Fiori Arantes. Posfácio de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MYRRHA, Lais. **Sobre as possibilidades da impermanência**: fotografia e monumento. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

_____. **Breve cronografia dos desmanches**. Belo Horizonte: Gráfica Pampulha, 2013.

_____. **Entrevista com Lais Myrrha.** Entrevista concedida a Leandro Muniz, junho de 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/14750664/Entrevista_com_Lais_Myrrha> Acesso em: 10 mar. 2019.

_____. **Entrevista com Lais Myrrha por Ilê Sartuzi no Auroras.** Vídeo (44m49s). 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zFw1YLJfKu8>> Acesso em: 02 set. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento:** política e filosofia. 2. ed. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

SIM GALERIA. **Portfólio Lais Myrrha**, 2018. Disponível em: <<https://www.simgaleria.com/arquivos/1554233115-portfolio-lais-myrrha.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2019.

ZAMBRANO, María. Uma metáfora da esperança: as ruínas. **Sopro**, n. 37. Desterro: Cultura e Barbárie, out. 2010. Disponível em: < <http://culturaebarbarie.org/sopro/n37.pdf>> Acesso em: 19 dez. 2019.

| Artigo submetido em: 20/04/2021

| Aceito em: 04/02/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



ENSINO DE ARTES VISUAIS EM UM CONTEXTO DE PANDEMIA: INTERLOCUÇÕES PARA O ENSINO REMOTO EMERGENCIAL

Fabrício Andrade¹

Ivana Rocha²

TEACHING THE VISUAL ARTS IN A PANDEMIC CONTEXT:
INTERLOCUTIONS FOR EMERGENCY REMOTE TEACHING

ENSEÑANZA DE LAS ARTES VISUALES EN CONTEXTO DE PANDEMIA:
INTERLOCUCIONES PARA LA ENSEÑANZA REMOTA DE EMERGENCIA

1 Doutor em Arte e Tecnologia da Imagem, EBA/UFMG. Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). CV: <http://lattes.cnpq.br/1202424066390098>. ORC: 0000000176728725. andrade1111@yahoo.com.br

2 Mestranda PROF-ARTES EBA/UFMG. Professora na Prefeitura de Betim e Ribeirão das Neves/MG. CV: <http://lattes.cnpq.br/3632733596552441>. ORC: 0000000188409414. arte. ivana@gmail.com

RESUMO

O artigo discute o Ensino de Artes Visuais, a partir de uma escola em Betim-MG, durante a pandemia causada pelo novo coronavírus. As atividades oferecidas, em um primeiro momento, podem ser tomadas como ponto de partida para refletir sobre os desafios que estão surgindo em relação à construção do conhecimento em Arte no contexto do Ensino Remoto Emergencial. Este artigo busca retomar o debate de alguns aspectos relevantes ao Ensino de Arte, como a Abordagem Triangular, a potencialidade dos imprevistos e das experiências trazidas pelos educandos para oportunizar aprendizagens significativas, os objetos estendidos, a incitação à criação artística por meio da Arte Contemporânea, a Instalação como práxis artística levando a desconstrução de espaços e ideias no ambiente doméstico. Por fim, apresenta-se algumas distinções entre o Ensino Remoto Emergencial e a Educação a Distância, concluindo que a interação, sobretudo, a realizada presencialmente entre os indivíduos, tem uma função central no processo de internalização do conhecimento. Os principais autores trabalhados são Antunes (2020), Pimentel (2011), Zamperetti (2021) entre outros.

Palavras-chave: Ensino de Artes Visuais; Ensino Remoto Emergencial; Arte Contemporânea; Instalação Artística; EaD.

ABSTRACT

The article discusses the Teaching of Visual Arts, from a school in Betim-MG, during the pandemic caused by the new coronavirus. The activities offered, at first, can be taken as a starting point to reflect on the challenges that are emerging in relation to the construction of knowledge in Art in the context of Emergency Remote Teaching. This article seeks to resume the debate of some relevant aspects of Art Teaching, such as the Triangular Approach, the potential of unforeseen events and the experiences brought by students to provide significant learning opportunities, extended objects, the incitement to artistic creation through Contemporary Art, Installation as an artistic praxis leading to the deconstruction of spaces and ideas in the domestic environment. Finally, some distinctions between Emergency Remote Teaching and Distance Education are presented, concluding that the interaction, especially the one carried out in person between individuals, has a central role in the process of internalization of knowledge. The main authors worked are Antunes (2020), Pimentel (2011), Zamperetti (2021) among others.

Keywords: Teaching Visual Arts; Emergency Remote Teaching; Contemporary art; Artistic Installation; EAD

RESUMEM

El artículo discute la Enseñanza de las Artes Visuales, de una escuela de Betim-MG, durante la crisis sanitaria provocada por la pandemia de la COVID-19. Las actividades ofrecidas, en un primer momento, pueden tomarse como punto de partida para reflexionar sobre los desafíos que se van planteando en relación a la construcción del conocimiento en Arte en el contexto de la Enseñanza Remota de Emergencia. Este artículo busca retomar el debate de algunos aspectos relevantes de la Enseñanza del Arte, como el Enfoque Triangular, la potencialidad de los imprevistos y de las experiencias traídas por los estudiantes para brindar oportunidades de aprendizaje significativo, los objetos extendidos, la incitación a la creación artística a través del Arte Contemporáneo, la Instalación como praxis artística que conduce a la deconstrucción de espacios e ideas en el ámbito doméstico. Finalmente, se presentan algunas distinciones entre la Enseñanza Remota de Emergencia y la Educación a Distancia, concluyendo que la interacción, especialmente la que se realiza presencialmente entre individuos, tiene un papel central en el proceso de interiorización del conocimiento. Los principales autores trabajados son Antunes (2020), Pimentel (2011), Zamperetti (2021) entre otros.

Palabras clave: Enseñanza de las Artes Visuales; Enseñanza Remota de Emergencia; Arte Contemporáneo; Instalación Artística; EaD

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta algumas interlocuções sobre aspectos relevantes do Ensino de Arte que poderiam ser consideradas no Ensino Remoto Emergencial. Além disso, traz problematizações e reflexões diante das dificuldades relatadas por professores e professoras da educação básica, de forma a contribuir com aprendizagens no Ensino de Artes Visuais. Pretende-se discutir ainda, algumas distinções entre Ensino Remoto Emergencial (ERE)³ e Educação a Distância. Tais assuntos levarão em consideração, em relação às escolas, sempre que possível: relações pessoais, conectividade e tecnologias disponíveis propostas em um contexto de ensino a distância, criado de forma emergente, entre outros.

Com as salas de aula fechadas, devido a pandemia causada pela covid-19⁴, a necessidade de novas proposições pedagógicas para um ensino remoto foi imediata. Diante de tamanha urgência, a Secretaria Municipal de Educação do município de Betim (SEMED)⁵ passou a disponibilizar, aos alunos da rede, atividades remotas como meio de seguir com o ano letivo. Essas atividades podem ser tomadas como ponto de partida para se refletir sobre os desafios que surgiram, desde então, em relação à construção do conhecimento em Arte nesse novo contexto de pandemia. Diante disso, especificamente, há que se pensar se as atividades criadas nesse estado emergencial oferecerão, de fato, fruição e experiências artísticas aos educandos. Para tanto, serão abordados alguns aspectos sobre o ensino de Artes Visuais, dando foco nas experiências a partir

3 Doravante chamado de ERE.

4 A Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. O SARS-CoV-2 é um betacoronavírus descoberto em pacientes com pneumonia de causa desconhecida na cidade de Wuhan, China, em dezembro de 2019. Pertence ao subgênero Sarbecovírus da família Coronaviridae e é o sétimo coronavírus conhecido a infectar seres humanos. Disponível em <https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus/o-que-e-o-coronavirus> Acesso em 19 abr. 2021.

5 Disponível em <https://sites.google.com/semmed.betim.mg.gov.br/estudabetim> Acesso em 05 jul. 2020.

da Arte Contemporânea, nos anos finais do Ensino Fundamental, na conjuntura emergencial que se convencionou chamar de *Ensino Remoto Emergencial*.

EAD E ERE: algumas distinções

Para que se tenha uma melhor apreensão sobre a realidade enfrentada pelos docentes e discentes durante o período pandêmico, é de grande importância mencionar a distinção que se convencionou fazer entre o ERE e a EaD. Segundo Antunes (2020), o que se convencionou chamar de Ensino Remoto é uma prática realizada sem planejamento prévio, o corrente improvisado feito pelas secretarias de educação municipais e estaduais com o objetivo de oferecer algum apoio pedagógico aos educandos, tendo em vista o fechamento das escolas causado pela pandemia da covid-19 e a urgência de se cumprir um calendário letivo. Ainda segundo ele, a negativa em considerar essa prática como uma forma de EaD viria da dedução de que o ensino a distância demanda um conjunto específico de elementos pedagógicos capazes de atender às necessidades do educando, através da mediação proporcionada pelos materiais didáticos adequados a esse tipo de curso e uma plataforma virtual correspondente.

Hodges et al. (2020) fazem uma discussão sobre a conjuntura da covid-19 e procuram apresentar algumas diferenças conceituais entre ERE e EaD. De acordo com os autores,

Muitos membros ativos da comunidade acadêmica, incluindo alguns de nós, têm debatido acaloradamente a terminologia nas mídias sociais, e “ensino remoto de emergência” surgiu como um termo alternativo comum, usado por pesquisadores de educação online e profissionais para traçar um claro contraste com o que muitos de nós conhecemos como

educação online de alta qualidade. (HODGES *et al.*, 2020, tradução nossa)⁶.

Desse modo, podemos entender que a EaD resulta de um planejamento e *design* instrucional cuidadoso cujo processo tem impacto na qualidade da instrução, além de oferecer suporte a diferentes tipos de interações. Em contrapartida, o ERE teria mais um caráter de transmissão temporária de informações, caracterizando-se como um ensino alternativo devido a circunstâncias de crise.

Antunes (2020), todavia, a partir das ideias de Vygotsky, conclui que o ato pedagógico não significa dispensar, em momento algum, a ação humana direta, aquela que pressupõe a intervenção direta dos sujeitos. Na mesma linha, Monroe (2018) faz esse destaque, reforçando a tese de Vygotsky, segundo a qual a interação, sobretudo, a realizada presencialmente entre os indivíduos, tem uma função central no processo de internalização do conhecimento. Sendo assim, retomando Antunes (2020), “A EaD não se caracteriza apenas por possuir uma forma específica de organização curricular ou de utilização das mídias digitais de massa” (ANTUNES, 2020, p. 28), ora, ela não prescinde da interação enquanto busca construir conhecimentos junto a seus educandos, bem como o ERE, o qual exige, além de interação, a apresentação dinâmica dos conteúdos através das mídias. Então, reduzir a experiência pedagógica, enquanto prática social, a mero acesso a conteúdos, através da chamada mediação pelas mídias, quer sejam digitais ou impressas, por si só, não é capaz de substituir o ato pedagógico contido no trabalho docente na condução do processo ensino-aprendizagem, ainda que isso ocorra por meios distintos do presencial. Assim,

⁶ Many active members of the academic community, including some of us, have been hotly debating the terminology in social media, and “emergency remote teaching” has emerged as a common alternative term used by online education researchers and professional practitioners to draw a clear contrast with what many of us know as high-quality online education (HODGES *et al.*, 2020).

É neste sentido, portanto, que consideramos incabível tentar estabelecer uma distinção real em termos teóricos, entre a EaD e o ensino remoto, pois o segundo é simplesmente uma versão do primeiro realizada de forma bruta sem o romantismo do primeiro (ANTUNES, 2020, p. 28).

E, apesar das dificuldades de um Ensino Remoto, não poderíamos dizer que houve uma aproximação social permitida pelas tecnologias? Não é essa aproximação, um dos principais elementos que caracteriza a escola: ser um espaço de compartilhamentos, saberes e práticas? A pandemia, gerada pelo novo Coronavírus, possivelmente, estabelecerá novos parâmetros educacionais, a partir dos quais a escola discutirá o saber tecnológico como eixo de aprendizagem, bem como, formas de se preparar para contextos em que a presença física poderá ser dispensada em algumas propostas didáticas criadas e pensadas para esse fim, mesmo no nível da educação básica.

Desde que foi normatizada pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9394/ 96 e oficializada por meio de diversos decretos, a EaD vem crescendo no Brasil. As principais modalidades oferecidas a distância são: educação fundamental de jovens e adultos (EJA), ensino médio, educação profissional de nível técnico, graduação, pós-graduação, mestrado e doutorado. De acordo com o Censo da Educação Superior 2019, divulgados pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep) e pelo Ministério da Educação (MEC), em 2019, o número de ingressantes nos cursos de EaD de ensino superior representou 43,8% do total de estudantes. Em contraponto, correspondiam a 16,1% do total de calouros, em 2009. Nessa última década (2009 – 2019), o número de matrículas em cursos a distância aumentou 378,9%. A tendência de crescimento da EaD se confirma, a cada ano, na educação superior brasileira. Já em uma busca para cursos de especialização a distância ligados a palavra Arte(s), foram encontrados,

aproximadamente, 900 denominações, sem considerar as denominações específicas para teatro, dança, música, cinema e audiovisual.

Segundo Barroso (2010), o surgimento de cursos de graduação e pós-graduação nas áreas de Arte trouxe consigo questões em relação à qualidade dos cursos e “Isto ocorre devido a inevitável comparação com os cursos presenciais de Artes que, por sua vez, são tão caracterizados pela criação de obras artísticas, utilização de diversos materiais, manipulação de instrumentos e pela subjetividade presente na relação com as artes” (BARROSO, 2010, p. 45). Nesse sentido, Mugnol (2009) acrescenta que, em nosso país, a oferta de cursos a distância, por meio de correspondência, era destinada às camadas sociais menos privilegiadas economicamente cuja preocupação estava focada na educação básica e em capacitação para o trabalho. Em função disso, a EaD traz, para os dias atuais, o preconceito de se fazer um curso à distância, uma vez que o estigma de ter sido, a princípio, um ensino destinado exclusivamente às massas a desprestigia. Entretanto, para se alcançar o entendimento de um ensino em EaD de qualidade, devem ser consideradas algumas características próprias dessa modalidade de ensino às quais a diferenciam do ERE.

Barros *et al.* (2018) evidenciam os principais aspectos positivos e negativos atribuídos a EaD. Os resultados foram organizados nas seguintes tabelas (Tabela 1 e Tabela 2).

Tabela 1: Principais aspectos positivos citados

Aspecto positivo	Autor citado
Velocidade e abrangência de ensino pelas mídias eletrônicas.	OYAMA, 2011; ANDRADE; OLIVEIRA, 2017.
Flexibilidade e personalização do modelo de ensino.	CAREGNATO; MOURA 2003, NEVADO, 2007; SAT-LHER, 2008; SOUZA; 2016.
Possibilidade de ensino sem a presença física entre aluno e professor.	CHAVES, 1999; PONTES et al., 2011.
Minimização de deslocamentos	CAREGNATO; MOURA 2003, AMORIM, 2012; NASCIMENTO et al., 2013.
Maior possibilidade de inclusão	LITTO, 2011.
Facilidade de acesso, economia de tempo e ritmo individual de ensino	BAGGIO, 2006
Aprendizagem ativa e autonomia	CAREGNATO; MOURA 2003, RAMOS et al., 2014
Potencial para inovação	OYAMA, 2011.
Facilidade de interação e participação	NASCIMENTO et al., 2013.
Menor custo financeiro	HERMINDA, 2006.
Inovação	OYAMA, 2011.

Fonte: Barros et al., 2018, p. 43.

Tabela 2: Principais aspectos negativos citados

Aspecto negativo	Autor citado
Imediatismo	OYAMA, 2011; MAGNONI; MIRANDA, 2012,
Superficialidade	LANIER, 2010; OYAMA, 2011
Isolamento social	FREIRE, 1996; LEVY, 2000; ANDRADE; OLIVEIRA, 2017.
Distância entre aluno e professor	CHAVES, 1999; BELLONI, 2002; SOUZA, 2016.
Dificuldade de identificação das necessidades dos alunos pelos professores	BELLONI, 2002
Falta de preparo dos docentes	HELENA et al., 2013; TORRES; TORRES, 2017
Falta de acesso e dificuldade de utilização das tecnologias	CHAVES, 1999; CAREGNATO; MOURA, 2003.
Ausência de atualizações dos programas pelas instituições	PONTES et al., 2011
Baixo prestígio	NASCIMENTO et al., 2013
Falta de preparo na organização dos projetos pilotos, ausência de divulgação dos projetos, descontinuidade dos programas sem prestar esclarecimentos.	HERMINDA, 2006
Deficiência nos processos avaliativos	HERMINDA, 2006
Falta de comprometimento dos alunos	CAREGNATO; MOURA, 2003; ANDRADE; OLIVEIRA, 2017.
Dificuldade de discussão	CAREGNATO; MOURA, 2003

Fonte: Barros et al., 2018, p. 43.

Barros *et al.* (2018) concluem que o potencial positivo do ensino a distância é concreto, o que faz desse modelo uma realidade no país. É claro que alguns ajustes são necessários, não só com o intuito de aumentar a qualidade, como também sua aceitação. Há que se observar um equilíbrio entre os aspectos positivos e negativos, já que a EaD pode ser considerada uma ferramenta importante nos dias atuais.

Referindo-se especificamente ao Ensino de Arte à distância, Santos (2007) elenca alguns pontos primordiais para se fazer uma EaD em Arte de qualidade, sendo alguns exemplos, entre outros: educadores artísticos preparados para EaD; tecnologia adequada à área; materiais didáticos de apoio; mídia de armazenamento das aulas disponível ao final de cada disciplina; produção e avaliação continuada de criação em cultura digital; conhecimentos de sistemas operacionais e de edição de imagem e de texto; plantão de dúvidas via sistemas populares de interação online; biblioteca audiovisual. Barroso (2010) atualiza a lista de Santos (2007) acrescentando os seguintes pontos: AVA (Ambiente Virtual de Aprendizagem); Moodle (Ambiente de Aprendizado Modular Orientado ao Objeto); museu virtual; desenho artístico com mesa digitalizadora e encontros presenciais.

O ERE não ofertou grande parte das características apresentadas para uma EaD de qualidade, quer seja em Arte ou não. Contudo, o docente segue com seu papel primordial, que é oferecer um ensino de qualidade, agora, mediado pelas tecnologias de informação e comunicação.

Caberefler que o espaço virtual também é um espaço de aprendizagem escolar, evitando-se compará-lo ao ensino presencial. Embora sejam espaços diferentes de aprendizagem, eles podem conviver e até interagir, sem que, necessariamente, um substitua o outro. Aliás, pensando em termos de pandemia, a EaD passou a ter um papel fundamental, já que não podemos ir à escola.

ASPECTOS RELEVANTES AO ENSINO DE ARTE: uma adequação ao Ensino Remoto

Dentre aspectos pertinentes ao Ensino de Arte, como a relevância da contextualização das investigações e a necessidade constante de contato com objetos diversos, inicialmente se abordará alguns dos quais pode-se considerar também essenciais para o trabalho em sala de aula. Logo, destaca-se como exemplos a potencialidade dos imprevistos e das experiências trazidas pelos educandos para oportunizar aprendizagens significativas, a incitação à criação artística por meio da Arte Contemporânea e a Instalação como práxis artística levando a desconstrução de espaços e ideias no ambiente doméstico. Por conseguinte, se observará o pressuposto explicitado por Pimentel (2011), de que “É preciso que o professor considere que teoria não é só o que os outros autores dizem ou escrevem, mas também o que ele próprio pensa sobre sua prática, discute e registra, revendo e renovando constantemente” (PIMENTEL, 2011, p. 766), uma vez que o dia a dia da prática docente fornece, entre outros, meios para a renovação das práticas pedagógicas.

No decorrer de um processo de docência, observa-se que lecionar o conteúdo Arte, no Ensino Fundamental, pode ir de encontro com as necessidades dos educandos, seus valores, seus interesses e seu desenvolvimento. Nesse sentido, pode-se conceber, por exemplo, um currículo apoiado em três ações bases: o fazer artístico, a contextualização e a fruição da obra de Arte. É o que se observa na Abordagem Triangular⁷, uma das propostas para o Ensino das Artes Visuais entre outras, já consolidada por Ana Mae Barbosa. Entende-se que é possível articular e

⁷ A Abordagem Triangular surgiu do diálogo entre o discurso pós-moderno e o processo consciente de diferenciação cultural, também pós-moderno, contudo, só foi sistematizada entre os anos de 1987 e 1993. Essa proposta vem designar ações como componentes curriculares: o fazer, a leitura e a contextualização, são ações básicas, as quais se aplicam a estudar o conhecimento humano no que diz respeito aos elementos do ensino e aprendizagem em Arte.

não disciplinarizar as três ações bases para a construção de conhecimento. Segundo Rizzi (2008),

A Abordagem Triangular permite uma interação dinâmica e multidimensional entre as partes e o todo e vice-versa, do contexto do ensino da arte, ou seja, entre as disciplinas básicas da área, entre as outras disciplinas, no inter-relacionamento das três ações básicas: ler, fazer e contextualizar e no inter-relacionamento das quatro ações decorrentes: decodificar, experimentar, refletir e informar (RIZZI, 2008, p. 345).

A Abordagem Triangular apresenta, pois, uma estrutura aberta e favorável à interação. No decorrer de uma aula, surgem elementos imprevistos, que contribuem e desafiam o processo de ensino e aprendizagem, como as escolhas dos educandos, suas interferências e opiniões divergentes, o diálogo e a inclusão da incerteza dos resultados das atividades em curso. Esses elementos, de acordo com Rizzi (2008), podem contribuir para o Ensino de Arte, não só no que se refere ao processo de aprendizagem dos educandos, mas também com a elaboração de novas práticas pedagógicas por parte dos educadores. O Ensino Remoto não se mostra diferente, aliás, os imprevistos parecem mais suscetíveis de acontecer, por exemplo, em razão de pesquisas realizadas instantaneamente em sites de busca ou plataformas de compartilhamento de vídeos. Através dessas eventualidades, entre outras, o professor também aprende enquanto ensina, premissa esta pela qual Paulo Freire (1997) é comumente citado por sua obra. Assim, no processo de ensino e aprendizagem, professores e educandos estabelecem relações nas quais, juntos, constroem conhecimento.

Do ponto de vista de Pimentel (2011), isso significa que é possível existir um diálogo entre as propostas elaboradas pelo educador e o respeito ao conhecimento trazido pelos estudantes. A experiência estética já é apreciada por nosso aluno antes mesmo que ele entre para a escola.

Portanto, é importante incluir, no planejamento das aulas, não só obras de arte consagradas, como também outras manifestações culturais como o artesanato, a arte popular, a arte de mídia eletrônica, entre outras que podem ser apresentadas pelos e/ou aos alunos, próprias de seus grupos sociais. Um professor atento pode se utilizar dessas manifestações artísticas e culturais do universo do educando para também construir o conhecimento em Arte.

Provavelmente, grande parte da experiência estética dos educandos está baseada na veiculação e manipulação excessiva de imagens. Na sociedade contemporânea, há um excesso de informações que nos são transmitidas por meio de imagens (ideias, conceitos, entretenimento, slogans políticos, venda de produtos etc.), as quais tentam influenciar o nosso comportamento. De acordo com Barbosa (1998), a escola deveria proporcionar o desenvolvimento dos educandos para realizar a apropriação da imagem, o que se torna ainda mais relevante se levarmos em conta que o Ensino Remoto se valeu principalmente da mídia eletrônica para desenvolver emergencialmente sua produção através de teleaulas, videoaulas, apresentações por slides, dentre outras.

Com relação às imagens que permeiam o cotidiano dos estudantes, Andrade (2014) aponta a necessidade de uma percepção questionadora dos Objetos Estendidos⁸, visto que, por nos rodearem massivamente, requerem apropriações e percepções, bem como diversas formas de abordagem. Sendo assim, a partir da proposição do Objeto Estendido, Andrade (2014) traz a importância do educador em Arte oferecer ao educando a oportunidade de um universo de vivência e contextualização, bem como de compreender os sentidos dos objetos artísticos de forma significativa. O objeto expressivo, fonte de conhecimento e informação, assume papel primordial para a colaboração da percepção do mundo

⁸ Andrade (2014) apresenta como objeto estendido “Todo e qualquer objeto de criação e proposições expressivas humanas que se tornam intencionais e suscitam redes culturais complexas de contextualização por comparação ou analogias a outras formas e proposições expressivas” (ANDRADE, 2014, p. 46).

exterior aos veículos de massa. A experiência proporcionada no ambiente educacional, por meio desses objetos, pode se tornar um espaço de vivências críticas e formadoras de opiniões.

Em virtude da experiência estética de nossos educandos baseada na larga oferta de imagens presentes em nosso cotidiano, torna-se, pois, importante despertar habilidades cognitivas para a apropriação mais crítica das imagens. Essas mesmas habilidades se estendem em relação à percepção, também, da Arte Contemporânea. Aliás, conhecer a Arte do nosso tempo é pertinente, sobretudo, porque nos faz refletir sobre as questões sociais, políticas e humanas atuais. E, especialmente, no Ensino Remoto, será importante se valer de tais habilidades e do que a própria Arte Contemporânea pode proporcionar.

OERE pode vir a ser, desse modo, um ambiente virtual capaz de contribuir para o ensino e aprendizagem dos educandos em Arte Contemporânea, bem como incitar a criação artística. A Arte Contemporânea absorve e constrói o espaço a sua volta, ao mesmo tempo que o desconstrói. Nesse sentido, Imbroisi e Martins (2021) citam a Instalação como práxis artística que se apropria dessa desconstrução de espaços, conceitos e ideias para se afirmar enquanto obra. Segundo Koneski (2009), a Arte Contemporânea se apresenta com conceitos pouco definidos dentro da sociedade atual caracterizando-se como uma arte que não prevê resultados, “E se ela enriquece nossa vida, não é porque nos oferece saídas, mas, ao contrário, porque problematiza nossa relação com a realidade e apresenta muito mais perguntas do que respostas” (KONESKI, 2009, p. 73). Então, por que não levar os educandos à desconstrução de espaços e ideias, dentro de suas residências, junto a suas famílias?

A Arte Contemporânea apresenta características favoráveis ao trabalho no Ensino Remoto à medida em que proporciona o abandono dos suportes tradicionais, a utilização de materiais inusitados, a incorporação de tecnologia e novas mídias, a fusão entre os conceitos de arte e vida, a aproximação com a cultura popular, a interação da família com a obra do

educando, a efemeridade da obra etc. Assim, através do ERE, o professor pode oferecer não só ao educando, mas, talvez, a sua família também, um caminho para compreender o pensamento e as manifestações culturais da sociedade atual.

A título de exemplo, algumas dessas características podem ser encontradas no trabalho da artista plástica Leda Catunda. No documentário *Quem Tem Medo de Arte Contemporânea* (2008) exemplifica-se tais possibilidades, através da descrição que a própria artista faz de um determinado período de sua obra. Catunda (2008) afirma,

Mais recentemente tenho usado uma técnica de imprimir as fotografias no *voile*. Então, além dos materiais que eu encontro, como os tecidos, plásticos e outras coisas estampadas, agora eu uso também as imagens que eu mesma fotografo e são impressas em tecido. Eu junto todos esses tecidos para fazer a base da minha pintura, muitas vezes com costura, e recorto em formas orgânicas, de modo que o trabalho fica entre a pintura e o objeto (QUEM TEM MEDO DE ARTE CONTEMPORÂNEA, 2008).

O que antes era usado de forma isolada, hoje é utilizado de forma híbrida. De acordo com Loyola (2016), a tecnologia vem permitir a unificação de várias linguagens em um só espaço, diminuindo os limites entre os suportes. Nessa mesma direção, Veneroso (2008) ressalta que “Os fortes traços conceituais nas obras de arte contemporânea, paralelamente ao uso cada vez maior das novas tecnologias na arte, também são evidentes” (VENEROSO, 2008, p. 65). A Arte Contemporânea costuma provocar intensas inquietações acerca do próprio conceito de Arte. Conforme Andrade (2014), “Atualmente, a palavra arte mais abrange que especifica” (ANDRADE 2014, p. 26), e costuma gerar perturbações no que tange a seus conceitos, os quais perpassam o próprio público. De modo geral, as manifestações artísticas dos séculos XX e XXI surgem,

sobretudo, como um vasto campo de possibilidades que se materializam através da criação artística.

De maneira análoga, o ERE estabeleceu-se causando efeitos de inquietação e indefinição. No entanto, o ERE possui vasto campo de possibilidades, principalmente em razão da tecnologia e daqueles que a utilizam. Para Andrade (2014), a contemporaneidade, através dos avanços tecnológicos, possibilitou um maior contato entre os artistas e suas premissas diversas. Segundo Maciel e Rocha (2020), “Os artistas contemporâneos se mostram motivados na exploração de diversas linguagens artísticas, abrindo espaço para diversos processos poéticos, e isso se dá, também, pelo leque de possibilidades que a tecnologia vem oferecer” (MACIEL; ROCHA, 2020, p. 2633). Tanto educadores como educandos podem atuar no ERE, criando e recriando estratégias de interação, as quais se incorporam não só às suas práticas diárias, como se replicam e acrescentam recursos às plataformas de ensino.

Dessa maneira, é possível se valer da experientiação artística dos educandos, bem como dos aparatos tecnológicos, na construção de práticas pedagógicas coerentes com a vida contemporânea. E, diante do contexto de ERE, o professor pode promover, no espaço doméstico e familiar dos educandos, experientiações artísticas a partir do estudo da Arte Contemporânea. Dessa forma, na busca pela realização de atividades significativas, o educando será concebido como sujeito social e cultural. Ressalta-se aqui a importância das especificidades e individualidades oriundas de situações econômicas, familiares, culturais e afetivas diversas. De modo que se possa considerar seus lares, relações pessoais, conectividade e tecnologias disponíveis propostas em um contexto de ensino a distância.

ENSINO REMOTO EMERGENCIAL: dificuldades relatadas por professores da educação básica

Desde a segunda quinzena do mês de março de 2020, diversos decretos, de esferas federal, estadual e municipal, foram publicados, a fim de dispor sobre medidas temporárias de prevenção ao contágio e enfretamento da pandemia causada pela covid-19. Dentre as políticas de isolamento social, foram suspensas as aulas presenciais na rede pública e privada, mudando de forma drástica o cotidiano das comunidades escolares, as quais não tiveram ainda a sua *normalidade* restaurada. No que tange a realidade de Betim-MG, cerca de dois meses depois, uma equipe da Secretaria Municipal da Educação de Betim – SEMED passa a preparar e disponibilizar, a título de sugestão, atividades remotas, que podiam ser acessadas através do site oficial. Tais atividades foram construídas para todos os níveis educacionais, inclusive, portanto, para o Ensino Fundamental II.

Porém, uma iniciativa de capacitação dos professores para lidar com o Ensino Remoto iniciou-se somente em 2021, através do curso de Formação Básica para o Uso das Tecnologias, no intuito de que o profissional desenvolvesse habilidades de mediação tecnológica que possibilitassem o seu exercício profissional em ambientes virtuais⁹. A condição de isolamento social revela, pois, as deficiências do sistema educacional público de alguns municípios. Zamperetti (2021) afirma que “Uma pesquisa realizada pela UNESCO, UNICEF e Banco Mundial mostrou que apenas metade dos países pesquisados proporcionou a seus professores formação em educação a distância” (ZAMPERETTI, 2021, p. 43). Entretanto, Arruda (2020) nos mostra um crescimento no

⁹ A convocação dos professores da rede municipal de Betim, para assumirem o preparo e as postagens das atividades remotas deu-se 30 de setembro de 2020. O convite para a capacitação deu-se em 07 de junho de 2021 e o acesso por meio da plataforma EaD <http://ead.semed.betim.mg.gov.br/moodle/>

acesso a equipamentos microinformáticos e à internet por grande parte de professores e alunos. Contudo, não se pode afirmar que o ambiente educacional tenha investido no desenvolvimento das tecnologias digitais. Segundo ele, “Pouco tem se modificado nos espaços de infraestrutura e nas formações de professores, sobretudo, no Brasil” (ARRUDA, 2020, p. 1).

Muitas escolas têm enfrentado dificuldades em razão do ERE e há problemas que são compartilhados por diversos conteúdos. São dificuldades de acesso à internet e de utilização das TDICS (Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação), obstáculos para o contato com os estudantes, os quais nem sempre podem se comprometer, além da insuficiência de preparo do corpo docente para adaptar as atividades para o Ensino a Distância (EaD), entre outros, conforme aponta Barros Júnior, *et al* (2021). No entanto, há uma conjuntura específica no que tange ao Ensino de Arte: não poderiam as dificuldades mencionadas contribuir para práticas superficiais e pouco empenhadas em um trabalho para a construção do conhecimento em Arte?

De acordo com Zamperetti (2021), o Ensino de Arte remoto expõe dificuldades relatadas por parte dos seus professores, a autora afirma que,

Quanto ao Ensino de Artes Visuais remoto é possível observar que se encontra no entremeio desta problemática anunciada, compactuando com as dificuldades e desafios da maioria dos professores, porém com especificidades – as materialidades são reduzidas, as propostas são enxutas, os acessos são limitados, as interações distantes – desta forma, muito do outrora desenvolvido pelos professores, hoje se torna verdadeiramente remoto (ZAMPERETTI, 2021, p. 50).

Algumas práticas superficiais, elaboradas apenas com intuito de cumprir o conteúdo programático, poderiam, portanto, abrir um precedente

para que o ERE, criado às pressas para atender uma emergência, dê margem a um retrocesso, tornando o trabalho remoto dessa disciplina um passatempo? Conforme Arruda (2020), inúmeros países implementaram, subitamente, tecnologias digitais nos processos educativos, em meio às lacunas formativas dos docentes e de desigualdades sociais. Segundo Arruda (2020), o fechamento das escolas chegou a 90% de isolamento físico de alunos em todo o mundo, algo nunca visto antes. O ERE, imposto pela situação da pandemia, é vivenciado por vários educadores e educandos pela primeira vez. Muitos dos professores nunca passaram por algo assim, não escolheram essa situação nem tiveram formação sobre o que fazer ou como fazer. Os ajustes inesperados, as desigualdades de acesso às tecnologias, as rotinas diversas de dentro das residências de alunos e de professores dificultam o ensino e a aprendizagem. Aliás, conforme já afirmava Nóvoa (1999), as dificuldades na educação estão sempre presentes. Dificuldades e desafios não são novidade para a educação neste século, sobretudo, no contexto brasileiro.

O ERE foi a alternativa viável para as escolas que se viram frente ao dilema de cumprir o calendário escolar, adaptando sua carga horária ao tempo e modelo a ele apropriados. Conforme aponta Paz (2020), “A adaptação repentina por causa da pandemia do coronavírus chegou a ser realizada em apenas dias” (PAZ, 2020, p. 1), embora docentes, discentes e suas famílias, as quais também estariam inclusas nessa adaptação para o ERE, não estivessem preparados para o ensino em casa. De fato, o que tivemos no início do ano letivo de 2020, em nosso país, em virtude da pandemia, não foi a preparação para um Ensino a Distância pensado especialmente para a educação básica. Segundo Antunes (2020),

No que diz respeito à pauta específica da educação, a manifestação mais sensível dos impactos do coronavírus no Brasil se observa na pressão encontrada em todos os entes federativos e em todas as etapas da educação básica e superior pela implantação massiva do que se convencionou

chamar de Educação à Distância (EaD) (ANTUNES, 2020, p. 16).

Foi grande o incômodo, por parte do poder público, diante da necessidade de se oferecer uma alternativa para retomar o ensino, uma vez que a pandemia se prolongava indefinidamente e, já se observava alguma cobrança da sociedade, não somente para que os educandos não ficassem ociosos durante a quarentena, como também para garantir que não perdessem o ano letivo de 2020.

Ainda de acordo com Antunes (2020), alguns líderes de governos e grupos como Todos Pela Educação (TPE), além de grupos de sindicatos, queriam comparar ou referenciar algumas práticas dos cursos de EaD, já formalizados para a graduação e pós-graduação, em relação ao ERE. No entanto, pode-se dizer que, para o Ensino Superior, muito já se discutiu sobre as especificidades da abordagem educacional na Arte. Aliás, para Barroso (2010), tais estudos e reflexões a esse respeito é o que orienta os Arte/Educadores e Educadores, principalmente os que atuam em EaD, a utilizarem os recursos e tecnologias da informação e da comunicação de modo a direcionar os eixos pedagógicos para alcançar a excelência em qualidade no Ensino de Artes em EaD. Não basta a simples noção dessas ações, “Para tanto, seguramente o caminho, será a capacitação adequada e continuada de professores, a educação midiaticizada e o uso didático de recursos da cultura visual digital” (BARROSO, 2010, p. 50). A mesma autora afirma que,

Numa abordagem educacional da arte em EAD podemos perceber que, mesmo com todas as possibilidades, e características, que apresentamos e defendemos aqui como positivas para o uso em educação à distância, em nada resultaria se não tivéssemos boas ações didáticas e bons recursos técnicos interativos e viabilizações nesta modalidade (BARROSO, 2010, p. 48).

Já o que se chama de ERE viria a ser resultado de uma prática cujas principais características seriam o ritmo acelerado e o improvisado. No intuito de atender as demandas imediatas da educação que surgiram com o fechamento das escolas, causado pela pandemia da covid-19, as Secretarias de Educação de estados e municípios, ainda que sem planejamento prévio ou preparo adequado, procuraram disponibilizar algum tipo de apoio pedagógico aos estudantes. A princípio, em razão da quarentena, mais adiante, com o prolongamento da pandemia, com vistas a cumprir o calendário letivo de 2020.

Somente após um ano de pandemia, as capacitações foram oferecidas pela SEMED de Betim-MG, a seus profissionais, no que se refere ao Ensino a Distância. Para as ferramentas que foram disponibilizadas, como e-mail institucional e Google Drive, os professores contaram apenas com algumas orientações. Sendo assim, em sua maioria, sem capacitação para o Ensino a Distância, se viram diante de tecnologias e recursos desconhecidos, os quais precisaram aprender a dominar sozinhos, em poucos dias, em suas residências, com recursos próprios. De acordo com Zamperetti (2021, p. 39), “A utilização das TDICS¹⁰ ocorrem por iniciativas próprias de alunos e professores, além de outras exigências externas (institucionais, governamentais).” E acrescente-se a esse contexto o fato da sala de aula ter se deslocado para os lares e, desta forma,

Alunos e professores têm suas vidas invadidas pelas tecnologias – câmeras, microfones, smartphones e notebooks competem por minutos e horas nos entremeios das panelas, colchões, pijamas e banheiros. No esforço para a manutenção de um [novo] espaço para o ensino e a aprendizagem concorrem os desafios para ambos (ZAMPERETTI, 2021, p. 41).

10 Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação.

Mas, enquanto educadores, permanece o desafio de tentar manter as relações com estudantes sem compartilhar do mesmo espaço físico. Seria prudente levar em consideração que a mudança das aulas, que antes eram realizadas no espaço da escola e que agora acontecem em espaços diversos, traz influências importantes sobre o processo de ensino e de aprendizagem. Temos como exemplo o estudo qualitativo realizado por Lima *et al.* (2020), que nos revela que poucos educandos têm acesso a internet e a suas tecnologias, ampliando desigualdades. Além disso, o mesmo estudo ainda revela que os educandos avaliaram a sua aprendizagem como regular ou até mesmo insatisfatória. Segundo Lima *et al.* (2020),

Tal fato pode ter relação com as dificuldades relatadas pelos alunos como falta de motivação e de um local adequado para estudar, gerando uma maior dificuldade de compreensão e assimilação dos conteúdos, além da deficiência de explicação dos assuntos, bem como, ausência de um planejamento e organização dos horários de estudos (LIMA *et al.*, 2020, p. 7).

Retomando as ponderações de Barbosa (2005), há o risco do fazer artístico se tornar apenas a execução de uma tarefa, a qual, para ser cumprida, o professor poderia recorrer a atividades de mera reprodução, como a representação fiel de uma determinada obra, por exemplo. Esse tipo de prática costuma contribuir para a falta de motivação, uma vez que, “Repetir ou treinar habilidades que nada significam para o aluno não promove, portanto, aprendizagem” (PIMENTEL, 2011, p. 768). Torna-se relevante, portanto, insistir na Abordagem Triangular, visto que ela se mostra uma alternativa para a construção do conhecimento em Arte, também nesse contexto de ERE. Assim, a partir da Arte Contemporânea, por exemplo, essas propostas didáticas possam abrir espaço para diversos processos poéticos através dos quais se dará a aprendizagem efetiva dos educandos.

CONCLUSÃO

Ao propor discussões sobre o Ensino da Arte em um contexto de Ensino Remoto Emergencial, este artigo buscou ser um espaço de reflexão crítica a partir de alguns elementos considerados primordiais para o ERE e de autores que já debatem a respeito das questões nele envolvidas.

Parece evidente que a postura do educador capaz de favorecer tanto a aprendizagem significativa de seus educandos quanto a evolução de sua prática pedagógica se caracteriza pela flexibilidade e pelo diálogo. A Abordagem Triangular, por ser uma estrutura aberta e favorável à interação entre aluno e professor se mostra uma alternativa para a construção do conhecimento em Arte também nesse contexto de ERE.

Outros aspectos que também foram considerados primordiais são: a potencialidade dos imprevistos e das experiências trazidas pelos educandos para oportunizar aprendizagens significativas; o papel primordial dos objetos estendidos como fonte de conhecimento e informação, dos quais a experiência proporcionada no ambiente educacional, podem se tornar espaços de vivências críticas e formadores de opiniões; a incitação à criação artística por meio da Arte Contemporânea; e a Instalação como prática artística levando a desconstrução de espaços e ideias, dentro das residências dos educandos. O trabalho permeado por esses elementos pode abrir espaços para diversas práticas artísticas através das quais se dará a construção de conhecimentos e, desse modo, aprendizagens significativas para educadores e educandos.

Importante também ratificar que existem diferenças entre o ERE e a EaD, uma vez que seria prejudicial uma tentativa de adaptação e de transposição de uma EaD, já consolidada para o Ensino de Arte, para ambientes de aprendizagem cuja distância se efetiva em um caráter emergencial, tendo como público a educação básica, o que, necessariamente, implica uma mudança dos objetivos, dos materiais

didáticos, dos saberes e do uso das tecnologias e mídias digitais adequadas para o processo de ensino e de aprendizagem. Está evidente que tal situação exige formação, preparo e estratégias específicas para os docentes, os quais, dadas as circunstâncias de um cenário de pandemia vivenciado em nosso país, embora não possam contar com a maneira mais adequada de se prepararem, seguem, na busca por soluções.

O potencial positivo do ensino a distância é concreto, o que faz desse modelo uma realidade no país. É claro que alguns ajustes são necessários, contudo, o ERE não ofertou grande parte das características apresentadas para uma EaD de qualidade, seja em Arte ou nos demais conteúdos curriculares da educação básica.

O presente artigo representa um esforço, no sentido de contribuir para a construção do conhecimento em Arte, por meio de reflexões significativas, as quais possam contribuir na busca de melhores alternativas e metodologias de ensino adequadas a este momento para, enfim, oferecer em suas práticas, de fato, fruição e experiências artísticas aos educandos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fabrício. **Arte/ Educação: paradigmas do século XXI**. São Paulo: Annablume, 2014.

ANTUNES, Charlles da França; COUTO, Marcos Antônio Campos; FRANÇA FILHO, Astrogildo Luiz de. Alguns apontamentos para uma crítica da educação a distância (EaD) na educação brasileira em tempos de pandemia. **Revista Tamoios**, São Gonçalo (RJ), ano 16, n. 1, Especial COVID-19, p. 16-31, mai. 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tamoios/article/view/50535/33468>> Acesso em: 21 mar. 2021.

ARRUDA, Eucidio Pimenta. Educação, educação a distância e tecnologias digitais: perspectivas para a educação pós-Covid-19. **Pensar a Educação em Revista**, *EaD no Brasil: atualidade e perspectiva*, ano 6, vol. 6, n. 1, mar-mai. 2020. Disponível em <http://pensaraeducacaoemrevista.com.br/wp-content/uploads/sites/4/2020/06/Texto_n.1_2020_EaD.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2021.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. Releitura, citação, apropriação ou o quê? In: BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **Arte/ educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

BARROS JÚNIOR, Mário Carlos de; CORTELLI, Andreia Ferreira Diniz; FERNANDES, Wendel Simões; LAPENA, Simone Aparecida Biazzi de; MIRANDA, Priscila Ebram de. Educação a distância: principais aspectos positivos e negativos. **Revista Brasileira de Educação e Saúde**, Pombal (PB), v. 8, n. 4, p. 41-47, out/ dez. 2018. Disponível

em: <https://www.researchgate.net/publication/330879244_Educacao_a_distancia_principais_aspectos_positivos_e_negativos_fulltext/5c598df2a6fdccb608a978b4/Educacao-a-distancia-principais-aspectos-positivos-e-negativos.pdf> Acesso em: 08 mar. 2021.

BARROSO, Marcella. O ensino de Artes na educação a distância: reflexões, benefícios e limites. **Revista Intersaberes**, Curitiba, ano 5, n. 9, p. 42-58, jan/ jun 2010. Disponível em: <<https://www.uninter.com/intersaberes/index.php/revista/article/viewFile/161/128>> Acesso em: 24 jun. 2020.

BRASIL. Ministério da Saúde. **O que é a Covid-19?** 2021. Disponível em: <<https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus/o-que-e-o-coronavirus>> Acesso em: 19 abr. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. **E-Mec Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior** 2021. Disponível em: <<https://emec.mec.gov.br/>> Acesso em 14 nov. 2021.

FREIRE, P. **Professora sim, tia não**. Cartas a quem ousa ensinar. 10. ed. São Paulo: Olho D'Água, 1997.

HODGES, Charles *et al*. The difference between emergency remote teaching and online learning. **EDUCAUSE Review**, 2020. Disponível em: <<https://er.educause.edu/articles/2020/3/the-difference-between-emergency-remote-teaching-and-online-learning>> Acesso em: 03 jul. 2021.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Instalação. História das Artes**, 2021. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/instalacao/>> Acesso em: 09 nov. 2021.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS
ANÍSIO TEIXEIRA (INEP). **Censo Escolar**, 2019. Brasília: MEC, 2021.
Disponível em: <<https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/censo-da-educacao-superior/ensino-a-distancia-se-confirma-como-tendencia>> Acesso em: 14 nov. 2021

KONESKI, Anita Prado. A estranha “fala” da Arte Contemporânea e o Ensino da Arte. **Revista Palíndromo 1**. Universidade do Estado de Santa Catarina, CEART/UDESC. Disponível em: <https://www.ufjf.br/posmoda/files/2008/07/Texto-01_A-Estranha-fala.pdf> Acesso em: 02 nov. 2021.

LOYOLA, Geraldo Freire; PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Professor-artistaprofessor**: materiais didático-pedagógicos e ensino-aprendizagem em Arte. (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

MACIEL, Artur Luiz de Souza; ROCHA, Ivana. Dispersões-Weiwei: contribuições poéticas dos trabalhos de Ai Weiwei para o ensino de arte. **29º Encontro Nacional da ANPAP**: Dispersões, 2020. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2020/pdf/Ivana_Rocha_e_Artur_Luiz_de_Souza_Maciel_ANPAP_2020_ArtigoFinal-238.pdf> Acesso em: 18 set. 2021.

MONROE, Camila. Vygotsky e o conceito de aprendizagem mediada. **Nova Escola**, mar. 2018. Disponível em <<https://novaescola.org.br/conteudo/274/vygotsky-e-o-conceito-de-aprendizagem-mediada>> Acesso em: 15 out. 2021.

MUGNOL, Marcio. A educação a distância no Brasil: conceitos e

fundamentos. **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 9, n. 27, p. 335-349, mai/ago. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/dialogoeducacional/article/view/3589/3505>> Acesso em: 22 mar. 2021.

NOVOA, A. (Org.). **As organizações escolares em análise**. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

PAZ, Iolanda. Desafios do ensino remoto na pandemia. **Revista Babel**, jun. 2020. Disponível em: <<http://www.usp.br/babel/?p=168>> Acesso em: 04 mai. 2021.

PIMENTEL, Lúcia. **Novas territorialidades e identidades culturais: o ensino de arte e as tecnologias contemporâneas**. In: 20º Encontro Nacional da ANPAP: Subjetividade, Utopias e Fabulações, 2011, Rio de Janeiro. Anais do ... Encontro Nacional da ANPAP [Cd-Rom]. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. v.1.

QUEM tem medo de Arte Contemporânea? Direção: Isabela Cribari e Cecília Araújo. Produção: Cristian Jerônimo e Leonardo Asfora. Roteiro: Isabela Cribari. Realização: Fundação Joaquim Nabuco e Massangana Multimídia Produções, 2008. (28 min.), son., color., Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bd0thFyWLRg>> Acesso em: 24 nov 2021.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima. Reflexões sobre a Abordagem Triangular do ensino da arte. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Ensino da arte memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 336-348.

SANTOS, Wanderley Alves dos. Ensino de Arte na modalidade a Distância: uma proposta e desafios com as tecnologias contemporâneas

para uma prática de excelência. **Revista Solta a Voz**, v. 18, n. 2, p. 255-262, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sv/article/view/3416>> Acesso em: 15 mar. 2021.

SEMED. Portal SEMED, 2020. Disponível em: <<https://sites.google.com/semmed.betim.mg.gov.br/estudabetim>> Acesso em: 05 jul. 2020.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. Crítica das Artes Visuais Moderna e Contemporânea. In: PIMENTEL, Lúcia Gouvêa (org.). **Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais**. 2. ed. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.

ZAMPERETTI, Maristani Polidori. Artes visuais e ensino remoto: paroxismo nas interações em tempos de pandemia. **Revista Palíndromo**, v. 13, n. 29, p. 37-53, jan/abr 2021. Disponível em: <<file:///F:/PROFARTES/EAD/18977-Texto%20do%20artigo-71675-1-10-20210202.pdf>> Acesso em: 04 mai. 2021.

Artigo submetido em: 30/01/2022

Aceito em: 01/04/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



LIVROS DE ARTISTA COMO DISPOSITIVO NA PESQUISA EM ARTE

Andreia Cristina Dulianel¹

ARTIST BOOKS AS A DEVICE IN ART RESEARCH

LOS LIBROS DE ARTISTA COMO DISPOSITIVO
EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

¹ Doutoranda e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Docente da Pontifícia Universidade Católica de Campinas- PUCCAMP, Faculdade de Artes Visuais - Centro de Linguagem e Comunicação- CLC. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6546476572542146>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7013-1511>. E-mail: andreiadulianel@gmail.com.

RESUMO

O artigo aborda a criação de livros de artista como dispositivos que auxiliam a sistematização de minha pesquisa em poéticas visuais, apresentando-se como uma forma de mapeamento visual do processo criativo, criando pistas e possíveis trajetos para reflexão. Partindo da abordagem metodológica de Warburg, ao organizar a sua biblioteca elíptica (Biblioteca Warburg, atualmente Instituto Warburg) ou ao criar seu Atlas Mnemosyne a partir do princípio de “Lei da boa vizinhança”, levando em consideração a capacidade de livros ou imagens de se relacionarem entre si, sem a necessidade de uma organização tão óbvia ou linear, como a cronológica ou por nome dos autores. Deste modo, partir da justaposição de imagens de minha criação e obras de artistas que são referência em meu processo, apresento quatro livros de artista que dão conta de quatro eixos de discussão, dentro de minha poética, os quais serão apresentados de forma sucinta neste artigo, pois o objetivo central será a discussão da metodologia adotada na organização do trabalho em si, através dos livros de artista, assim como uma discussão sobre os desafios de se realizar uma pesquisa na área de processo de criação.

Palavras-chave: Livro de artista; mapeamento visual; processo de criação.

ABSTRACT

The essay addresses the creation of artist books as devices that help to systematize my research into visual arts, presenting itself as a way of visual mapping of the creative process, creating clues and possible paths for reflection. Starting from Warburg’s methodological approach, when organizing his elliptical library (Warburg Library, currently Warburg Institute) or creating his Atlas Mnemosyne based on the principle of “Law of good neighborhood”, taking into account the ability of books or images to relate to each other without the need for an organization as obvious or linear, such as chronological or by the name of the authors. In this way, starting from the juxtaposition of images, my creation and works by artists who are a reference in my process. I present four artist’s books that account for four axes of discussion, within my creative process, which will be presented succinctly in this article, as the central objective will be the discussion of the methodology adopted in the organization of the work itself, through the artist’s books, as well as a discussion about the challenges of conducting a research in the area of the creative process.

Keywords: Artist’s book; visual mapping; creative process.

RESUMEN

El artículo aborda la creación de libros de artista como dispositivos que ayudan en la sistematización de mi investigación en poética visual, presentándose como una forma de mapeo visual del proceso creativo, creando pistas y posibles caminos para la reflexión. Partiendo del enfoque metodológico de Warburg, al organizar su biblioteca elíptica (Warburg Library, actualmente Warburg Institute) o al crear su Atlas Mnemosyne a partir del principio de la “Ley de la buena vecindad”, teniendo en cuenta la capacidad de los libros o las imágenes para relacionarse entre sí, sin la necesidad de una organización tan obvia o lineal, como la cronológica o por nombre de los autores. De esta manera, a partir de la yuxtaposición de imágenes de mi creación y obras de artistas que son un referente en mi proceso, presento cuatro libros de artista que abarcan cuatro ejes de discusión, dentro de mi poética, que serán presentados sucintamente en este artículo, cuyo objetivo central será la discusión de la metodología adoptada en la organización del trabajo, a través de los libros de artista, así como una discusión sobre los desafíos de realizar investigaciones en el área del proceso de creación.

Palabras clave: Libro de artista; mapeo visual; proceso de creación.

Com o presente artigo pretendo apresentar como mapeei visualmente, a partir de quatro livros de artista, a metodologia de pesquisa em artes visuais que venho desenvolvendo no doutorado em artes visuais.¹ Num movimento de respeito à natureza de um percurso de pensamento que se constrói essencialmente pelo visual e pelo desenho, a pesquisa foi toda estruturada a partir de um grande “atlas” formado por quatro “mapas” menores (figura 1) , os quatro **Livretos-atlas** desdobráveis (**Livretos-atlas A,B,C e D** – figuras 2, 3, 4 e 5, respectivamente): livros de artista que ao serem desdobrados e encaixados entre si criam um grande painel (figura 6), que forma rotas a serem seguidas, a partir de uma sequência de reproduções de diversas imagens, tanto de trabalhos meus realizados antes do doutorado, como aqueles realizados no processo de pesquisa (entre 2013 e 2018), quanto de obras de artistas referência, criando um mapa de todo o processo, com múltiplas possibilidades de leitura a partir de informações imagéticas que relacionam-se entre si, em quatro eixos principais, que são discutidos na pesquisa em diferentes capítulos e que neste artigo são apresentados de forma sucinta.

Este grande mapa ou grande “atlas” ajuda a refletir e identificar questões importantes do processo, assim como trajetórias e possíveis conexões entre os diferentes percursos adotados. Num processo de ir e vir, de avançar e retroceder, de relacionar pontos e se perder no mapa, vou tecendo meu texto, levantando autores importantes e pontuando questionamentos.

Vale ressaltar que os diários de desenho e os livros de artista estão presentes no meu processo de criação há alguns anos. No mestrado pude me aprofundar na análise de alguns desses cadernos e livros criados, afinal a investigação artística acontecia principalmente nesses suportes. Atualmente tenho realizado muitos trabalhos independentes, fora dos cadernos e livros, mas ainda mantenho a prática das anotações em

1 Pesquisa em finalização pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do professor Dr. Márcio Donato Périgo.



FIGURA 1.

Andreia Dulianel, Livretos- atlas, 2017: quatro cadernos desdobráveis com reproduções de imagens pessoais e de artistas referências segundo eixos da pesquisa. Dimensão do livreto fechado: 20 x 26,5 x 2 cm. Acervo da artista. Fonte: Andreia Dulianel.

diários de desenho, espaço tão aberto ao novo, espaço de germinação e organização de toda a poética, dando origem às séries realizadas no processo do doutorado e presentes nos livros de artista apresentados.

Os “diários” de desenho delimitam processos de pesquisa em suas anotações, reflexões, trajetórias e produções visuais, revelando a essência do processo de criação, assim como questões poéticas e existenciais de um olhar perante o mundo, por conta do grau de proximidade e intimidade que esse tipo de produção permite.

Os cadernos têm acompanhado os artistas. Eles reúnem aspectos pouco conhecidos de sua produção. Esses cadernos guardam momentos de cumplicidade únicos, quase nunca divulgados, geralmente acessíveis somente aos olhos do próprio artista. Seu uso recorrente, como bloco de anotações, carnês de viagem ou diários de artistas, guarda o pensamento construtivo que norteia o processo de criação e da construção das imagens. (ELUF, 2011, p.5).

Os cadernos de desenho (cadernos de processo) são acompanhantes constantes do processo de criação como um todo, importantes para se entender o percurso sensível, assim como perceber o “alvo” para onde a “flecha” da criação está apontando. Jean Lancri (In BRITES, TESSLER, 2002)², pontua a importância do foco para o pesquisador em artes plásticas, citando Alberti: “Aquele jamais se tornará um bom pintor se não entender perfeitamente o que empreende quando pinta. Pois teu arco é estendido em vão se não tens alvo para dirigir tua flecha” (ALBERTI apud LANCRI, 2002, p. 25). A partir da imagem construída por este autor, resgato a imagem do arco e flecha, no intuito de trazer à tona eixos fundamentais que movem minha pesquisa de doutorado no campo

2 Jean Lancri no colóquio “Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade” publicado no livro “O meio como ponto zero” (BRITES, TESSLER, 2002) traz importantes reflexões sobre a relação entre ciência e arte, razão e emoção e sobre o fato da pesquisa em arte partir de uma prática, de uma experiência. Muitas questões que elaboro no artigo advém das provocações trazidas por Lancri, assim como apontamentos de demais autores do livro.

das poéticas visuais.

Entretanto, os livros de artista (que também recebem o título de diários na minha poética) trazem uma intenção de trabalhar algumas questões mais focadas e direcionadas, numa narrativa com começo, meio e fim, explorando questões visuais que me instigam a um criar constante, como o desdobramento das formas no espaço (livros desdobráveis) ou o apagamento do desenho e construção a partir de vestígios visuais (livros construídos por camadas transparentes). Tanto os cadernos quanto os livros de artista revelaram novos caminhos a serem tomados, num processo de transformação constante com possibilidades de experimentação até antes desconhecidas.

Um dos grandes desafios de um trabalho na linha de pesquisa “Poéticas Visuais e Processos de Criação” é transitar entre a experimentação artística (a vivência) e a construção de conceitos, pensamentos e reflexão. Acredito que uma consciência maior do que faço, ou até mesmo a construção de um pensamento mais estruturado ou de novas estratégias de trabalho, a partir das experiências já vividas, exigem um distanciamento, um olhar de sobrevoos. Neste sentido muitas questões surgem: como tecer uma trama de reflexões acerca do processo de criação sem se deixar levar pelo racionalismo exacerbado, sem perder de vista os caminhos que os sentidos nos dão na busca do conhecimento? Afinal existe racionalidade nisto que estou propondo?

O sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade, e o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear a obra com normas e condutas exteriores a ela. A habilidade para esse exercício dialético parece-nos o pré-requisito necessário, como uma atitude a ser conquistada pelo artista-pesquisador. (REY, 2002, p. 135).



FIGURA 2.

Andreia Dulianel. Livreto-atlas A, 2017. Impressões em papel couchê. Eixo: A forma como significação: a representação do corpo humano e a minimização do retrato. Acervo da artista. Fonte: Andreia Dulianel.



FIGURA 3.

Andreia Dulianel. Livreto-atlas B, 2017. Impressões em papel couchê. Eixo: O desvelar e o velar: construções a partir das ações de apagamento. Acervo da artista. Fonte: Andreia Dulianel.

A racionalidade está tão presente quanto os sentimentos, ou a subjetividade termo usado por Sandra Rey, pois trabalhamos no meio caminho entre a razão e a emoção, o conceitual e o sensível, como afirma Jean Lancri (LANCRI, 2002). Algumas escolhas feitas antes da criação são racionais, como por exemplo: o que desenhar, por onde começar, que suportes ou materiais seriam mais interessantes. Entretanto, do meio do processo emergem surpresas, até mesmo por conta do caráter experimental do trabalho, e de algumas práticas intencionais surgem resultados inintencionais, inesperados, guiados muitas vezes pela intuição e sensibilidade.

Todo questionar é um buscar. Toda busca retira do que se busca a sua direção prévia. Questionar é buscar cientemente o ente naquilo que ele é e como ele é. A busca ciente pode transformar-se em “investigação” se o que se questiona for determinado de maneira libertadora. (HEIDEGGER, 2009, p.40)

Num olhar mais distante do momento da criação, na fase de sistematização e organização da pesquisa há um processo de racionalidade, mas sem deixar de lado as operações da ordem do sensível. Os quatro livretos/ livros de artistas surgiram dessa urgência, desta necessidade de organização que a pesquisa em arte me colocou, deste problema complexo: como fazer uma pesquisa, como sistematizar uma produção de forma diferenciada, dando protagonismo para a imagem? Como criar uma possibilidade de leitura para o espectador/leitor mais ampla, aberta e diversa?

A racionalidade no processo de pesquisa é um esforço de se questionar o próprio trabalho e de se colocar problemas poéticos. Olhar para o que foi realizado, perceber pontos recorrentes, ambiguidades e problemáticas emergidas da prática é fundamental. Neste sentido, fui separando as imagens e as séries de desenhos, justapondo os trabalhos



FIGURA 4.

Andreia Dulianel. Livreto-atlas C, 2017. Impressões sobre papel couchê. Eixo: Materialidade e efemeridade: o desenho enquanto ação no espaço. Acervo da artista. Fonte: Andreia Dulianel.



FIGURA 5.

Andreia Dulianel. Livreto-atlas D, 2017. Impressões sobre papel couchê. Eixo: Arquivos de imagens sobrevivente. Acervo da artista. Fonte: Andreia Dulianel.



FIGURA 6.

Figura 6. Andreia Dulianel. Grande painel geral formado pelos 4 Livretos- atlas abertos e encaixados, 2017. Impressões em papel couchê. Cada um dos livretos pode ser observado individualmente, formando 4 mapas menores). Dimensão do grande painel: 4,5 x 1,45 m. Acervo da artista. Fonte: Andreia Dulianel.

e as referências artísticas, por aproximações visuais, criando trajetórias e desenhos em cima da mesa, e a partir desse processo fui percebendo quatro eixos importantes dentro da poética. Esse processo foi se repetindo a cada livro e a complexidade foi aumentando, pois criava trajetórias e ia encaixando um livro no outro, pois minha ideia não era criar mapas separados, mas mapas integrados, unindo toda a produção e consequentemente a discussão escrita como um todo. Deste modo, muitos desenhos e referências reaparecem nos diferentes livretos e participam da discussão de eixos diversos, afinal, não se trata de uma classificação fechada.

Vale a pena ressaltar que as imagens de minha produção são colocadas em destaque, em tamanho maior e as reproduções das obras dos artistas referência são colocadas em tamanho menor, com seus nomes identificados abaixo da imagem, como forma de diferenciá-los

Após toda essa sistematização, vem o processo de refletir, avaliar e descrever sobre o trabalho artístico a partir da linguagem verbal escrita, com certo rigor e “distanciamento”. Entretanto, trata-se de uma tarefa árdua, afinal o ato de escrever envolve prazer, mas também dor, pois registrar pensamento através da escrita (como também através do desenho) é uma busca por deixar uma marca singular que exige muito de quem se compromete nesta empreitada, revelando uma busca por autoconhecimento, como também de estreitamento com o campo do outro, num movimento de criação em profunda relação com a própria vida.

Ocorreu-me então que, quando gravava, queria penetrar na matriz e chegar em suas veredas para conhecer e se reconhecer. E que nesta caminhada foram ficando marcas, sinais do percurso. Meu rastro. Então entendi que estendi o traço da vida. Fazendo gravura. (PÉRIGO, 2009, p. 5)

Ao falar de seu processo de criação em gravura Márcio Périgo

revela a relação íntima da criação com a vida, levando-me às seguintes inquietações: como deixar “meu rastro” na produção artística, assim como no texto? Como fazer do projeto de pesquisa uma busca sincera por “conhecer e se reconhecer”, respeitando o traço da vida nesse percurso que revela muito mais perguntas do que respostas?

No terreno “movediço da análise”³ (PÉRIGO, 2009), na busca pelo entrecruzamento entre a produção artística e a abordagem teórica, entre o trabalho do ateliê e a prática reflexiva, é que se desenvolveu minha pesquisa e toda essa sistematização através de livretos, mapas, imagens, no intuito de que a organização e o texto provocassem não somente reflexões como também a sensibilidade dos leitores, respeitando o próprio processo do pensamento criador, num desejo de realizar um trabalho com rigor, mas com brechas para a poesia, sentimentos, magia e imaginação, tão caros para a arte. Afinal, como afirma João Francisco Duarte Júnior (1988, p.97), “o pensamento criador não aproxima pura e simplesmente símbolos diversos, num jogo de ensaio e erro. Antes, a relação se dá primordialmente através dos *significados sentidos*, ou dos *sentimentos*” (grifo do autor).

A árdua escrita do artista revela esforço, resiliência e suor, como também prazer e paixão pelo conhecimento compartilhado e pela arte, de “maneira libertadora”, como diria Heidegger (2009).

Atlas do processo: os quatro Livretos-atlas desdobráveis.

Os quatro Livretos- atlas desdobráveis são livros de artista que foram criados no intuito de ajudar a organizar o meu processo de pesquisa em arte. Esta sistematização inicial surgiu de um exercício proposto na aula de metodologia de pesquisa da pós-graduação em Artes Visuais

3 Termo usado por Márcio Donato Périgo em sua tese de doutorado intitulada “Caos aparente: Sinais Gráficos” de 2009 (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp).

do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, ministrada pela professora Dr^a Lygia Arcuri Eluf (2015), que consistia em organizar a partir de imagens (exercício baseado nas pesquisas de Aby Warburg para o *Atlas Mnemosyne*), os eixos estruturais e nômades do processo de pesquisa. Como resposta ao exercício criei os quatro livretos que foram incorporados posteriormente no corpo da tese, auxiliando-me a formular os eixos principais a serem discutidos, assim como parte da divisão dos capítulos. Além da pesquisa sobre o método de Warburg, realizei leituras dos livros de Georges Didi-Huberman, como a “A imagem sobrevivente” (2013), “O que vemos o que nos olha” (2010) e “Diante da imagem” (2013) que também ajudaram na reflexão sobre a investigação, assim como na análise e organização dos trabalhos. Com o passar da pesquisa fiz diversas modificações nos quatro livretos, tanto na escolha das imagens quanto em suas aproximações (relações de vizinhança), até mesmo por conta dos trabalhos que foram surgindo e dos novos direcionamentos, os quais fizeram emergir, inclusive, a necessidade de repensar os eixos inicialmente levantados na disciplina de metodologia. Os livretos receberam inicialmente o nome de “cadernos-atlas”, mas percebi no decorrer da sistematização e reflexão, que eram livros de artista e não cadernos de desenho, pois não tinham um caráter tão experimental e embrionário, e sim uma sistematização mais direcionada, com uma seleção mais elaborada e assertiva. Tampouco os chamei de “livros”, denominando-os “livretos-atlas”, pois traziam uma sensação de maior proximidade, por serem pequenos e delimitarem territórios de investigação específicos. O termo atlas veio como referência ao atlas de Warburg, revelando sua constituição enquanto uma coleção de imagens.

Foram selecionados para a constituição dos quatro **Livretos-atlas (Livretos -atlas A, B, C e D)** trabalhos realizados a partir de 2013, antecedentes ao período de pesquisa do doutorado, alguns cadernos de livros de artista anteriores (a partir de 2009), assim como das produções do período da pesquisa (2014-2018). As imagens foram encadeadas em

quatro eixos principais, que serão apontados a seguir, a partir do princípio da “Lei da boa vizinhança”.

Segundo Etienne Samain (2011), este princípio era usado por Warburg na organização de sua biblioteca elíptica (Biblioteca Warburg, atualmente Instituto Warburg), sempre em constante mudança, levando em consideração a capacidade dos livros de se relacionarem uns com os outros, sem a necessidade de uma organização tão óbvia ou linear, como a cronológica ou por nome dos autores. Esta nova forma particular de organização tinha como objetivo “despertar no leitor perspectivas, cumplicidades, conivências e correspondências heurísticas cada vez mais ricas (por serem também mais complexas)” (SAMAIN, 2011, p.35). Além da organização da biblioteca, Warburg usou a mesma lei na criação do *Atlas Mnemosyne*.

Neste sentido, no intuito de organizar minha produção de uma forma mais fluída, sem seguir um pensamento linear ou óbvio demais, como o cronológico, por exemplo, optei pelo agrupamento das imagens a partir de semelhanças, de zonas de proximidade, tanto no que diz respeito a assuntos abordados nas imagens, quanto a questões de forma e linguagem visual. Desta forma cheguei aos seguintes eixos-livros:

- **Livreto-atlas A (figura 7). A forma como significação: a representação do corpo humano e a minimização do retrato.**

No **Livreto- atlas A** são apresentadas imagens criadas antes do processo de pesquisa no doutorado, realizadas principalmente a partir da observação de modelo vivo, as quais foram retrabalhadas em séries posteriores. Os corpos representados trazem como principal característica a minimização do retrato por serem figuras, em sua grande maioria, sem a representação da cabeça ou rosto, além de serem distorcidas e fragmentadas.

Referências artísticas elencadas: Francis Bacon, Egon Schiele, Wesley

duke Lee, Flávio de Carvalho, Louise Bourgeois, Jenny Saville e Vênus de Willendorf.

- **Livreto-atlas B (figura 8). O desvelar e o velar: construções a partir das ações de apagamento e sobreposição (transparência).**

O Livreto-atlas B apresenta imagens criadas a partir das ações de traçar, dar forma e configuração ao corpo, deixando explícitos detalhes da figura humana, como também de velar partes, esconder ou até mesmo apagar completamente. As ações de apagamento foram muito exploradas na poética durante a investigação do doutorado, sendo um dos eixos mais importantes da pesquisa.

É interessante levar em consideração que o termo “velar” vem da ideia de cobrir com véu, como também de proteger, de cuidar, de estar de vigia. Na representação do corpo nu essa relação torna-se fundamental, pois é através do jogo do tornar explícito, do desvelar o corpo, em contraposição ao ato de encobrir, velar, esconder o corpo, que se dá boa parte da poética. Tudo isso é construído através da sobreposição dos elementos visuais, do uso das camadas e das transparências nos desenhos. O jogo entre o mostrar e o esconder tem uma relação com o erotismo. Em muitos momentos do texto falo sobre o desejo que move todo o processo, numa proximidade com a ideia de impulso e, porque não, com a questão do erótico.

Referências artísticas elencadas: Egon Schiele, Wesleu duke Lee, Flávio de Carvalho, William Kentridge, Jenny Saville, Cintia Marcele.

- **Livreto- atlas C (figura 9). Materialidade e efemeridade: o desenho enquanto ação no espaço.**

No Livreto-atlas C as imagens são organizadas com o intuito de evidenciar uma ambiguidade dentro do processo, expressa através da

materialidade e imaterialidade de alguns trabalhos.

Algumas séries são resultado de uma pesquisa em diálogo com a tradição do desenho, já outros trabalhos exaltam a imaterialidade, a efemeridade de alguns processos: como intervenções com desenho em espaços expositivos, ações em desenho registradas em vídeo e uso de materiais e suportes inusitados. Neste eixo a discussão do processo em detrimento do “produto final” e a evidência dada ao gesto do desenhar ganha importância.

Referências artísticas elencadas: Andy Goldsworthy, Ana Mendieta, Edith Derdyk, Regina Silveira, Francis Alÿs, Toni Orrico, Heather Hansen.

- **Livreto- atlas D (figura 10). Arquivos de imagens sobreviventes.**

No Livreto- atlas D resgato novamente algumas imagens importantes dentro do meu processo, apresentadas anteriormente nos outros subcapítulos, mas apresento uma outra gama de artistas e referências visuais que surgem durante o processo de criação, assim como imagens embrionárias de cadernos de desenho. Este resgate é feito no intuito de discutir a questão das imagens sobreviventes, ou, como diria Samain (2012, p. 23), “arquivos declaradamente vivos” de imagens que transitam nos “territórios da memória”, as quais são acessadas do meu arquivo pessoal, num processo até mesmo inconsciente, que acontece no momento da criação. Imagens que são reveladas quase como fantasmas da memória, num emergir de elementos visuais em determinados momentos da criação, que conduzem algumas soluções visuais e escolhas temáticas. Tais imagens advém especialmente de artistas referência, do cinema e da imaginação fértil.

Didi-Huberman (2013) traz uma interessante reflexão sobre como Warburg apresenta um modelo “fantasmal” de história da arte, na qual os saberes não seriam transmitidos academicamente, mas se expressariam por obsessões, ou o que ele chama de “sobrevivências”, “remanências”

ou “reaparições das formas”, tudo num processo complexo, rizomático, num turbilhão de transformações e ressurgimento das imagens. “É obsessão? É algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem. É algo ou alguém que não conseguimos esquecer. Mas que não podemos reconhecer com clareza” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.27). Muito mais do que a busca por um método de organização de minha pesquisa através das imagens, busquei refletir também sobre essa questão da obsessão dentro de meu processo: o que sempre volta e sobrevive dentro de minha poética? Que questões são recorrentes e perseguidas de tempos em tempos, emergindo de forma intuitiva dentro do meu universo imagético? O que não consigo esquecer? O que sempre reaparece e é perseguido dentro dos ciclos produtivos? Destas perguntas surgiram os temas e os eixos elencados para a construção da pesquisa, como meio de tentar dar uma forma para esse processo tão cheio de caminhos, como um imenso labirinto.

Referências artísticas elencadas: William Kentridge, Kikie Smith, Marcelo Grassmann, Egon Schiele, Vênus de Willendorf, Louise Bourgeois, Hitchcock, Gustav Doré, Van Gogh.

A organização através dos “livretos-atlas” em quatro principais eixos não tem como objetivo criar categorias fechadas, que de certa forma limitem a reflexões sobre a produção, mas sim criar eixos norteadores, como bússolas que indicam possibilidades de trajetos perceptivos e reflexivos. Além disso, esses quatro eixos são entranhados entre si, entrando um dentro do outro na análise dos desenhos, com questões que são retomadas a cada capítulo/eixo discutido. Para tanto os quatro livretos foram criados com a possibilidade de serem observados individualmente, como também encaixados entre si, formando um grande mapa geral, como pode ser observado na figura 6.

O Atlas de imagens *Mnemosyne* de Aby Warburg, ocupou os últimos anos de vida do pesquisador (apresentando-se incompleto) e foi planejado

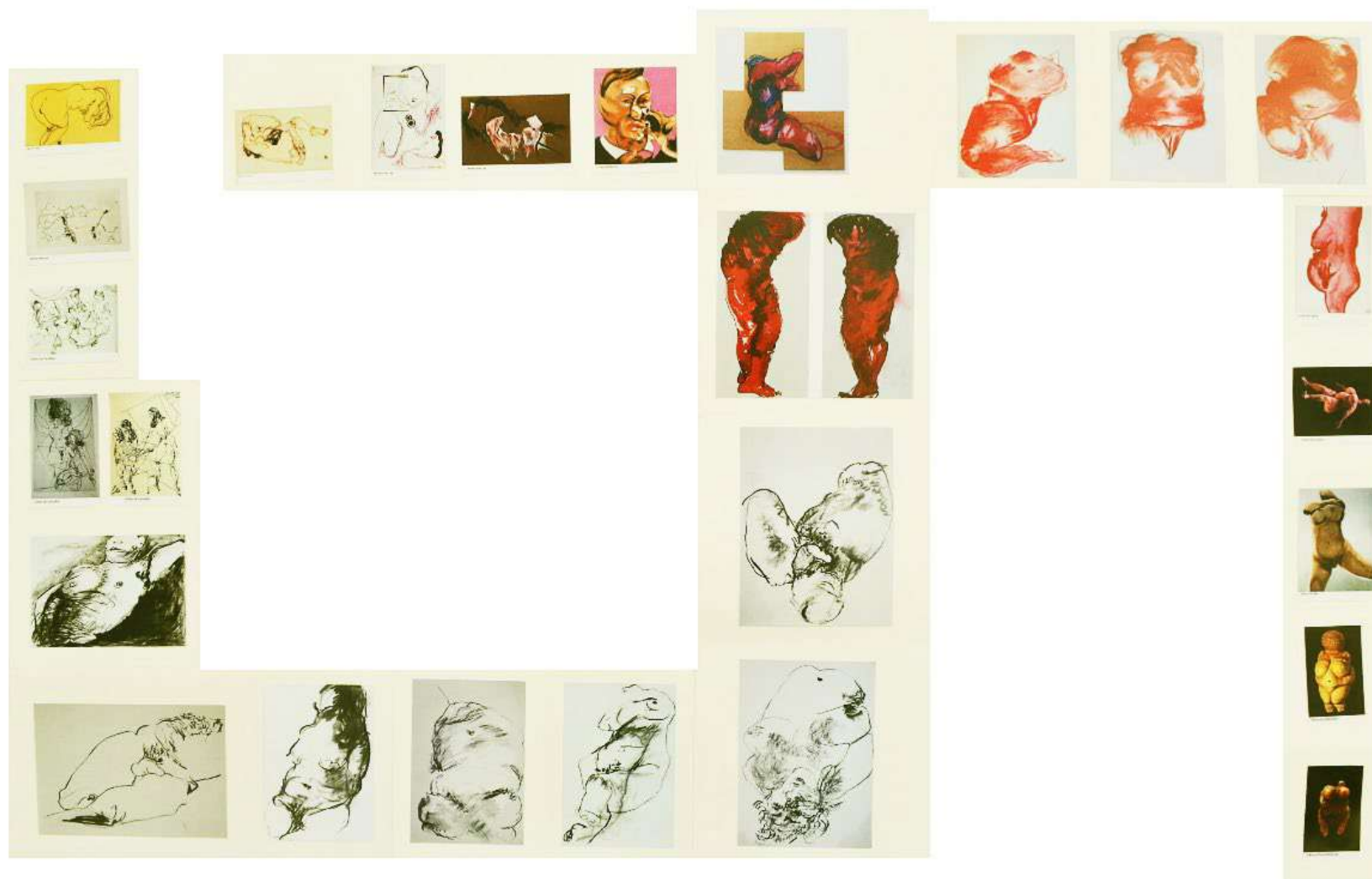


FIGURA 7.

Andreia Dulianel. Livreto-atlas A, 2017. Impressões sobre papel couchê. 1,07 m x 0,66 m. Acervo da artista. Fonte: Andreia Dulianel.

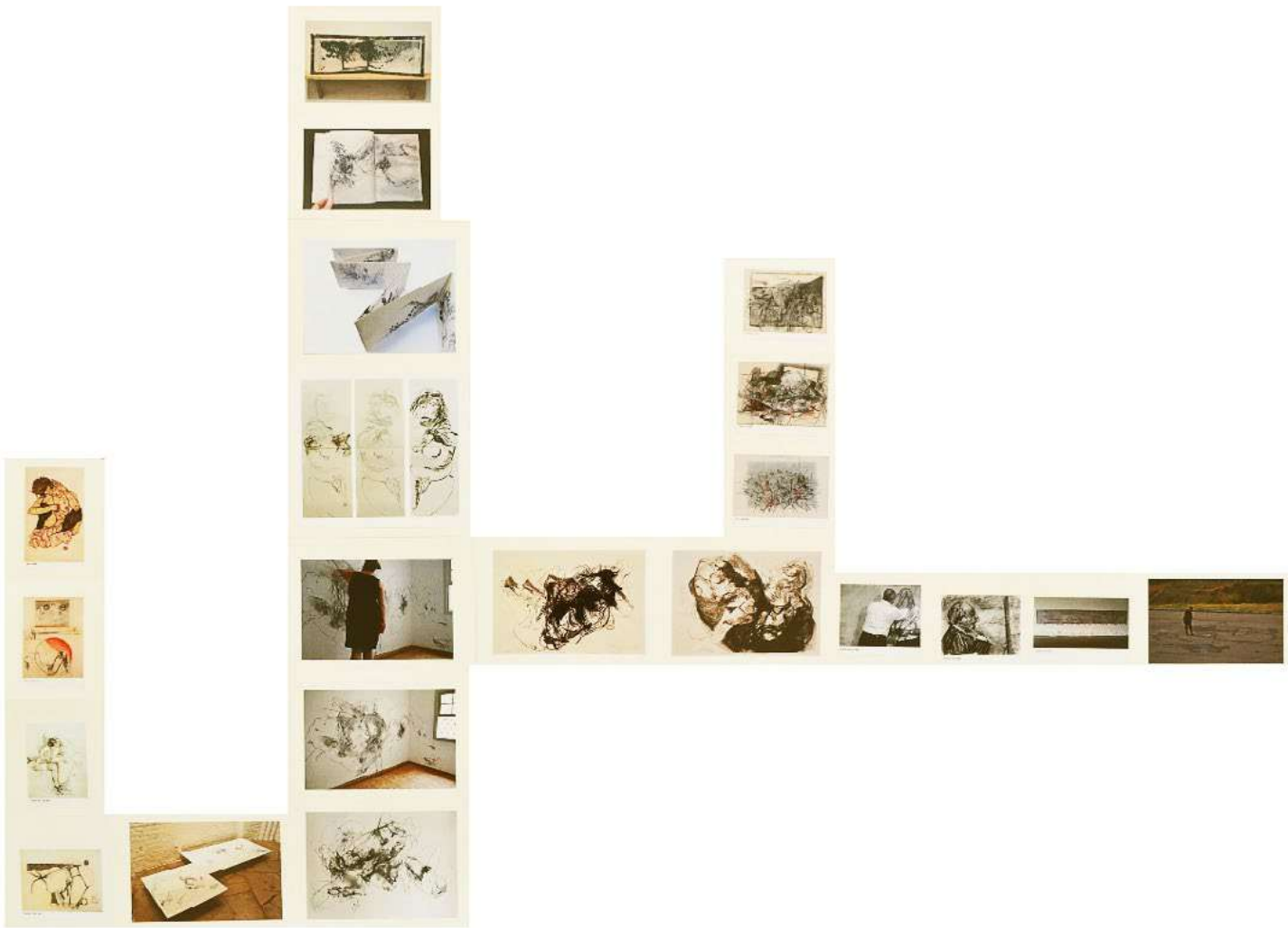


FIGURA 8.

Andreia Dulianel. Livreto-atlas B, 2017. Impressões em papel couchê. 1,36 x 0,68 m. Acervo da artista. Fonte: Andreia Dulianel.



FIGURA 9.

Andreia Dulianel. Livreto-atlas C, 2017. Impressões em papel couchê. 1,17 x 0,94 m. Acervo da artista. Fonte: Andreia Dulianel.



FIGURA 10.

Andreia Dulianel. Livreto-atlas D, 2017. Impressões em papel couchê. 1,56 x 0,68 m. Acervo da artista. Fonte: Andreia Dulianel.

no formato de grandes placas com anotações, imagens e documentos a respeito do desenvolvimento estilístico na era do Renascimento, criando zonas de aproximação de imagens de diferentes períodos. A obra reúne aproximadamente 900 imagens (principalmente fotografias em preto e branco) agrupadas em 79 painéis. Todas são reproduções de obras artísticas como pinturas, esculturas, monumentos, edifícios, afrescos, baixo-relevos antigos, gravuras, *grisailles*, iluminuras, como também de imagens corriqueiras como recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies, as quais Warburg organizava e montava de uma forma não linear, possibilitando que as peças fossem deslocadas a todo o momento sobre os painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido preto. O termo “*Mnemosyne*” significa memória.

O Atlas nos mostra uma metodologia ou percurso de investigação que desenhava uma interessante relação entre imagens e pensamento. Em sua teoria da história da cultura, Warburg busca formar uma antropologia histórica da tradição clássica, a partir do estudo das memórias coletivas herdadas do passado. Entretanto, o que mais me interessa em Aby Warburg não são as questões do Renascimento em si, mas o modo de organizar as imagens por relações de empatia, de aproximações visuais, um verdadeiro inventário/arquivo que demonstra como alguns elementos dessas produções de diferentes períodos, são recorrentes com o passar do tempo, como num resgate de símbolos clássicos através do espaço e tempo, através do processo de memória coletiva. Segundo Matthew Rampley (2009, p. 275), o uso de métodos nada ortodoxos de pesquisa de Warburg entravam em desacordo com normas disciplinares da história da arte renascentista do seu tempo. Inclusive, muitas de suas especulações estão restritas em cadernos de anotações não publicados, os quais pode-se ter acesso ocasionalmente.

The originality of Warburg's thought lay in his combining all these different strands, which he coupled with a theory

of social memory, to form a historical anthropology of the Classical tradition. In this sense the more speculative aspects of his thinking were highly unorthodox, and stood at odds with the disciplinary norms of Renaissance art history of his time. This undoubtedly explains why his far-reaching speculations, though substantial in quantity, were almost entirely restricted to the unpublished notebooks he had compiled since the late 1880s; only occasionally does one gain a glimpse of these thoughts in the texts he submitted for publication. (RAMPLEY, 2009, p.275).

O resgatar de Warburg por parte de alguns estudiosos nos últimos anos, como Didi Huberman, por exemplo, direcionou o meu olhar para um pensamento não linear sobre o processo, adotando um método de organização das imagens através das relações de proximidade (Lei da boa vizinhança) tendo os **Livretos-atlas** como dispositivo ideal na minha poética. Ao invés de painéis suspensos e estáticos como os de Warburg, optei pelo formato de livros que se desdobram e encaixam entre si, podendo ficar dispostos de forma plana ou até mesmo ocupando o espaço, evidenciando as dobras das páginas e a tridimensionalidade do objeto livro.

A questão da memória coletiva, ou da “imagem sobrevivente” (termo de Georges Didi-Huberman) trabalho especialmente no **Livreto-atlas D**: Arquivos de imagens sobreviventes, pois ressalto a relação de algumas referências artísticas importantes na investigação, como arquivos/imagens que são acessados da memória durante a criação.

Apesar disso, referências artísticas são trazidas ao longo dos quatro “**Livretos-atlas**”, não ficando restritos apenas ao “**Livreto-atlas D**”.

Portanto, as imagens criadas por mim, observadas isoladamente, não dão conta da complexidade do processo de criação, que vai se moldando também a partir de influências diversas, tais como: imagens



FIGURA 11.

Aby Warburg. “Painel 47” do “Atlas Mnemosyne”. Disponível em <<https://warburg.library.cornell.edu/panel/4>>. Acesso em 05/07/2017.

de artistas referência, imagens da imaginação, de imagens do mundo sensível/ visível e do próprio trabalho artístico. Para tanto, nos livretos, são elencados artistas pertencentes ao meu repertório pessoal já há algum tempo, como também aqueles que foram encontrados no decorrer da pesquisa por indicação de outros pesquisadores e por intermédio das disciplinas cursadas, os quais influenciaram as ações dentro e fora do ateliê, provocando novas experimentações e rumos na investigação, com o objetivo de dar pistas sobre o pensamento construtivo das obras, apontando como o contato com obras de outros artistas determinam e influenciam escolhas visuais e caminhos a serem explorados dentro da poética.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas, SP: Papirus, 1988.

ELUF, Lygia (Org). **Marcello Grassman** (Cadernos de desenho). Campinas, SP: Editora da Unicamp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2009.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITESBLANCA, TESSLER, Elida. (Org.). **O meio como ponto zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRG, 2002. p.16-33.

PÉRIGO, Márcio. **Caos aparente**. Campinas – SP. Tese de Doutorado. Orientadora: Lygia Arcuri Eluf. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES Blanca, TESSLER, Elida. (Org.). **O meio como ponto zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRG, 2002. p.123-140.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf>. Acesso em: 21jul.2017.

RAMPLEY, Matthew. Introduction. In: WARBURG, ABY. The Absorption of the Expressive Values of the Past. Tradução: Matthew Rampley. **Art in Translation**, v. 1, n.2, pp. 273–283, 2009, p. 274-276. Disponível em: <https://monoskop.org/images/a/a7/Warburg_Aby_2000_2009_The_Absorption_of_the_Expressive_Values_of_the_Past_Introduction_to_the_Mnemosyne_Atlas.pdf > Acesso em: 21 jul.20.

Artigo recebido em: 30/05/2021

Aceito em: 27/01/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



ARTE TÊXTIL, ARTESANIA E POÉTICAS VISUAIS: DISCUSSÕES NA PÓS-GRADUAÇÃO BRASILEIRA NO CAMPO DAS ARTES ENTRE OS ANOS DE 2010 E 2020

Cássia Cristina Dominguez Santana¹

*TEXTILE ART, CRAFTS AND VISUAL POETICS: DISCUSSIONS IN BRAZILIAN GRADUATE
STUDIES IN THE FIELD OF ARTS BETWEEN THE YEARS OF 2010 AND 2020*

*ARTE TEXTIL, ARTESANÍA Y POÉTICA VISUAL: DISCUSIONES EN ESTUDIOS DE GRADUADO
BRASILEÑOS EN EL CAMPO DAS ARTES ENTRE 2010 Y 2020*

¹ Mestranda em Artes Visuais (PPGAV - UFPB/UFPE). Bacharel em Design de Moda (EBA – UFMG). Integra o grupo de pesquisa STUDIOLLO - Ornamento, Arte, Tecido e Memória vincu-
lado à EBA/UFMG junto ao CNPq. CV: <http://lattes.cnpq.br/1695851434973120>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2640-9480>. E-mail: dominguez.cassia@gmail.com.

RESUMO

Este artigo apresenta uma revisão bibliográfica sistemática sobre as discussões acerca de processos de criação que exploram a arte têxtil por meio de poéticas entrelaçadas à artesanaria em produções da Pós-Graduação brasileira. Com o objetivo de analisar as discussões mais recentes, o mapeamento delimitou-se ao recorte temporal entre os anos 2010 e 2020 e ao espaço da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (IBICT). Por meio da busca avançada com cruzamento de descritores-chave foi possível a coleta de dados de seis documentos que se aproximam das questões investigadas. O resultado do mapeamento apresentou o recorte da pesquisa, arte têxtil e poéticas visuais, como um campo promissor para aprofundamento de pesquisas acerca do tema, sobre perspectivas diversas.

Palavras-chave: Arte têxtil. Arte contemporânea. Artesania brasileira. Processo de criação. Poéticas visuais.

ABSTRACT

This article presents a systematic bibliographical review on the discussions about creation processes that explore textile art through poetics intertwined with craftsmanship in Brazilian Postgraduate productions. In order to analyze the most recent discussions, the mapping was limited to the time frame between 2010 and 2020 and to the space of the Digital Library of Theses and Dissertations (BDTD) of the Brazilian Institute of Science and Technology (IBICT). Through the advanced search with crossing of key descriptors, it was possible to collect data from six documents that approach the investigated questions. The result of the mapping presented the clipping of research, textile art and visual poetics, as a promising field for further research on the subject, from different perspectives.

Keywords: Textile art. Contemporary art. Brazilian handicrafts. Creation process. Visual poetics.

RESUMEN

Este artículo presenta una revisión bibliográfica sistemática sobre las discusiones sobre los procesos de creación que exploran el arte textil a través de la poética entrelazada con la artesanía en las producciones brasileñas de posgrado. Para analizar las discusiones más recientes, el mapeo se limitó al marco temporal entre 2010 y 2020 y al espacio de la Biblioteca Digital de Tesis y Disertaciones (BDTD) del Instituto Brasileño de Ciencia y Tecnología (IBICT). A través de la búsqueda avanzada con cruce de descriptores clave, fue posible recolectar datos de seis documentos que abordan las preguntas investigadas. El resultado del mapeo presentó el recorte de la investigación, el arte textil y la poética visual, como un campo prometedor para seguir investigando sobre el tema, desde diferentes perspectivas.

Palabras clave: Arte textil. Arte Contemporaneo. Artesanía brasileña. Proceso de creación. Poética visual.

Interconexões

A arte têxtil, caracterizada pelo suporte artístico trabalhado com fibras têxteis e tecidos, está inserida entre as diversas formas de expressão artística e das variadas técnicas e materiais utilizados para dar forma à arte. Essa configuração artística têxtil tem alcançado maior visibilidade na arte contemporânea através de esculturas têxteis, tapeçaria, pinturas e bordados em tecidos, tecelagem, arte têxtil tridimensional, construção tridimensional de vestuário e tecidos trabalhados juntamente a outros materiais e técnicas variadas.

De acordo com Rita (2016, p. 17-18), arte têxtil é “[...] toda a obra que se integra num território criativo dilatado situado em torno da fenomenologia têxtil através de diversos mecanismos, que vão desde os conceptuais aos materiais.” Para a autora, a trajetória da arte têxtil na contemporaneidade é similar ao caminho das artes plásticas, pois as novas tecnologias e matérias industriais facilitou a inserção de elementos inovadores “[...] desenvolvendo por vezes transferências complexas entre o têxtil utilitário, seja ele doméstico, científico ou simbólico, e a obra de arte” (Ibidem, p. 17).

Segundo Rubbo (2013), a arte contemporânea possibilitou o trabalho com novos materiais, novas técnicas, práticas e estilos, e o tecido, que por séculos, esteve associado à moda e ao vestuário, ganhou uma nova função estética e cultural para a arte. Assim, os têxteis adentraram, com um novo contexto, nas artes visuais e já não são utilizados apenas como suporte para pinturas (telas), mas como materiais possíveis para criação de objetos, esculturas e instalações, representando a poética de um artista.

Obras artísticas, com entrelaçamentos de elementos têxteis, são exploradas por diversos artistas ao redor do mundo. O têxtil, por sua materialidade, se adequa a diversos espaços criativos, e essa materialidade proporciona uma vasta riqueza de cores, formas e texturas trabalhadas

por meio de técnicas variadas que ganham contornos diversos como tapeçaria, escultura, pintura com linhas, bordados, tecelagem, entre outros. Alguns exemplos são as obras da artista peruana Ana Teresa Barbosa, que trabalha com a arte têxtil tridimensional; a artista russa Yulia Ustinova, que cria esculturas em crochê; a americana Sheila Hicks e o escultor americano Nick Cave, que desenvolvem esculturas têxteis.

Na arte têxtil brasileira destacam-se nomes como Norberto Nicola (1930 - 2007), com expressão artística em tapeçarias; Leonilson Bezerra Dias (1957 - 1993) com obras bordadas; Zoravia Bettiol, com o trabalho em esculturas têxteis e tapeçaria; Edith Derdyk que usa o material têxtil para desenvolver sua poética artística; Leda Catunda, com trabalho em colagem e costura; o artista plástico Ernesto Neto que trabalha com a arte têxtil escultural; o artista Alex Rocca que trabalha com a tapeçaria, entre tantos outros artistas que utilizam tecidos e fibras têxteis em suas criações.

A arte têxtil pode contemplar características marcantes das culturas por meio do fazer manual, da artesanaria têxtil, tecelagem manual, trabalho com rendas, bordados, entre outros. De acordo com Pereira (2016, p. 45), a inserção de elementos têxteis em criações de “imagens-objetos” pode provocar transformações culturais e identitárias. O têxtil pode se apresentar como um espaço ambíguo que interrelaciona questões culturais, sociais e estéticas.

Para Santana e Coppola (2021), as aproximações e considerações sobre o que é arte e artesanato podem variar com as diferenças culturais. Figueiredo e Marquesan (2014), acreditam que os significados dos objetos dependem da cultura que estão inseridos, pois, objetos vistos como funcionais em determinada cultura podem ser apreciados como arte por outros povos. Para os autores, se o artesanato não pode se ajustar nas normas da arte ele se configura como uma “expressão peculiar do espírito humano” e se enquadra como uma forma de arte distinta, conectada à estética proveniente da cultura popular. (Ibidem, p. 5). Adotando esse

pensamento, a artesanaria seria uma configuração de arte.

Essa premissa leva a reflexões sobre as relações entre arte têxtil e artesanato. Em seus estudos, Vieira (2019, p. 64) afirma que alguns autores consideram que “enquanto o artesanato valoriza o tácito e o intuitivo, a prática artística valoriza o cerebral e o discursivo.” Mas de que modo a linguagem artesanal é incorporada na prática artística?

As obras criadas em suporte e matéria têxtil, em grande parte, são trabalhadas manualmente, com ferramentas e técnicas tradicionais, relacionando-se com a artesanaria. De acordo com Mário de Andrade:

[...] nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. Pelo menos naquilo que se aprende. Afirmemos, sem discutir por enquanto, que todo o artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. Isso parece incontestável e, na realidade, perscrutamos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre por detrás do artista, o artesão. [...] O artesanato é uma parte da técnica da arte [...]. (ANDRADE, 1938, p. 11)

Seguindo o pensamento de Andrade (1938), todo artista é um artesão. Porém, Figueiredo e Marquesan (2014, p. 131) ressaltam que a arte e o artesanato transmitem significados diferentes com linguagens similares, “[...] ambos tendem a se valer de processos, materiais e técnicas bastante semelhantes em termos de forma e conteúdo”.

A linha de pensamento difundida pela Bauhaus² unia os conceitos de arte e artesanato com o objetivo de desenvolver uma nova ideia estética. Em um manifesto de 1919, o arquiteto e fundador da escola de Bauhaus, Walter Gropius, exalta o valor do artesanato:

2 Bauhaus, fundada por Walter Gropius em 12 de abril de 1919 na Alemanha, foi a primeira escola de design do mundo.

Arquitetos, escultores, pintores, todos devemos retornar ao artesanato, pois não existe ‘arte por profissão’! Não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão. O artista é uma elevação do artesão. A graça divina, em raros momentos de luz que estão além de sua vontade, inconscientemente faz florescer arte da obra de sua mão, entretanto, a base do ‘saber fazer’ é indispensável para todo artista. Aí se encontra a fonte primordial da criação artística. [...]. Formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a presunção elitista que pretendia criar um muro de orgulho entre artesãos e artistas! (GROPIUS, 1919, p. 2)

Discorrer sobre artesanato é pensar na cultura de um local. Os têxteis artesanais, bordados e rendas entrelaçam significados de uma cultura, repercussões da matéria e do ato de tecer carregados de simbologias visuais buscadas na memória individual ou coletiva. Santana e Coppola (2021) acreditam que o artesanato brasileiro se tornou um legado artístico e firma-se como identidade cultural.

De acordo com Vieira (2019, p. 300) o fazer manual tem papel significativo na prática artística contemporânea e atualmente existe um “[...] reinteresse pelos modos de produção mais lentos nos quais o sujeito é mais diretamente envolvido.” Considerando essa afirmação, não estaria o artista têxtil contemporâneo entrelaçado à artesanania?

Podemos concluir que estamos atualmente a presenciar a reintegração de um fazer manual na produção artística, na qual os artistas têm-se apropriado de processos, técnicas e materiais do universo artesanal. [...] No entanto, a apropriação do conhecimento artesanal não parte de uma intenção de o fetichizar ou reproduzir, mas sim de instigar uma discussão cultural, social e política do fazer. (VIEIRA, 2019, p. 303)

Tendo em vista essas considerações, e com a percepção de que o Brasil possui uma diversidade de expressões por meio da artesanania

têxtil presente em várias regiões brasileiras, acredita-se que o estudo da temática é importante por apresentar um panorama das investigações acerca das relações entre arte têxtil e artesanato têxtil brasileiro, expressas em poéticas visuais de artistas, pesquisadores, designers, estilistas e artesãos. Assim, o presente artigo resulta de uma revisão bibliográfica sistemática da produção da Pós-Graduação brasileira em Artes e campos correlatos.

A crescente valorização dos costumes e fazeres regionais e o interesse em aprofundar estudos acerca das artes têxteis no Brasil impulsionaram este artigo de revisão bibliográfica. A questão é compreender o que se discute sobre o tema: qual a abordagem utilizada para discorrer sobre; quais tipos de artes têxteis se destacam e como a artesanania é abordada nos processos poéticos.

A escolha da base de dados da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (IBICT) se baseia no fato da plataforma integrar os sistemas de informação de teses e dissertações existentes nas instituições de ensino e pesquisa do Brasil no meio eletrônico, o que facilita a busca de dados no âmbito nacional, fornecendo acesso direto às produções acadêmicas em Programas de Pós-Graduação. Dessa forma, abrange-se um maior número de produções, agilizando a coleta de dados para a revisão. O recorte temporal se atém na última década, 2010 a 2020, com a intenção de abarcar produções mais atuais que acompanhem, no território brasileiro, a reintegração do fazer artesanal na produção artística, discutida por Vieira (2019, p. 103).

Como aponta Sardelich e Nascimento (2020, p. 170), com a observação de dissertações e teses “[...] é possível localizar as áreas do conhecimento em expansão, bem como as lacunas de pesquisa no âmbito institucional nacional.” Dessa forma, o artigo apresenta o estado da questão, por meio da análise de produções acadêmicas que conectam a arte têxtil e a artesanania têxtil em poéticas visuais.

Construção da pesquisa e resultados iniciais

A pesquisa teve início com a seleção de três descritores relacionados ao tema: arte têxtil, processo de criação e auto narrativa. No decorrer da pesquisa foi necessário introduzir outros descritores como uma maneira de filtrar resultados mais específicos como: poéticas visuais, têxtil, tecelagem, bordado, trançado têxtil, artesanato, artesanania, artesanato têxtil e arte contemporânea. Essa seleção buscou atender um número mais preciso de produções referentes ao tema aqui discutido.

A coleta de dados, a princípio, foi feita por meio da busca avançada, no campo ‘por título’ e ‘por assunto’. Como não se obteve resultados, a busca foi ampliada para ‘todos os campos’. Outro recurso foi a busca refinada por programas de Pós-Graduação. Os programas foram selecionados de acordo com as conexões entre o tema principal, arte têxtil, e áreas correlatas como: Artes, Artes Visuais, Arte e Cultura Visual, Têxtil e Moda e Comunicação e Semiótica.

A primeira busca avançada foi realizada com os descritores aplicados de forma isolada com o objetivo de obter uma visão geral do estado da questão em pesquisas trabalhadas por programas. Como segue no *Quadro 1*, para algumas palavras-chave obteve-se muitos resultados e para outras o número foi escasso ou nulo.

Uma nova busca foi realizada com dois descritores aplicados de forma cruzada, na busca em “todos os campos”. A escolha para o cruzamento dos descritores foi pautada nos resultados obtidos na primeira busca com as palavras-chave isoladas. Assim, os descritores utilizados seguem especificados no *Quadro 2*, no qual, os resultados repetidos aparecem com o símbolo de asterisco (*) e os resultados descartados aparecem destacados em vermelho, por não possuírem relações direta com a pesquisa em arte têxtil e poéticas visuais. Ressalta-se aqui, que a pesquisa com o cruzamento de três descritores, entre os utilizados, não obteve resultados.

QUADRO 1. Descritores aplicados de forma isolada.

Descritores/Programas	Geral	Artes	Artes Visuais	Cultura Visual	Têxtil e Moda	Comunicação e Semiótica
Arte têxtil	60	2	2	2	15	1
Processo de criação	13.499	149	161	29	17	169
Auto narrativa	19	-	2	-	-	1
Poéticas visuais	764	42	310	43	1	9
Tecelagem	85	1	1	-	7	-
Trançado têxtil	2	-	-	1	-	-
Arte contemporânea	2.854	160	123	35	6	58
Têxtil	1.539	3	2	2	172	2
Bordado	5.962	11	13	2	4	15
Artesanato	566	10	5	1	9	1
Artesania	882	1	9	3	9	2
Artesanato têxtil	22	1	1	-	9	1

Fonte: Elaborado pela autora.

QUADRO 2. Descritores cruzados.

Descritores/Programas	Geral	Artes	Artes Visuais	Cultura Visual	Têxtil e Moda	Comunicação e Semiótica	Documentos analisados
Arte têxtil + processo de criação	6	-	1	-	2	1	4 dissertações
Arte têxtil + auto narrativa	1	-	-	-	-	-	-
Arte têxtil + poéticas visuais	5	-	3 + 1*	1	-	-	1 tese; 3 dissertações
Processo de criação + poéticas visuais	214	13	98 + 1*	18	-	6	37 teses; 98 dissertações
Poéticas visuais + tecelagem	1	-	1*	-	-	-	-
Poéticas visuais + trançado têxtil	1	-	-	1	-	-	1 dissertação
Processo de criação + têxtil	71	-	1*	-	17	1*	17 dissertações
Arte contemporânea + arte têxtil	18	1	3*	1	6	-	8 dissertações
Arte contemporânea + bordado	60	5 + 1*	5		-	2	2 teses; 10 dissertações
Arte têxtil + bordado	6	1*	-	1	1	-	2 dissertações
Arte têxtil + artesanato têxtil	6	1*	1*	-	1	1*	1 dissertação
Artesanato têxtil + arte contemporânea	1	1*	-	-	-	-	-
Artesanato + poéticas visuais	6	1	1*+1 +1	1	-	-	2 teses; 2 dissertações
Artesania + arte têxtil	6	-	1*	-	2	-	2 dissertações
Total de documento analisados (título e resumo)							42 teses e 148 dissertações

Fonte: Elaborado pela autora.

QUADRO 3. Resultado parcial.

Descritores/Programas	Artes	Artes Visuais	Comunicação e Semiótica
Arte têxtil + processo de criação	-	1	1
Arte têxtil + poéticas visuais	-	3	-
Arte contemporânea + arte têxtil	1	-	-
Artesanato + poéticas visuais	-	1	-
TOTAL	7 documentos (2 teses; 5 dissertações)		

Fonte: Elaborado pela autora.

QUADRO 4. Resultados obtidos para aprofundamento de análise.

Tipo	Ano	Programa	Instituição	Autor	Título	Palavras-chave
Dissertação	2013	Artes Visuais	UFPEL	RÉGIS, Ana Manuela Farias	Arte têxtil e estesia: entrelaçamento, fios, pontos com a educação estética em oficinas de criação coletiva	Artesania; educação estética; oficinas de criação coletiva; tecelagem.
Dissertação	2017	Artes Visuais	USP	CANOVAS, Samantha Sobreira	Frangalhos	Têxtil; arte contemporânea; instalação; processo; gesto.
Tese	2017	Artes Visuais	USP	MARIANO, Fabíola de Almeida Salles	Ibirapitanga: rastros e impressões	Pau-brasil; cor; material artístico; processo criativo; artes visuais.
Dissertação	2019	Artes Visuais	UFPEL	DAIELLO, Angélica Weber Falke	Arqueologias íntimas e registros poéticos: um percurso de mapeamento da autoimagem feminina	Artes visuais; gênero; autoimagem; mapeamento poético; registros autorais.
Dissertação	2019	Artes	UFPA	SOUSA, Juliana Padilha de	Tramas invisíveis: bordado e a memória do feminino no processo criativo	Bordado; memórias; mulheres artistas; traços identitário; processos Criativos.
Tese	2019	Artes Visuais	UNICAMP	VIEIRA, Flávia Manuela Ferreira	O artista contemporâneo enquanto artesão: a presença do fazer manual na arte	Mãos na arte; arte contemporânea; artesanato; artistas; artesãos.
Dissertação	2020	Comunicação e Semiótica	PUC-SP	MACHADO, Dânica Vasques Fagundes	Artes manuais têxteis, política e cultura das redes: um estudo sobre os processos de criação de Alexandre Hebert e Karen Dolorez	Processos de criação; cultura das redes; artes manuais têxteis; cartografias de imaginários.

Fonte: Elaborado pela autora.

A coleta de dados, com os descritores cruzados, resultou em 190 documentos divididos em 42 teses e 148 dissertações. Para verificar possíveis conexões com a temática, os dados obtidos foram analisados por título e resumo do documento. A partir dessa análise preliminar, observou-se que grande parte das pesquisas encontradas não apresentavam relação com o tema. Em alguns casos, nem se aproximavam da questão analisada, em outros, faziam menção sobre algum tipo de arte têxtil, porém, não aprofundavam o assunto e seguiam por caminhos distintos.

No entanto, a coleta de dados, finalizada em julho de 2021, apresentou sete resultados que, a princípio, abordavam a arte têxtil e artesanania expressas em poéticas visuais. Assim, foram selecionadas, para aprofundamento da leitura, duas teses de doutorado e cinco dissertações de mestrado que abordavam, por título e resumo, a questão em discussão. Esses resultados (*Quadro 3*) foram obtidos por meio dos descritores cruzados em programas já especificados. O *Quadro 4* apresenta, de forma mais detalhada, os dados obtidos e selecionados para análise mais completa.

Análise dos resultados

Após a coleta de dados, verificou-se que as produções se concentram no período de 2013 a 2020, grande parte em programas de Artes Visuais e alocadas em polos do Sudeste, Sul e Norte (*Gráfico 1*). A região Sudeste comporta 57% dos resultados. Duas produções são do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo (USP); a dissertação de Canovas (2017) sob orientação do Professor Doutor Geraldo de Souza Dias Filho e a tese de Mariano (2017) orientada pelo Professor Doutor Marco Garaude Giannotti. Do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) aparece a tese de Vieira (2019) orientada pelo Professor Doutor Edson do Prado Pfutzenreuter. A dissertação de Machado (2020)

faz parte do Programa de Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e foi orientada pela Professora Doutora Lucia Isaltina Clemente Leão.

A região Sul é representada por 29% dos resultados com duas produções do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL); a dissertação de Régis (2013) sob orientação da Professora Doutora Ursula Rosa da Silva e a dissertação de Daiello (2019) orientada pela Professora Doutora Angela Raffin Pohlmann.

O Norte, com 14%, é representado pela dissertação de Sousa (2019) no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA) sob orientação da Professora Doutora Bene Afonso Marins.

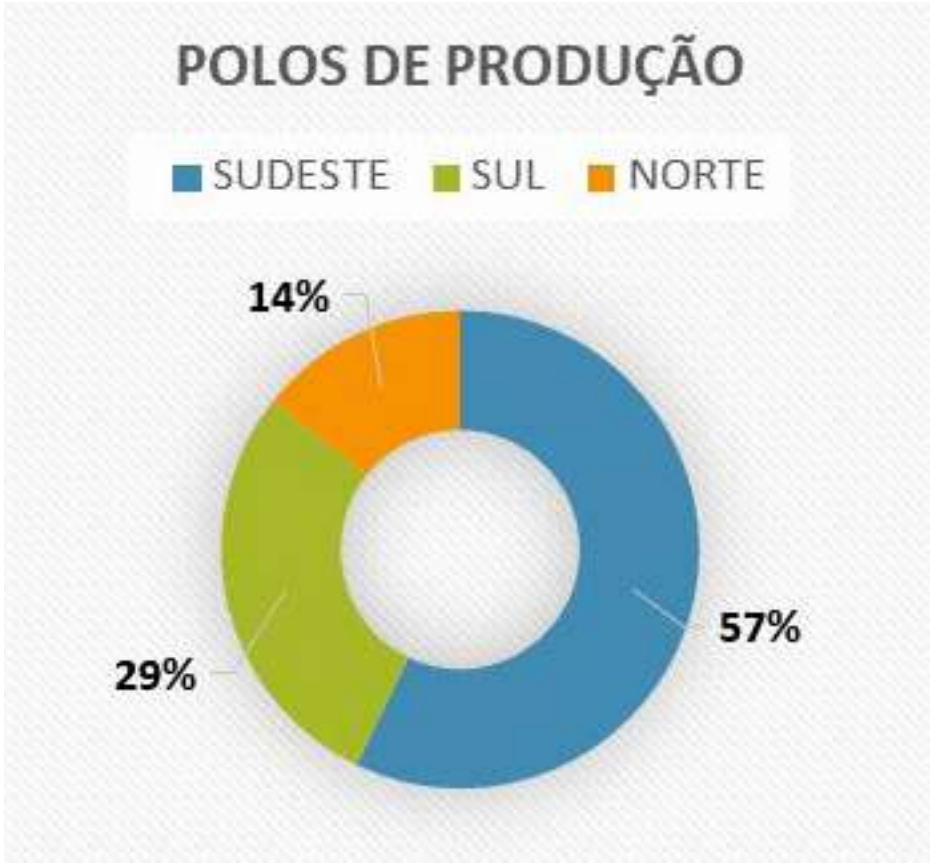
Os trabalhos analisados resultaram em 33 palavras-chave. As mais recorrentes foram processo criativo (em quatro documentos), arte contemporânea (em dois documentos), artes visuais (em dois documentos) e artesanato (em dois documentos). Outras ocorrências únicas foram: têxtil, tecelagem, bordado e artes manuais têxteis, traços identitários, memórias, mãos na arte, registros autorais, mapeamento poético, material artístico, cartografias de imaginários, entre outras não correlatas à temática.

Os trabalhos foram categorizados quanto às aproximações com a temática e dividido em dois grupos: relações indiretas (com dois documentos), que abordam a temática de maneira mais indireta, com enfoque em outro assunto; e estudos correlatos (com cinco documentos) que exploram o uso do têxtil nas artes e artesanania, apresentando processos de criação com trabalhos autorais.

Relações indiretas

Em relações indiretas estão a tese de Mariano (2017) e a dissertação de Daiello (2019), que apareceram de maneira recorrente nas buscas

GRÁFICO 1. Regiões de concentração dos dados.



Fonte: Elaborado pela autora.

com descritores cruzados distintos. Inicialmente, esses trabalhos foram selecionados pela análise do título e resumo, porém, em uma leitura mais aprofundada foi observado que estes não apresentam afinidades diretas com arte têxtil, artesanaria e processos criativos. Assim, serão apresentados aqui de maneira concisa.

Na tese *Ibirapitanga: rastros e impressões*, Mariano (2017) traz a história do Ibirapitanga, o Pau-Brasil. Apresenta a brasilina, matéria orgânica retirada do cerne do tronco, responsável por um pigmento utilizado em papéis e tecidos e apresenta também as folhas do Ibirapitanga utilizadas para tingir tecidos por técnicas manuais. As referências mais recorrentes são Bueno (2002) e Gage (2002). Mariano introduz o corante e as folhas do Pau-Brasil em seu processo poético por meio da técnica de tingimento botânico. Apesar de trabalhar com poéticas visuais e técnicas manuais, os têxteis estão presentes como base para ressaltar os materiais cromáticos do Ibirapitanga. Dessa forma, o trabalho não apresenta relação direta com a temática aqui analisada, mas exibe um processo criativo que incorpora o Ibirapitanga, com presença marcante na história do Brasil, à materialidade do têxtil.

Daiello (2019), *Arqueologias íntimas e registros poéticos: um percurso de mapeamento da autoimagem feminina*, trabalha com estudos da autoimagem feminina apresentando registros poéticos de um grupo de artistas que exploram o tema por meio da relação com mulheres familiares, da percepção do corpo para si da percepção do corpo nos espaços públicos. Os autores mais recorrentes no trabalho de Daiello são: Bourdieu (2018), Barthes (2015) e Beauvoir (2016). Pelo resumo, que cita a arte têxtil de Ana Teresa Barboza e Rosana Paulino, acreditou-se que o tema arte têxtil seria mais explorado, mas a autora apenas cita estas artistas contemporâneas como exemplo de expressões por meio das relações com o corpo feminino, na perspectiva dos afetos, trabalhado em visualidades têxteis com bordados sobre fotografias. Apesar de trabalhar com poéticas visuais, o trabalho de Daiello se distancia das

questões analisadas neste artigo.

Estudos correlatos

Em estudos correlatos aparecem a tese de Vieira (2019) e as dissertações de Régis (2013), Canovas (2017), Sousa (2019) e (2020), com aproximações mais diretas com a temática aqui apresentada.

Em sua tese *O artista contemporâneo enquanto artesão: a presença do fazer manual na arte*, Vieira (2019) apresenta um estudo mais teórico sobre o fazer artesanal na arte. De acordo com a autora por meio de uma abordagem teórica que abarca um espaço multidisciplinar “[...] o estudo apoia-se na revisão da literatura para a constituição de um quadro conceitual que sustenta a construção de argumentos e a análise de obras artísticas produzidas por artistas contemporâneos nacionais e estrangeiros” (Ibidem, p. 7). É um estudo extenso que descortina as complexas questões entre arte e artesanato. A autora argumenta que o entendimento da arte, na tradição ocidental, acontece a partir do objeto final e descuida do fazer. Dessa forma se fundamenta em autores como Wilson (1998), Focillon (1988), Napier (1980), Sennett (2009), Merleau-Ponty (1999), Parker (2010), entre tantos outros.

O trabalho de Vieira (2019) possibilita a compreensão do artista contemporâneo como artesão e contribui para fortalecer a presença da artesanaria na arte. Este estudo, apesar de não explorar o processo criativo com o fazer manual nas artes, embasa as questões aqui levantadas, relacionando artesanato e arte entre fazeres manuais por meio da teoria.

Régis (2013), *Arte têxtil e estesia: entrelaçamento, fios, pontos com a educação*, analisa como o ensino da arte possibilita problematizar a arte como forma de expressão. A metodologia é trabalhada por meio de Oficinas de Criação Coletiva, em que a autora põe em prática trabalhos artesanais com linhas, tramas e desenhos construídos em teares de pregos, considerando a arte em uma relação corpo-sujeito. Com essa

abordagem, a autora pretendeu resgatar os potenciais criadores e expressivos das participantes (artistas, professoras e artesãs) com ressignificações profissionais e existenciais por meio da troca de saberes na construção de tapeçaria. Desta forma, os capítulos são desenvolvidos como um passo a passo da construção de uma tapeçaria, em que a autora relata experiências poéticas pessoais e das participantes da oficina e investiga como acontece a educação estética dentro do grupo analisado. Ao final a autora apresenta os resultados dessas experimentações e os impactos em sua percepção como artista, professora, artesã e desenhista.

Para embasar seu estudo Régis se apoia nos autores Borges (2011), Duarte Júnior (2010), Maturana (2002), Meira (2007), Merleau-Ponty (1999) e Sennett (2012), e assim discorre sobre a história do artesanato, a educação estética e o sentido do sensível. As intersecções do estudo de Régis com a abordagem deste artigo acontecem por meio do trabalho com saberes tradicionais e populares no processo de criação de têxteis em tear de pregos. Assim, apresenta as relações entre arte têxtil e artesanaria.

Em *Frangalhos*, Canovas (2017), faz uma reflexão sobre a sua prática artística no âmbito da pintura, instalação e têxtil. É uma dissertação com textos curtos que a autora classifica como outra dimensão do seu trabalho prático. O termo frangalhos refere-se tanto aos restos de tecidos como de forma figurativa a uma situação emocional. As narrativas curtas vão do ficcional ao relato como uma maneira de representar o que seria seu processo criativo. Assim, a autora analisa questões relativas à materialidade do têxtil. No decorrer dos capítulos, Samantha Canovas mistura histórias pessoais a histórias mitológicas e literatura, construindo um texto entre gênero literário e científico seguindo uma metodologia própria. Entre costuras da Odisseia de Homero (2014), Rosalind Krauss (2007), do artista Tunga (1952 – 2016), do escritor Nelson Rodrigues (2016), da escritora Sophie Calle (2011) e (2012), de Clarice Lispector (1998), de um diário esquecido por alguém, registros pessoais, entre outros, Canovas discorre de maneira leve e envolvente o seu processo com a materialidade têxtil.

A pesquisa de Canovas (2017) se aproxima do assunto deste artigo tanto por narrar um processo poético como por trabalhar com materiais têxteis para desenvolver obras artísticas. Assim, traz novas ideias acerca de uma expressão do processo de criação, um processo não tão detalhista, mas que entre linhas subjetivas torna-se claro e instigante.

Sousa (2019), em seu estudo *Tramas invisíveis: bordado e a memória do feminino no processo criativo*, pretende compreender sobre a tessitura da bordadeira contemporânea delineando diálogos sobre a invisibilidade de ser mulher na arte e as inquietações presentes em seus processos criativos. Fundamentada em autores como Simioni (2010), Bosi (1994), Parker (2010), Maleronka (2007), Rousseau (1992), entre outros, a autora dialoga com bordadeiras por meio de entrevistas. Assim, analisa inserções feministas na arte contemporânea por meio do bordado configurado como uma prática carregada de simbologias e permeadas por memórias, existências e resistências. No segundo capítulo da dissertação Sousa traz a questão sobre ser artista ou artesã, e apresenta o conflito de identidade da bordadeira contemporânea. No decorrer do texto a autora fala de seu processo poético, suas memórias e sua relação com os têxteis. O embasamento teórico e os recortes que abordam processos criativos com têxteis, tanto da autora como das entrevistadas, se conectam com este artigo por meio das interconexões entre o fazer artesanal, a manipulação têxtil e suas simbologias.

A discussão de Machado (2020), *Artes manuais têxteis, política e cultura das redes: um estudo sobre os processos de criação de Alexandre Heberte e Karen Dolorez*, não apresenta um processo de auto narrativa, porém, faz uma análise do processo de criação de dois artistas brasileiros Alexandre Heberte e Karen Dolorez que exploram as relações entre arte, artesanato e política, desenvolvendo espaços de compartilhamento de saberes por meio da arte manual têxtil. Machado discorre sobre arte, artesanato e artes manuais têxteis embasadas em autores como Leão e Salles (2011), Sennett (2009), Lima (2009), Borges (2011), Pedrosa (1995), Simioni

(2010), Greer (2014), entre outros. Machado (2020, p. 101) acredita que o aumento das atividades artesanais está relacionado “à busca por equilíbrio e afetos e/ou por atividades que se desloquem das relações exaustivas de trabalho”.

O método de pesquisa utilizado pela autora é a perspectiva da cartografia de imaginários com a proposta de diálogos entre estudos sobre artesanato, processo de criação e cultura de redes. As interfaces desse estudo com a temática deste artigo acontecem nas conversações da autora que conecta compartilhamento de saberes por meio da arte manual têxtil.

Em uma perspectiva geral, enquanto alguns estudos se aprofundam no conceitual, outros apresentam o processo criativo como apoio para a pesquisa. A análise dos documentos permitiu destacar a repetição de alguns autores que embasaram os trabalhos, e entre os mais citados estão: Borges (2011), Sennett (2009), Simioni (2010) e Parker (2010), que abordam, respectivamente, design e artesanato, o fazer artesanal, o bordado têxtil e as relações do bordado com o feminino, o que reforça a ideia das interconexões entre arte e o fazer manual, aqui destacados, expressos na arte têxtil.

Considerações

O Brasil possui uma diversidade cultural de fazeres, saberes e técnicas tradicionais e a artesanaria têxtil tem presença marcante em diversas culturas regionais. Esse fazer manual se entrelaça com a arte têxtil e é trabalhada por artistas, designer e estilistas e artesãos. A revisão bibliográfica sistemática apresentada levantou o estado da questão acerca dos estudos sobre arte têxtil e poéticas visuais na busca por: aproximações entre a arte têxtil e a artesanaria trabalhadas no Brasil; compreensão sobre o diálogo entre o fazer manual com têxteis e entendimento de como o processo criativo, a partir dessa arte manual, vem sendo abordado no ambiente acadêmico. Contudo, os resultados obtidos na BDTD do IBICT, com abordagem mais específica sobre arte têxtil e poéticas visuais, obteve poucos resultados.

Os trabalhos já realizados exploram a arte têxtil em poéticas visuais relacionadas à tecelagem, bordado e pintura em têxtil, entre outros aspectos, mas não a associam diretamente à artesanaria têxtil cultural das diversas regiões brasileiras. No que concerne à arte têxtil brasileira e as relações como o fazer manual, os resultados apresentam uma lacuna. Não foram encontrados estudos mais centrados nas relações das artes têxteis com as culturas regionais e locais do Brasil, especificamente ao artesanato têxtil regional.

Ressalta-se que a partir dos critérios utilizados para a busca de dados, em função da temática, não houve retorno para as regiões Centro-Oeste e Nordeste do Brasil. Com base nos resultados por regiões brasileiras, em que aparecem apenas o Sudeste, Sul e Norte, percebe-se que os trabalhos manuais têxteis cultivados nas regiões Centro-Oeste e Nordeste – uma região rica em artesanaria – têm caminhos a serem percorridos em produções da Pós-Graduação em Artes e áreas correlatas, no que refere a interface artes têxteis e artesanaria trabalhadas em poéticas visuais.

Portanto, observa-se que este campo está aberto para novas pesquisas

e experimentações que explorem a grandeza da arte têxtil em todo o território do Brasil por meio de poéticas visuais atreladas ao fazer manual que narrem memórias e identidades do país. Desta forma, este artigo de revisão se mostra relevante ao apresentar um panorama acerca das discussões sobre a temática nas produções acadêmicas desenvolvidas nos Programas de Pós-Graduação brasileiros no campo das Artes.

Referências

ANDRADE, Mário de. **O artista e o artesão**. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e

História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal em 1938. 16p.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BEAUVOIR, Simoni de. **O segundo sexo**. vol.1 e 2. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2016.

BORGES, Adélia. **Design + artesanato**: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembranças de Velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2018.

BUENO, Eduardo et al. **Pau-Brasil**. São Paulo: Axis Mundi, 2002.

CALLE, Sophie. **Blind**. Arles: Actes Sud, 2011.

CALLE, Sophie. **The address book**. Los Angeles: Siglio Press, 2012. Arles: Actes Sud, 2012.

CANOVAS, Samantha Sobreira. **Frangalhos**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-02102017-154504/pt-br.php>>. Acesso em: 06 jul. 2021.

DAIELLO, Angélica Weber Falke. **Arqueologias íntimas e registros poéticos**: um percurso de mapeamento da autoimagem feminina. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro das Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos**: a educação do sensível. 5 ed. São Paulo: Criar, 2010.

FIGUEIREDO, Marina Dantas de; MARQUESAN, Fábio Freitas Schilling. Artesanato, Arte, Design... Por que Isso Importa aos Estudos Organizacionais? **RIGS - Revista Interdisciplinar de Gestão Social**. UFBA, Salvador – BA, set./dez. 2014, v.3, n.3, p. 127-143. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/rigs/article/view/8508/11629>>. Acesso em: 10 out. 2020.

FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas**. Lisboa: Edições 70, 1988.

GAGE, John. **A cor na Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

GREER, Betsy. **Craftivism**: the art and Craft os Activism. Toronto, ON: University of Toronto Press, 2014.

GROPIUS, Walter. O manifesto da Bauhaus de 1919. **Citaliarestauro**. 2018. Disponível em: <<https://citaliarestauro.com/wp-content/uploads/2018/07/Manifesto-Bauhaus-PT-EN-ES.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

HOMERO. **Odisséia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LEÃO, Lúcia; SALLES, Cecília. **A pesquisa em processos de criação nas mídias**: três perspectivas. Rio de Janeiro. ANPAP, Congresso de Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011.

LIMA, Ricardo Gomes. Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda? *In*: **Objetos**: percursos e escritas culturais. São Paulo: Centro de Estudos em Cultura Popular: Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, Dânica Vasques Fagundes. **Artes manuais têxteis, política e cultura das redes**: um estudo sobre os processos de criação de Alexandre Heberte e Karen Dolorez. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/23613>>. Acesso em: 06 jul. 2021.

MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda**: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950). São Paulo: Senac, 2007.

MARIANO, Fabíola de Almeida Salles. **Ibirapitanga**: rastros e impressões. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Arte – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-01112017-103506/>>

publico/FabiolaSallesMariano.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2021.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MEIRA, Marly. **Filosofia da criação**: reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Mediação, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NAPIER, John Russell. **Hands**. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch**: Embroidery and the Making of the Feminine. Nova Iorque: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2010.

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. *In*: ARANTES, O. (org.). **Política das artes**: textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995, p. 321-332.

PEREIRA, Teresa Matos. Suturar e bordar: o têxtil como metáfora de identidade, memória e violência na obra de Cláudia Contreras. **Revista Croma**, Estudos Artísticos, 4 (8), p. 43-55, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35747/2/ULFBA_C_v4_iss8_p43-55.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2021.

RÉGIS, Ana Manuela Farias. **Arte têxtil e estesia**: entrelaçamento, fios, pontos com a educação estética em oficinas de criação coletiva. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013. Disponível em: <<http://guaiaca.ufpel.edu.br/>

handle/123456789/1197>. Acesso em: 06 jul. 2021.

RITA, Dora Iva Outerelo Forja. **Arte têxtil contemporânea e sustentabilidade**. 2016. Tese (Doutorado em Arte) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes.

RUBBO, Roberto. **Escultura de tecido**: têxteis aplicados às artes visuais. 2013. Disponível

em: <<https://audaces.com/escultura-de-tecido-texteis-aplicados-as-artes-visuais/>>. Acesso em: 18 jan. 2021.

RODRIGUES, Nelson. **O casamento**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio, ou da educação**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

SANTANA, Cássia Cristina Dominguez; COPPOLA, Soraya Aparecida Alvares. Moda artesanal: explorando uma cultura regional brasileira por técnicas e saberes tradicionais. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 14, n. 1, p. 47-72, jan./abr. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/47468/pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SARDELICH, Maria Emilia; NASCIMENTO, Fernanda Sardelich. **Feminismos e Artes Visuais**: o que se discute na pós-graduação brasileira do século XXI? *Revista Ártemis - Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades*, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 167–191, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/51060>>. Acesso em: 22 jul. 2021

SENNETT, Richard. **O artífice**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009. 364 p.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. Ano 02, vol. 01, n. 02, nov. 2010, p. 3. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

SOUSA, Juliana Padilha de. **Tramas Invisíveis**: Bordado e a Memória do Feminino no Processo Criativo. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/11443/7/Dissertacao_TramasInvisiveisBordado.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2021

VIEIRA, Flávia Manuela Ferreira. **O artista contemporâneo enquanto artesão**: a presença do fazer manual na arte. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP. 2019.

WILSON, Frank. **The Hand**: How its use shapes the brain, language, and human culture. USA: Vintage Books, 1998.

Artigo submetido em: 08/08/2021

Aceito em: 27/01/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



O JARDIM DE TRÊS DEUSAS: A REPRESENTAÇÃO COMO EXPERIÊNCIA DE SI EM NICOLA COSTANTINO

Rafaela Travassos Sarinho¹

Carlos Eduardo Félix da Costa²

THE GARDEN OF THREE GODDESSES: REPRESENTATION AS SELF-EXPERIENCE IN NICOLA COSTANTINO

EL JARDÍN DE LAS TRES DIOSAS: LA REPRESENTACIÓN COMO EXPERIENCIA DEL YO EN NICOLA COSTANTINO

¹ Bolsista FAPERJ Nota 10 e Doutoranda em Design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Membro e pesquisadora do Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte (LINDA-PUC-Rio). Contato: rafasarinho@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4703-6505>.

² Artista Plástico e professor do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, onde coordena o LINDA – Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte. Contato: cadu@puc-rio.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4148-4430>.

RESUMO

O artigo apresenta uma reflexão sobre a obra *O verdadeiro jardim nunca é verde* (2016), de Nicola Costantino, uma releitura de *O jardim das delícias* (1490-1500), de Bosch. A obra desdobra-se em três atos, sob o signo de três figuras mitológicas femininas: Tétis, Afrodite/Vênus e Ártemis/Diana. Será argumentado que, nessa obra, a representação oferece uma possibilidade de indagar sobre a realidade e apresenta-se como um gesto de interpretação ativo, que reformula o modo de aparição das coisas. Tal gesto permite a Costantino praticar conjecturas de si e, ao enfatizar a dimensão produtiva da representação, construir uma experiência pessoal transformadora.

Palavras-chave: Representação; Discurso; Visualidade.

ABSTRACT

This paper is a reflection on Nicola Costantino's work The True Garden is Never Green (2016), a reinterpretation of The Garden of Delights (1490-1500), by Hieronymus Bosch. The work develops in three acts, under the banner of three female mythological figures: Tethys, Aphrodite/Venus and Artemis/Diana. We will argue that representation, as used in this work, opens up a path of inquire on reality itself, and constitutes itself as an active interpretive gesture, reformulating the ways of seeing. This gesture allows Costantino to practice conjectures of herself and, by emphasizing the productive dimension of representation, builds a transforming personal experience.

Keywords: Representation; Discourse; Visuality.

RESUMEN

Este artículo es una reflexión sobre la obra de Nicola Costantino, El verdadero jardín nunca es verde (2016), una reinterpretación de El jardín de las delicias (1490-1500), de Hieronymus Bosch. La obra se desarrolla en tres actos, bajo el estandarte de tres figuras mitológicas femeninas: Tetis, Afrodita/Venus y Artemisa/Diana. Argumentaremos que la representación, tal como se utiliza en este trabajo, abre un camino de indagación sobre la realidad misma, y se constituye como un gesto interpretativo activo, reformulando los modos de ver. Este gesto le permite a Costantino practicar conjeturas de sí misma y, al enfatizar la dimensión productiva de la representación, construye una experiencia personal transformadora.

Palabras clave: Representación; Discurso; Visualidad.

Introdução

Há muitos séculos, no mínimo desde de Platão, a questão da *mímesis* é central para o campo da criação. Ela pode operar tanto conceitualmente, na concepção da obra de arte como cópia da realidade, quanto em termos práticos, no processo pedagógico de imitação de obras da tradição para a aquisição de habilidades. Mas existe também um questionamento da concepção mimética da arte, na qual a ideia de “cópia” vai ser substituída pela de “representação” como reformulação discursiva. Parece ser aderindo a perspectivas como essas que a artista argentina Nicola Costantino recria obras influentes na história da arte ocidental a partir de uma atmosfera conceitual que lhe é própria.

Neste trabalho, mergulharemos no universo visual de Costantino, a partir de sua obra *O verdadeiro jardim nunca é verde*, de 2016. Uma instalação montada na Galeria Barro, em Buenos Aires, composta por painéis de madeira constituindo um ciclorama, cujo centro é ocupado por um totem-monumento, a fonte da vida. Trata-se de um releitura de *O jardim das delícias*³, obra de Hieronymus Bosch, de 1490- 1500⁴, uma pintura sobre o tema clássico da origem, que descreve a história do mundo a partir do ato divino de criação. Nesse ato são concebidos: o Paraíso, Éden; o jardim terreno, que dá nome à obra – *O jardim das delícias*; e o Inferno. No trabalho de Costantino, esses três ambientes cedem lugar a um espaço único, desértico e sombrio em que a artista encena figuras mitológicas femininas.

Buscamos pensar o que leva Nicola Costantino a recuperar uma obra

3 Este trabalho não possui a pretensão de apresentar uma análise da obra *O Jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch. A obra do autor aparece neste artigo como um plano de fundo, sendo necessário descrevê-la e contextualizá-la, uma vez que é a partir dela que a artista Nicola Costantino irá constituir o seu trabalho. Contudo, no espaço deste artigo, não há como oferecer uma análise ampliada do trabalho do artista holandês.

4 Existe um debate quanto ao ano de criação da obra. Seguimos a descrição do Museo do Prado, museu que abriga e expõe a obra de Bosch. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>> Acesso em: Maio de 2021.

da tradição da arte ocidental colocando-se como personagem principal de suas composições, num leque vasto de imagens que organizarão, pela representação, possibilidades discursivas sobre o que é representado. Entendemos a representação como um gesto ativo, que reformula o modo de aparição das coisas, estabelecendo uma ponte entre aquilo que se mostra e os modos de ver que possibilitam que a aparição se dê dessa maneira. Nesse sentido, a representação se manifesta como uma maneira de indagar sobre como a realidade é construída, indicando que “De um lado, a aparência ‘natural’ das coisas é simultaneamente causa e efeito do modo como as vemos e representamos; de outro, a explicitação ou desconstrução desse processo são partes dessa própria maneira de ver e representar” (BECCARI, 2019, p. 39).

A partir de um jogo de visualidades, Nicola Costantino remonta a obra de Hieronymus Bosch com uma ótica particular, articulando narrativas que desmontam a maneira de ver e de narrar da tradição da arte ocidental. A inserção do próprio corpo nas peças transforma a imagem em algo pessoal, íntimo, podendo ser pensada como um modo de a artista experimentar conjecturas de si.

Ganha destaque, então, a dimensão da experiência, concebida, na esteira de Foucault, como prática de transformação. Laval, comentando a noção foucaultiana de experiência, a partir de entrevistas do autor publicada no livro *O enigma da revolta* (2018), aponta que a experiência é a possibilidade de transformação a partir de um movimento que modifica a relação consigo e com o mundo, constituindo-se como um exercício de liberdade: “aquela transformação da relação com o mundo e consigo mesmo que pode ser feita aqui e agora” (LAVAL, 2018, p. 104). Assim, em Nicola Costantino, assistimos à construção de narrativas que experimentam a possibilidade de um redesenho do olhar, a partir do gesto de inserir-se na trama, um gesto individual que busca uma transformação, transgredindo a experiência constituída da tradição.

[...] a experiência tem duas faces: de um lado, a experiência constituída, aquela que está de algum modo cristalizada nos saberes [...]; por outro lado, a experiência transgressora, constituinte e dinâmica, que se faz quando se confrontam o saber, o poder, a norma de uma época, confrontação que é ao mesmo tempo condição da transformação (LAVAL, 2018, p. 112).

Consideremos uma dimensão específica desse tipo de “transgressão”: se a representação da mulher, outrora, era definida predominantemente pelo olhar masculino⁵, podemos considerar que Costantino modifica essa narrativa ao experimentar, fazendo uso de seu próprio corpo. Colocar-se, corporalmente, na obra envolve o desafio de romper com o olhar do gênero hegemônico da tradição, sem se reduzir a negação. O ato assume um caráter experimental, permitindo a Costantino praticar fabulações de si: desse modo, não se trata apenas de um processo de construção de uma obra de arte, o trabalho da artista revela-se como uma construção de uma experiência pessoal.

O jardim de Hieronymus Bosch

Em *O verdadeiro jardim nunca é verde* (2016), Nicola Costantino faz uma releitura da obra *O jardim das delícias*, do artista holandês Hieronymus Bosch – também conhecido como El Bosco, nos países de língua espanhola –, considerado um dos grandes pintores do final da Idade Média, que retratou em grande parte de suas obras temáticas que orbitavam o imaginário do medievo.

O trabalho de Nicola Costantino surge da ideia de remontar a famosa obra do pintor que narra o mundo a partir de sua gênese, num ato de criação de Deus, desdobrando-se em diferentes fases. A obra de Bosch é um tríptico dobrável, de grandes proporções – composto por um painel

5 Trataremos desta questão adiante. Para mais, ver Berger (1999).

central e duas portas, os chamados “volantes” – que, quando fechado, expõe uma pintura – tinta a óleo sobre madeira, na técnica conhecida como *grisaille* – do mundo em cores cinzentas. No canto superior esquerdo, observamos a figura de Deus, sentado com uma bíblia na mão, e ao lado, lemos um texto em latim, que pode ser traduzido como: “Deus disse e foi feito. Deus comandou e foi criado⁶.”

Ao abri-la, nos deparamos com uma profusão de cores fortes, contrastando com os tons monocromáticos dos painéis que a encerram. A obra aberta é composta por três pinturas: *Jardim do Éden* ou *Paraíso*, a primeira, é composta por animais, frutos, árvores e pelas representações de Cristo e de Adão e Eva, os humanos elementares a habitarem a terra. A cena remonta à vida no Paraíso, antes da expulsão do casal. As figuras retratadas parecem em harmonia, em equilíbrio com a fonte da vida – monumento localizado na parte central da composição –, e um lago transparente que a circunda, numa menção à vida em equilíbrio do Éden.

Na segunda pintura, intitulada *O Jardim das Delícias*, observamos uma grande quantidade de pessoas nuas e animais. Para Bosing (1991), o principal objetivo de Bosch, nessa composição, seria o de retratar a luxúria, o adultério e o desejo sexual presentes entre nossa espécie: dimensão representada na profusão de frutos desenhados sob o painel, em que homens e mulheres aparecem debruçados, como se os estivessem experimentando – importante destacar que, na Idade Média, comer e beber em excesso eram ações entendidas como estimuladoras de pecados, sobretudo o do prazer carnal (Bosing, 1991). O ato sexual é mais fortemente representado no fundo do quadro: a fonte da vida transforma-se em um globo onde, sobre a água, corpos femininos e masculinos encenam relações venais, “divertindo-se na água, aberta e desavergonhadamente, se deleitam com múltiplos divertimentos

6 Tradução segundo o Museo do Prado. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>> Acesso em: Maio de 2021.



FIGURA 1.

Hieronymus Bosch, *O jardim das delícias*, 1490 e 1500. (Tríptico fechado. *A criação do mundo*). Óleo sobre madeira. Museu Nacional do Prado. Fonte: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>>



FIGURA 2.

Hieronymus Bosch, *O jardim das delícias*, 1490 e 1500. (Tríptico aberto).
Óleo sobre madeira. Museu Nacional do Prado.
Fonte: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>>

eróticos” (BOSING, 1991, p. 51). A pintura dá ênfase também à relação de integração entre animais e humanos, no domínio dos segundos sobre os primeiros. Há máquinas híbridas feitas de partes de animais, estruturas vegetais e marítimas, há inversões de escalas e criaturas quiméricas. Essa mistura procura ilustrar as diversas manifestações do pecado, trata-se da jornada do homem na terra, após a expulsão de Adão e Eva.

O Jardim das Delícias, descrito acima, é a segunda pintura do tríptico, e se localiza entre a primeira – o *Paraíso*, descrito anteriormente – e a terceira pintura, denominada *Inferno*, do qual trataremos agora. *Inferno* possui um forte contraste com as demais pinturas: a luz do dia, que pairava, foi substituída pela noite e por uma penumbra sombria. Bosch remonta o Inferno, tal como numa concepção cristã, como um lugar de punição, castigo e tortura – em um grotesco hiperbólico que entoa uma visão apocalíptica sobre os pecadores. O foco principal está nos animais que devoram pessoas, criaturas monstruosas, escatologias, mutilações, explosões e uma orquestra de instrumentos que, regida por um maestro cruel, entoa a melodia dos tormentos⁷. O caos revela o nível da degradação humana. A fonte da vida, que equilibra o mundo no Éden, já não existe mais, é preciso haver água para que a vida se perpetue e, quando ela se extingue, é em sua podridão que as mais diversas pestes se proliferaram, e os pecadores, nesse cenário, encontram-se perdidos.

O jardim de Nicola Costantino

Há, como se pode observar, diversas camadas de leitura da obra boschiana, de modo que é impossível definirmos uma interpretação precisa de todos os elementos expostos nas diferentes partes das pinturas – não à toa a obra é considerada por parte dos críticos de arte

⁷ Curiosas partituras, localizadas à esquerda da pintura, inscritas sobre um livro e sobre as nádegas de um humano, foram decifradas pela estudante Amelia Hamrick, que as transformou em melodia. Para mais, ver: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/13/hidden-sheet-music-hieronymus-bosch-triptych-recorded>> Acesso em: Maio de 2021.

como uma das mais enigmáticas da história da arte ocidental (Macedo, 2017). A curiosidade sobre a interpretação da obra *O jardim das delícias*, desenhada por Costantino, começa pelo título dado pela autora: *O verdadeiro jardim nunca é verde*. A pintura de Bosch foi transformada por Costantino em uma instalação que apresenta o estado atual da terra – diferente dos momentos boschianos. A pouca luz presente na instalação garante a simulação de um espaço sombrio e desértico, composto por corpos híbridos – meio humanos, meio animais – e de uma terra árida, sem qualquer vegetação viva.

Um dos elementos centrais em ambas as versões é a fonte da vida. Ela é o eixo em torno do qual as narrativas orbitam. Em Bosch, ela aparece em harmonia no *Éden*, como palco para as abundâncias carnavais no *Jardim das delícias*, e desaparece no *Inferno*. Já na representação de Costantino, a atmosfera boschiana, ora de paz, ora festiva, de deleites lascivos, eróticos e de hibridismos entre os reinos animal, vegetal e mineral, transforma-se em uma escultura de mais de 4 metros de altura, com um aspecto desgastado, como se estivesse em decomposição ou em estado de abandono, apesar de habilidosamente concebida em suas curvas e ornamentos.

Com formação em escultura, pela Escola de Belas-Artes da Universidade Nacional de Rosário, e especialização em taxidermia, pelo Museu Nacional de Ciências Naturais de Rosário, a artista destaca-se pelas técnicas empregadas em seus trabalhos, como o aproveitamento de materiais orgânicos – peles de humanos e de animais – e o embalsamamento animal. Destacam-se, entre as suas obras, *Cochon sur canapé* (1993), sua primeira exposição, exibida no Museu Municipal de Belas-Artes Juan B. Castagnino, um convite para comer frangos e leitões assados, servidos em uma cama d'água, em uma sala cheia de animais mumificados e embalados a vácuo; a obra *Peletería humana* (2000), exposta na *Galeria Deitch Projects*, em Nova York, uma coleção de roupas feitas a partir de vestígios do corpo humano, e de um silicone



FIGURA 3.4.

Nicola Costantino, *O verdadeiro jardim nunca é verde*, 2016.
Galeria Barro.
Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

que imita a textura da pele humana, simulando ânus, umbigos e mamilos masculinos; e *Savon de Corps* (2004), exibida no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), um conjunto de sabonetes feitos com a gordura de seu próprio corpo⁸.

A utilização de técnicas como as descritas acima pode ser observada em *O verdadeiro jardim nunca é verde*. Ao redor da fonte, há um ciclorama de alta proporção – simulando a dimensão do tríptico boschiano –, repleto de seres compósitos, andróginos com focinhos – resultante de um composto de porcos e cabeças de aves –, corpos com caldas, híbridos montados em leões, onças e porcos embalsamados, entre outras criaturas empalhadas que coabitam uma atmosfera desértica. A fonte da vida, conforme afirma a artista, foi concebida a partir de uma mistura de materiais: “A fonte da vida, com sua monstruosa simetria, feita de ossos, presas, chifres, plantas, crustáceos e ovos, nasce como produto de uma geometria divina [...]” (COSTANTINO, 2019).

Interessante também atentar para a figura de Nicola Costantino, que aparece inscrita nos painéis, constituindo três atos da narrativa de seu jardim.

Primeiro ato: Tétis. Costantino, primeiro, observa um bebê que está no chão à sua frente. Depois aparece de costas com a criança no colo, e em um terceiro momento, a artista o segura pelos pés, como se estivesse prestes a mergulhá-lo na água. A cena remete ao ato de Tétis ao banhar seu filho, Aquiles, sustentando-o pelo calcanhar. Segundo a versão mais conhecida da lenda grega – a *Ilíada*, de Homero (2013) –, Tétis temia que Aquiles morresse precocemente, e, como solução, leva-o até o submundo para banhá-lo nas águas do rio Estige, que o tornaria imortal. Ao afundá-lo de ponta-cabeça, uma parte de seu corpo não ungida e torna-o vulnerável nessa região. Sabemos como a história termina: Aquiles é atingido, no fim da queda de Troia, por uma flecha em seu

8 Para mais, acessar o site institucional de Nicola Costantino. Disponível em: <<https://www.nicolacostantino.com.ar/>> Acesso em: Maio de 2021.



FIGURA 5.

Nicola Costantino, *O verdadeiro jardim nunca é verde*, 2016. Galeria Barro. Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

calcanhar e perece. Tétis, na leitura de E.V Rieu (1950), é pensada como a figura da mulher materna, que tenta, a todo custo, livrar seu filho da profecia que dizia que este, por ser mais poderoso que o pai, pagaria com a própria vida.

*Segundo ato: Afrodite/Vênus*⁹. Nicola aparece olhando para um espelho – como uma Vênus nua – que é segurado por uma criança que a observa. Segundo Costantino (2016), a criança – na obra, encenado pelo seu filho – pode ser lida como um Cupido, remontando à clássica representação de Vênus, pintada por diversos artistas da tradição de arte ocidental. Segundo a *Teogonia*, de Hesíodo, Afrodite teria surgido das espumas do mar, a partir do falo de Urano, ao cair no oceano, daí tem-se a explicação de seu nome: Afrodite, “porque da espuma/ criou-se” (RAGUSA, 2001, p. 119). Na *Ilíada* (2013), Afrodite é apresentada como a deusa da beleza, do amor e da sedução, de forma que auxilia Hera a seduzir Zeus, entregando-lhe seu cinto “onde estão o amor, o desejo, os murmúrios dos amantes,/ e a persuasão que engana a mentes dos sábios” (RAGUSA, 2001, p. 122). O hino órfico de número 55, *A Afrodite*¹⁰, traduzido por Antunes (2018), traz uma descrição de sua figura:

Celeste, ilustre rainha de risada amorosa, nascida do mar, amante da noite [...] senhora produtora e noturna, dama que a todos conecta; teu é este mundo para se unir com harmonia, pois todas as coisas brotam de ti, ó poder divino. [...] toda a produção dos frutos da terra, e o alto-mar tempestuoso, a ti o balanço confessa e obedece a teu aceno [...]: Deusa do casamento, charmosa à visão, mãe dos amores, que se delicia em banquetes; fonte de persuasão, secreta, rainha favorável, ilustremente nascida, [...] a mais desejada [...] (ORFEU, 2018, p, 206).

9 Afrodite, da tradição mitológica grega, equivale à Vênus, da tradição mitológica romana.

10 O hino órfico está sendo citado pressupondo a autoria de Orfeu, embora, como se pode imaginar, tal autoria seja objeto de debates. Sobre essa questão, ver: ANTUNES, 2018.



FIGURA 6.

Nicola Costantino, *O verdadeiro jardim nunca é verde*, 2016. (Tétis)
Galeria Barro. Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

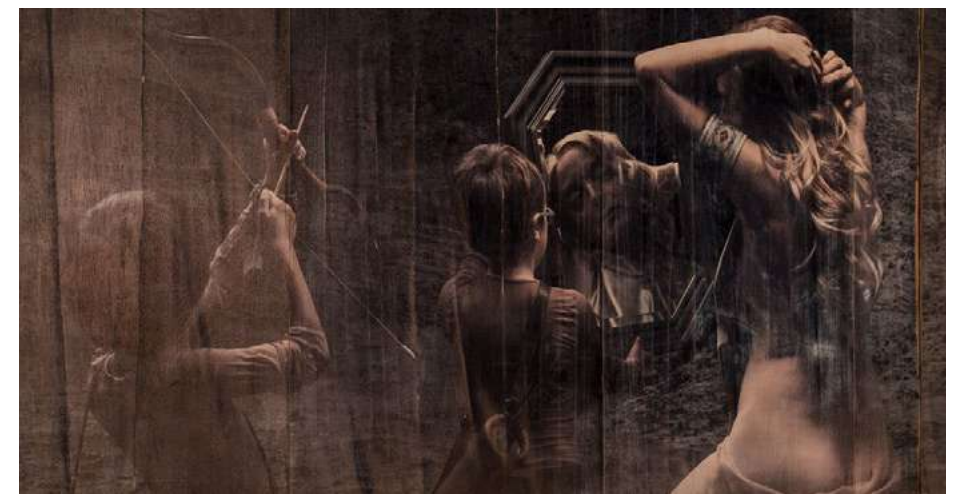


FIGURA 7.

Nicola Costantino, *O verdadeiro jardim nunca é verde*, 2016. (Afrodite/Vênus)
Galeria Barro. Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

*Terceiro ato: Ártemis/Diana*¹¹. No terceiro, e último ato, Costantino está em pé, rodeada por diversos animais. Seu rosto está coberto pelo que parece ser um faisão, que está apoiado sobre a sua mão esquerda. Em seu braço direito, está outra ave, talvez um galo. A legenda do ato comunica: *Diana Cazadora (detalle)*¹². Trata-se de uma referência à figura de Diana, da mitologia romana – ou Ártemis, para a mitologia grega. Segundo Bolen (1990), Diana é a filha de Zeus, conhecida por percorrer as regiões das florestas e das montanhas equipada com um arco e flecha de cor prata. É uma arqueira infalível e, por isso, conhecida como a deusa da caça. A peculiaridade de sua história começa na decisão de afastar-se do amor e de manter-se virgem e casta: levando-a a aventuras como narra o famoso conto do caçador Acteão que, ao vê-la nua, fora transformado em cervo. Ártemis, afirma Bolen (1990, p. 49), seria a “personificação do espírito feminino independente. [...] representa a possibilidade da mulher que procura seus próprios objetivos num terreno de sua própria escolha”. A autora, que se utiliza dos escritos de Hesíodo para pensar arquétipos femininos a partir de deusas da mitologia clássica, afirma ainda que Diana está associada ao lado da liberdade da mulher: “Como arquétipo de deusa virgem, Ártemis representa um sentido de integridade, uma-em-si-mesma, uma atitude de ‘sei cuidar de mim mesma’ que permite à mulher agir por conta própria” (BOLEN, 1990, p. 50).

Nos três atos, Costantino encena como quem brinca com a possibilidade de metamorfosear-se – nesse caso, coloca-se no lugar das figuras mitológicas, tomando para si suas forças simbólicas. As figuras presentes na obra *O verdadeiro jardim nunca é verde* são tomadas como expressões das forças materna, física e sexual – respectivamente pensando as figuras de Tétis, Ártemis/Diana e Afrodite/Vênus. Colocar-se nesse lugar significa, de certo modo, tatear um novo espaço na

11 Ártemis, da tradição mitológica grega, equivale à Diana, da tradição mitológica romana.

12 Disponível em: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>. Acesso em: Maio de 2021.

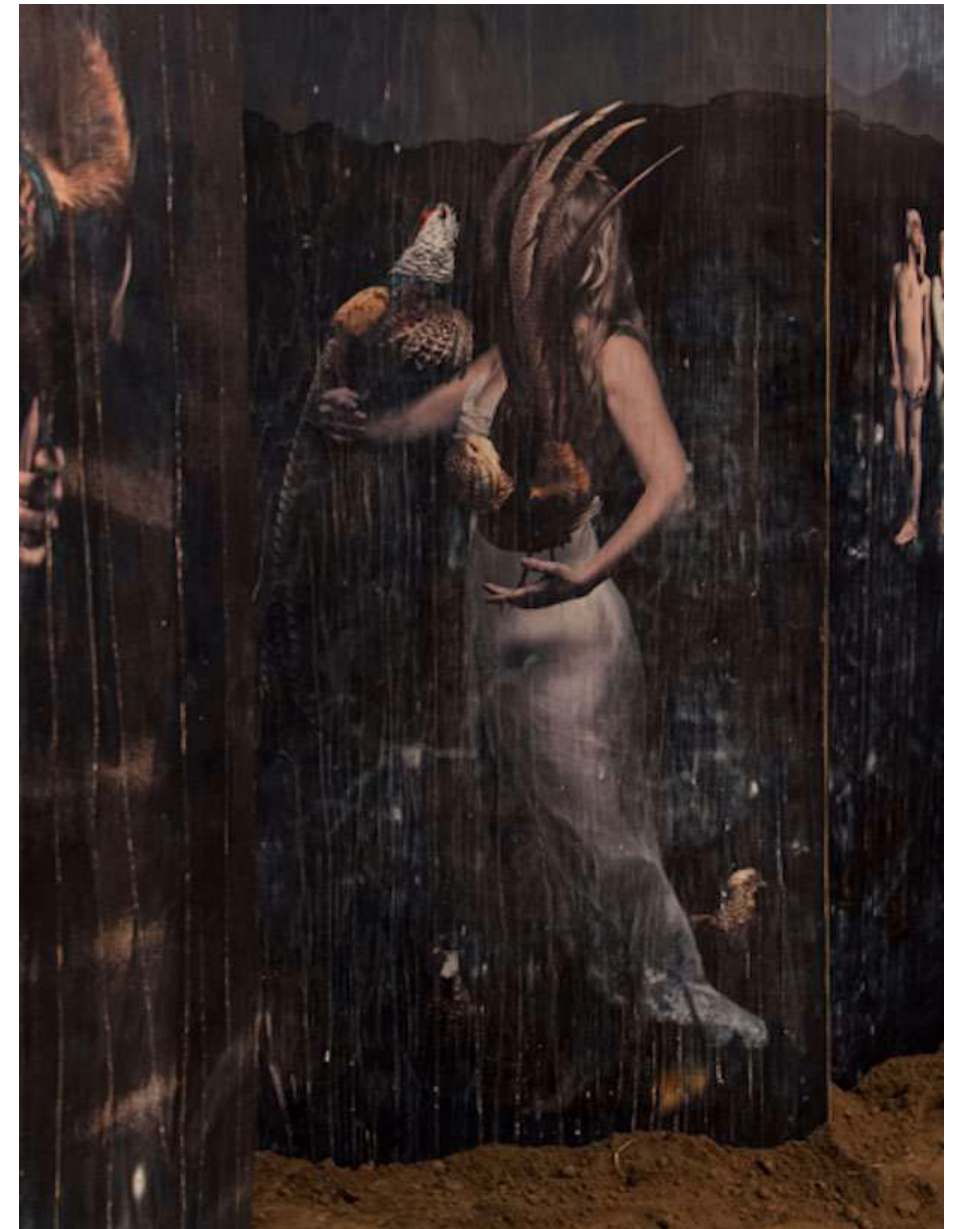


FIGURA 8.

Nicola Costantino, *O verdadeiro jardim nunca é verde*, 2016. (Ártemis/Diana)
Galeria Barro. Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

história da representação do feminino: se olharmos para trás, em busca das formas que essas figuras ganharam ao longo da história da arte ocidental, a partir do Renascimento, nos deparamos com uma enxurrada de manifestações visuais que se encerram no lugar de posse, submissão e de outras características como pureza, inocência e fragilidade.

Uma vênus podada

Foucault (2020) mostra na *Arqueologia do saber* como elementos pictóricos tais como espaço, distância, profundidade, cor, luz, proporções, posição etc. se vinculam a certas práticas discursivas e podem ser objeto de análises que ajudam a interpretar os signos visuais de uma época. Exemplo disso está exposto em Berger (1999), quando discorre sobre a figura feminina na história da arte ocidental. O corpo nu da mulher como objeto do homem espectador, que nesse exercício, ao colocá-la sob sua tutela, estabelece hegemonia própria sobre a narrativa. O autor cita, como ilustração, a famosa encomenda do rei inglês Carlos I ao pintor holandês Sir Peter Ley, no século XVIII. O rei encomendou um retrato de sua amante, Eleonora Gwyn, e o pintor a retratou tal como uma Vênus, nua sobre um lençol branco, posando para o observador. Para o autor, a pintura passa a ser exibida pelo rei ao mostrar suas posses: o quadro e a moça.

A figura da deusa do amor é, como vimos, um exemplo que vale a pena explorar. São múltiplas as representações da Vênus ao longo da história da arte ocidental. Trata-se, sobretudo, de uma figura tradicional na iconografia clássica e neoclássica, que suscita diversas discussões interpretativas entre os historiadores da arte (Campos; Flores, 2018).

Warburg (2015) debruça-se, em sua tese doutoral, sobre a obra *O Nascimento da Vênus* (1480), de Botticelli. Ao reconhecer uma influência póstuma da Antiguidade Clássica sobre o Renascimento italiano, a personagem do panteão romano, para o autor, deve ser pensada como um

sinoma: que aparece como uma herança ambígua de diversas tendências conflituosas que vigoravam no Renascimento. Há na *Vênus*, de Botticelli, um esforço em capturar certos movimentos – como os dos cabelos, trajes e corpos – que são traços da corrente artística dominante nos círculos de arte do século XV (Marcelino, 2015). Mas não só. Para Warburg, a *Vênus* desponta como um eco, uma vez que mistura narrativas do passado clássico com outras, nascendo de uma combinação entre os textos gregos clássicos, cartas trocadas entre os intelectuais renascentistas, poemas, poesias, cantos, certas normas estéticas e morais que vigoravam à época etc.

Para Campos e Flores (2018), essa combinação dá forma a uma *Vênus* dessexualizada, com um corpo de mármore que ocasiona uma certa perda do erotismo, diferentemente da potência da *Vênus* da Antiguidade Clássica. A perda de vigor ocorre a partir de um abrandamento de sua força e do seu temperamento, traço comum, por exemplo, nos escritos antigos dedicados a Afrodite, sua “equivalente” grega. Observemos um trecho de *A Ilíada*, quando Afrodite responde a Helena, ao instruí-la a sair da muralha para fazer amor com Páris:

Não me enfureças, desgraçada! para que eu não te abandone e deteste do modo como agora maravilhosamente te amo; e para que eu não invente detestáveis inimizades entre Troianos e Dânaos: então morrerias de morte maligna (HOMERO, Canto III, verso 415).

Nesse sentido, a *Vênus* do Renascimento, apesar de completamente nua, mostra-se impenetrável, distante, caracterizando uma “*Vênus pudica*” (CAMPOS; FLORES, 2018, p. 253).

Didi-Huberman, no livro *Venus Rajada* (2005), apresenta uma importante perspectiva para seguirmos com a interpretação da *Vênus* do Renascimento: em convergência com os estudos de Warburg, o autor entende que interpretá-la significa trilhar um caminho turbulento em



FIGURA 9.

Sandro Botticelli, *O Nascimento da Vênus*, 1474-1475. Galleria degli Uffizi. Fonte: Wikimedia <[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Birth_of_Venus_\(Botticelli\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Birth_of_Venus_(Botticelli))>

que confluem múltiplas perspectivas. Nessa empreitada, faz uma crítica a historiadores da arte como Kenneth Clark que, em *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte* (1956), buscou dar significados definitivos às imagens, a partir de uma perspectiva analítica baseada em um modelo estático de interpretação. Didi-Huberman (2005) opõe-se a essa e a outras análises que, segundo ele, tendem a um viés interpretativo com um quê de “neokantismo”, uma vez que procuram separar a racionalidade interpretativa do sujeito – que aponta para uma única possibilidade interpretativa das imagens – de certos aspectos desejantes – como repulsa, empatia, horror – que naturalmente vigoram quando nos deparamos com qualquer imagem. Desse modo, defende que o ato de olhar para uma imagem não se configura como uma operação fechada, mas, ao contrário, trata-se de um ato aberto, que não se aprisiona em certas narrativas preestabelecidas.

Assim, Didi-Huberman (2005) procura ampliar as possibilidades interpretativas da Vênus. Utilizando-se da noção warburguiana de *Nachleben* (sobrevivência), Didi-Huberman argumenta que as imagens possuem uma pós-vida, no sentido de que é sempre possível estabelecer com elas novas conexões, desvinculadas do tempo histórico de suas produções. As imagens, para o autor, pertencem a um tempo que não é único, um tempo que é anacrônico. “Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). Desse ponto, o ver, que é imaginar – “para saber é preciso imaginar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 154) –, abre uma fenda para novas e outras possibilidades interpretativas.

Nesse sentido, Nicola Costantino, em *O verdadeiro jardim nunca é verde* (2016), justapõe em um espaço particular várias referências incompatíveis entre si: a obra de Bosch, as figuras mitológicas, e o seu corpo. Utilizando-se de habilidades que são características de seu trabalho, a artista, ao desenhar a fonte da vida, ao produzir focinhos, empalhar animais, articula um jogo de visualidade, constituindo um novo espaço, que vai

além da atmosfera de Hieronymus Bosch. Esse novo espaço, assume um caráter experimental, permitindo a Costantino praticar fabulações de si, a partir do ato de dar novas faces às figuras mitológicas: remove-as do solo transcendente, insere-as em um espaço desértico, escuro e sombrio, bem diferente da atmosfera plácida organizada em quadros como o de Botticelli.

Na composição, o corpo visto é o mesmo corpo que concebe, e Nicola Costantino se coloca nas representações como quem afirma que detém a narrativa representacional das figuras mitológicas e de si. Seu corpo, nessa obra, parece representar todos os corpos femininos: a artista coloca as forças materna, física e sexual em um espaço que rompe com as concepções habituais da história da arte ocidental. Desse modo, seu jardim nunca é verde porque é inquietante, denso e particular. Pode-se especular que o resgate de si está no ato de inserir-se no submundo de Tétis, que procura a salvação de seu filho, está no reflexo da Vênus que, ao se olhar no espelho, observa muito mais do que o seu próprio rosto, observa a si, um corpo com uma sensualidade particular, e, por fim, na figura de Diana, que expõe as caças como quem expõe sua força própria.

Trata-se, portanto, de um espaço experimental que coloca em questão a interpretação da arte renascentista e mostra, como afirma Didi-Huberman, que a fissura no solo da arte se dá quando certos atos individuais lançam novos modos de ver, de interpretar e de narrar e, por consequência, liberam transformações, experiências particulares que permitem conjurações de si. Em suma, trata-se de uma reformulação discursiva própria da arte – a “cópia” como reformulação do real.

Considerações finais

Este trabalho apresentou uma reflexão sobre a obra *O verdadeiro jardim nunca é verde* (2016), de Nicola Costantino. Tratou de mostrar a representação como um modo de fissurar o solo da arte ocidental a partir de uma experiência individual. A experiência aparece como uma possibilidade de transgressão, que se constitui por meio de dinâmicas que confrontam os saberes e as normas de uma época e, por consequência, liberam novas configurações de si. Nesse sentido, Costantino se revela no colocar-se corporalmente na obra a partir das figuras mitológicas de Tétis, Afrodite/Vênus e Ártemis/Diana, tomando para si sua força simbólica. O ato individual de Costantino abre possibilidades para a reformulação discursiva: a artista, ao representar essas figuras, lança novas interpretações, indicando novos modos de ver, de olhar e de narrar.

Referências

ANTUNES, Pedro Barbieri. **Hinos Órficos**: edição, estudo geral e comentários filológicos. Trabalho de dissertação do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.

BECCARI, Marcos. **Sobre-posições**: ensaios sobre a insinuação pictórica. Rio de Janeiro: Áspide, 2019.

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Rocco, 1999.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher**: nova psicologia das mulheres. São Paulo: Paulus, 1990.

BOSING, Walter. **Hieronymus Bosch cerca de 1450 a 1516**: entre o céu e o inferno. Köln: Taschen, 1991.

CAMPOS, Daniela Queiroz; FLORES, Maria Bernadete Ramos. Vênus Desnuda: a nudez entre o pudor e o horror. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, n. 2. Porto Alegre. Abril/Junho, 2018.

CLARK, Kenneth. **O Nu: um estudo sobre o ideal em arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.

COSTANTINO, Nicola. In: PAZ, Dolores Pruneda. **Costantino: “En el futuro no se va a comer carne y tampoco va a haber sexo”**. Buenos Aires, 2016. Disponível em: <<https://www.telam.com.ar/notas/201611/169498-nicola-costantino-muestra-el-verdadero-jardin-nunca-es-verde-el-jardin-de-las-delicias-el-bosco.html>> Acesso em: Maio de 2021.

COSTANTINO, Nicola. In: DI VITO, Sol. **¿Cómo es Real Absoluto, la espectacular muestra de Nicola Costantino en el museo MAR de Mal del Plata?** Buenos Aires, 2019. Disponível em: <<https://malevamag.com/real-absoluto-asi-es-la-interesante-y-cautivadora-muestra-de-nicola-costantino-en-el-museo-mar/>> Acesso em: Maio de 2021.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Venus rajada**: desnudez, sueño, crueldad. Editorial Losada, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens, apesar de tudo**. Lisboa: Editora KKYM, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.

HOMERO. **A Ilíada**. São Paulo: Penguin Books, 2013.

LAVAL, Christian. Foucault e a experiência utópica. *In*: Foucault, Michel. **O enigma da revolta**. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2018.

MACEDO, Lurdes. Sobre o “Jardim das delícias” como modelo de análise dos processos intercultural. **Revista Comunicação e Sociedade**, v. 32, pp. 225-238, 2017.

MARCELINO, Luciana. Detalhe em movimento ou a sobrevivência da ninfa. **Gambiarra**, n.7, pp. 87-101, dezembro de 2015.

ORFEU. A Afrodite. *In*: ANTUNES, Pedro Barbieri. **Hinos Órficos**: edição, estudo geral e comentários filológicos. Trabalho de dissertação do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.

RAGUSA, Giuliana. Da castração à formação: a gênese de Afrodite na Teogonia. **Letras Clássicas**, n. 5, pp. 109-130, 2001.

RIEU, E. V. Introdução à edição de 1950. *In*: HOMERO. **A Ilíada**. São Paulo: Penguin Books, 2013.

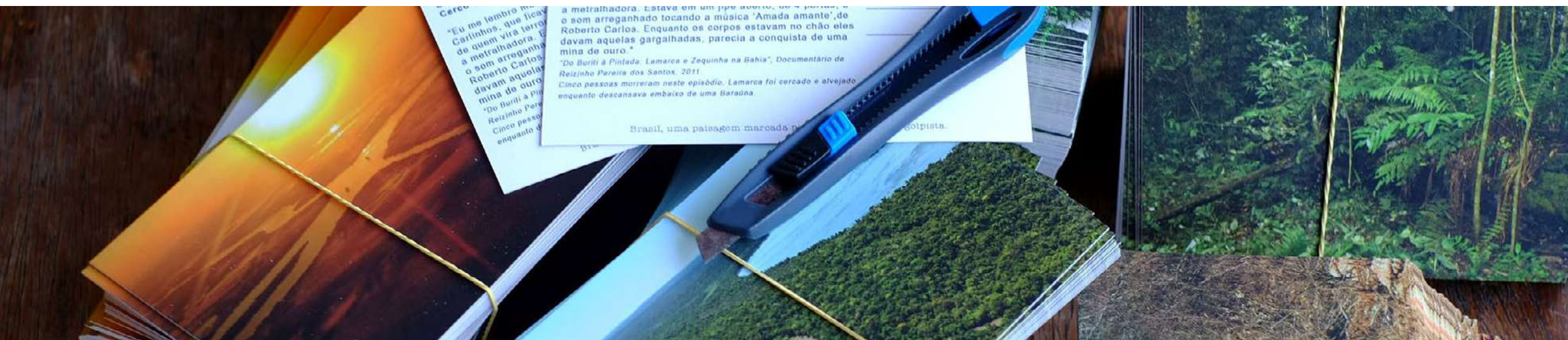
WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Artigo submetido em: 18/06/2021

Aceito em: 27/07/2021



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



DA BELEZA AO HORROR, DA DITADURA À RESISTÊNCIA: A RESSIGNIFICAÇÃO DE PAISAGENS EM *POSTCARDS FROM BRAZIL*

Ana Carolina Lima Santos¹

Isabela de Souza Vilela²

FROM BEAUTY TO HORROR, FROM DICTATORSHIP TO RESISTANCE:
THE RESIGNIFICATION OF LANDSCAPES IN *POSTCARDS FROM BRAZIL*

DE LA BELLEZA AL HORROR, DE LA DICTADURA A LA RESISTENCIA:
LA RESIGNIFICACIÓN DE PAISAJES EN *POSTCARDS FROM BRAZIL*

¹ Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5418515946711403>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6973-6401>. E-mail: outracarol@gmail.com.

² Graduanda do 8º período do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Foi bolsista do Programa de Iniciação à Pesquisa (PIP/UFOP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7014307552420655>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6701-6520>. E-mail: isabela.vilela@aluno.ufop.edu.br.

RESUMO

Este artigo investiga a obra *Postcards from Brazil*, realizada em 2016 por Gilvan Barreto, na qual fotografias de paisagens difundidas durante a ditadura civil-militar brasileira são transformadas em cartões-postais que, retalhados, passam a referenciar assassinatos ocorridos nos locais retratados. Busca-se, aqui, apreender de que forma a resignificação dessas imagens visa o passado autoritário sob a ótica da reconstrução da verdade e da memória sobre a violência ditatorial. O artigo reflete sobre a noção de paisagem, inclusive no que diz respeito à sua constituição histórica. Em seguida, analisa como o artista a subverte em seus predicados imaginados na medida em que inscreve os crimes no espaço, dando visibilidade aos horrores da ditadura, em um mecanismo de resistência voltado para as vítimas, então eternizadas nos vazios impostos à paisagem.

Palavras-chave: Fotografia. Paisagem. Memória. Ditadura.

ABSTRACT

The present article explores *Postcards from Brazil*, artwork made in 2016 by Gilvan Barreto, in which some photographs of landscapes advertised during the Brazilian civil-military dictatorship are transformed into postcards that, retailed, intends to refer to murders that happened at these portrayed places. This investigation aims to apprehend how the resignification of these images looks back into the authoritarian past to reconstruct truth and memory about dictatorial violence. For this, the paper reflects on the notion of landscape, including on its historical constitution. Then, it analyzes how the artist subverts some imagined predicates of Brazilian landscape by inscribing crimes in its space, making visible and recalling the horrors of the dictatorship, in an act of resistance that makes to honor the memory of its victims, perpetuated on the landscapes as absences.

Keywords: Photography. Landscape. Memory. Dictatorship.

RESUMEN

Este artículo investiga la obra *Postcards from Brazil*, realizada en 2016 por Gilvan Barreto, en que algunas fotografías de paisajes publicitadas durante la dictadura civil-militar brasileña se transforman en postales que, con recortes, hacen referencia a asesinatos ocurridos en los lugares retratados. El presente trabajo busca apprehender cómo la resignificación de estas imágenes mira al pasado autoritario para reconstruir la verdad y la memoria sobre la violencia dictatorial. Con tal fin, este texto lanza reflexiones sobre la noción de paisaje, incluso con respecto a su constitución histórica. Luego, analiza cómo el artista la subvierte en sus predicados imaginados al inscribir los crímenes en el espacio, visibilizando/recordando los horrores de la dictadura en un mecanismo de resistencia dirigido a las víctimas, perpetuadas en los vacíos impuestos al paisaje.

Palabras clave: Fotografía. Paisaje. Memoria. Dictadura.

Introdução

Desde o Império, a imaginação geográfica do território brasileiro está atrelada às suas belezas naturais (BRIZUELA, 2012). As paisagens fotográficas do país no período, construídas a partir de um ideal edênico, seriam por muito tempo utilizadas pela propaganda estatal para idealizar um lugar pitoresco, de céu azul, matas verdes e águas límpidas. Há, em tal uso, mesmo em época posterior, no regime republicano, um teor imperialista que se configura como uma forma de ocupar simbolicamente os espaços e atribuir-lhes sentidos para os fins almejados. Durante a ditadura civil-militar, entre 1964 e 1985, isso significou ainda uma oportunidade de camuflar uma série de crimes que ocorria na natureza. Assim, a Empresa Brasileira de Turismo (Embratur), autarquia vinculada ao Ministério do Turismo, disseminava belas imagens naturais e, por esse expediente, difundia uma ideia deturpada de nação, aos olhos estrangeiros e de seus próprios compatriotas³. Bem como no Império, na “missão de ver o Brasil, perdia-se o Brasil de vista – pelo menos no que dizia respeito ao tempo presente” (BRIZUELA, 2012, p. 41).

Com o objetivo de retomar a temporalidade que permeia essas paisagens da ditadura, a fim de revelar um Estado autoritário que se disfarçava de paraíso, em 2016, o artista visual pernambucano Gilvan Barreto concebe a série *Postcards from Brazil*. Barreto, que em seus trabalhos se coloca como agente colaborador da ressignificação de fatos e figuras da política brasileira, lida nessa obra com a temática ditatorial, presente em outras produções de sua autoria. Dessa vez, é o “país exuberante” difundido pela Embratur que serve de ponto de partida. O artista se apropria de fotografias divulgadas pela empresa, delas recortando pedaços com estilete, o que é explicado no texto de

3 Criada em 1966 pelo presidente-ditador Humberto de Alencar Castelo Branco, a Embratur tinha como principal intento a divulgação do país no exterior, sendo responsável por campanhas frequentemente calcadas na concepção de uma natureza paradisíaca, então usada de vitrine.

apresentação do projeto: “cada recorte extraído representa pelo menos uma pessoa que foi morta em cada paisagem” (BARRETO, 2016, on-line). Com o que resta da paisagem, ele cria cartões-postais que se complementam, no verso, com informações contidas no relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV)⁴, do qual retira trechos, às vezes reescritos, para contextualizar os acontecimentos que ali se desenrolaram. O esplendor das paisagens é, dessa maneira, contraposto às “cicatrices” impostas e à verbalidade inscrita na face posterior, que, juntas, denunciam as crueldades ali ocorridas. Em entrevista, ao ser questionado sobre as motivações do trabalho, Barreto reflete sobre o embate entre beleza e terror: “Moro no Rio de Janeiro. Constantemente as pessoas encerram os assuntos dizendo que ‘o Rio continua lindo’, inclusive para abafar assuntos delicados ou violentos. Isso sempre me incomodou. Nunca a beleza vai compensar o terror, nunca. Ela não pode servir para isso” (BARRETO, 2020, s/p).

Seguindo o que propõe Barreto, este artigo busca examinar algumas peças de *Postcards...*⁵ a partir do entendimento de que, ao demonstrar o horror que se escondia sob as belezas propagandeadas, a série se lança à missão de reconstruir a verdade e a memória sobre a violência ditatorial. Acredita-se que, no presente, a paisagem refeita pelo artista

4 A CNV, instituída em 2012 durante o governo de Dilma Rousseff (também vítima da ditadura civil-militar), guiou-se pelo objetivo de investigar as violações dos Direitos Humanos da ditadura, abrangendo todo o período considerado pela Constituição de 1988 para a concessão de anistia política, de 1946 a 1988. Com os esforços da comissão, configura-se a primeira grande iniciativa oficial de apuração sobre os crimes cometidos pelo Estado antes e durante o regime militar. O relatório daí derivado, entregue em dezembro de 2014, reconhece categoricamente a “ocorrência de graves violações de direitos humanos, [...] [configuradas na] prática sistemática de detenções ilegais e arbitrárias e de tortura, assim como [n]o cometimento de execuções, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáveres por agentes do Estado brasileiro” (BRASIL, 2014, p. 962). O próprio relatório é, por isso, um ato de resistência se tomado enquanto objeto de esclarecimento e divulgação da verdade acerca da ditadura, ainda que esbarre em polêmicas e limitações não resolvidas, em especial na impossibilidade jurídica de punição. Além disso, sabe-se que nele há inconsistências em relação à exatidão de algumas informações, como o número de mortos e desaparecidos, fruto da dificuldade de acesso e/ou a inexistência de documentos, descartados por sujeitos e instituições no passado e no presente, com vistas a não produzir provas contra si mesmos.

5 O número exato de cartões-postais produzidos para a obra é uma incógnita para o próprio artista. Em contato via e-mail, no qual cedeu imagens à pesquisa, Barreto afirma que fez cerca de trinta postais, mas complementa: “Alguns deles eu não gosto de usar. Os que envio são os mais conhecidos do trabalho e também os mais ‘bonitos’”. Dos 19 postais dele recebidos, nove foram selecionados para o artigo em questão. Aqui, a escolha foi pautada na percepção da série como um todo, recorrendo-se aos que a pesquisa constatou singularizar marcas significativas do trabalho.

se faz palco para oferecer justiça aos sujeitos-personagens que foram vítimas da história ditatorial, no que permite em termos de rememoração: transformados em concidadãos, ao serem fixados em seus contextos, ainda que apenas por meio de retângulos tirados de imagens, eles podem ter suas histórias desveladas, registradas e honradas pela memória, em uma ação de renitência. Dito de outro modo, as paisagens de outrora se apresentam nos postais estiletados em prol de uma transmutação de significados que abre espaço nas fotografias para lembrar dos indivíduos que foram arrancados daquelas localidades, assassinados pela ditadura civil-militar. À noção de paisagem, somam-se aquelas de memória e resistência.

Os rastros históricos da/na paisagem brasileira

A paisagem, antes mesmo de ser permeada por estruturas linguísticas, atrela-se, inseparavelmente, à percepção humana, posto que “[...] parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo” (CAUQUELIN, 2007, p. 28). Segundo Anne Cauquelin (2007), essa translação se estabelece por meio daquele que aparenta ser o mais confiável dos sentidos, a visão. Por isso mesmo, de acordo com a autora, a paisagem prefigura o espaço que lhe dá origem. Contudo, o vínculo com a natureza, quase sempre implicado, depreende a passagem de algo caracterizado como puro, inteiriço e intocável, agora tangenciado como objeto cultural. Transmutada em forma simbólica, a natureza-paisagem pode se tornar lugar para o afloramento de significações pessoais e coletivas em um “constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele” (CAUQUELIN, 2007, p. 39). Como dito anteriormente por Simon Schama (1996, p. 20), “é a nossa percepção transformadora que estabelece a diferença entre matéria bruta e paisagem”. Georg Simmel (1996), antecedendo Cauquelin e Schama, pondera a necessidade de alguma conformação humana para o delineamento da paisagem. Para

ele, na disposição anímica que embasa a paisagem, existe um conceito unificador capaz de abarcar os elementos da natureza para lhes dar forma. “Os fenômenos naturais justapostos sobre a terra são reagrupados por um modo particular de unidade” (SIMMEL, 1996, p. 21).

Historicamente, a substância que alicerça essa configuração entre natureza e paisagem origina certas tradições. A ideia de nação, para Schama (1996), é uma delas. Segundo o autor, em torno das paisagens de um país são agregados, além de uma geografia e uma história, predicados imaginados por e para determinada comunidade, que passam a defini-la. No Brasil, não é diferente. Brizuela (2012), ao investigar o modo como o Império mobiliza fotografias para desenvolver um sentimento nacional, se detém em paisagens. A partir do exame de quatro imagens fotográficas feitas por Victor Frond e Marc Ferrez, aproximadamente em 1858 e 1885, ela evidencia a estruturação do território brasileiro como “sede de uma natureza paradisíaca virginal, que está ali desde tempos imemoriais”, ainda que seja um paraíso desenvolvido em uma “*mise-en-scène* da modernidade industrial” (BRIZUELA, 2012, p. 31). Como conclui na sequência: “O Brasil como um Jardim do Éden construído. O Brasil como o lugar de uma natureza tão natural porque foi construída assim” (BRIZUELA, 2012, p. 31). O princípio organizador da paisagem local se vincula, portanto, a uma adjetivação que é necessariamente perpassada por um sentido edênico, mesmo quando modernizado.

Esse paraíso antes constituído é percebido, durante o governo ditatorial, também como espaço a ocupar. Ao observar propagandas que circularam internamente no período, Luis Fernando Cerri (2000) detecta uma imaginação complementar. As paisagens terrestres e marítimas, notadamente da Floresta Amazônica e do Oceano Atlântico, são tomadas por estradas e plataformas petrolíferas. “Trata-se de fazer saber – ou então lembrar – às consciências dos nacionais, que o território, embora gigantesco e com todas as virtudes costumeiramente assinaladas, está ainda em construção” (CERRI, 2000, p. 131). Na propaganda direcionada

ao exterior, por sua vez, a natureza convive nas paisagens com indícios de urbanização, tendo a cidade do Rio de Janeiro como destaque recorrente. Louise Prato Alfonso (2006) percebe com a promoção do turismo encabeçada pela Embratur, sobretudo entre 1979 e 1984, uma valorização do apelo paisagístico, que põe em destaque, além da natureza carioca, as belezas das Cataratas do Iguaçu e do Pantanal Mato-Grossense. A Embratur, autarquia criada em 1966, dois anos após o golpe, age no contexto ditatorial para recompor a reputação do país, por meio de idealizações nacionalistas.

É contra essa paisagem cunhada pelo Estado brasileiro que *Postcards...* se insurge (Fig. 1). Não à toa. Para Gilvan Barreto (2020, s/p), como “pela natureza, pelos rastros, a gente consegue ler a sociedade”, deve-se corrigir nessas paisagens aquilo que o regime ditatorial deliberadamente nelas escondeu: os crimes perpetrados. Só de tal maneira, no juízo do artista, a legibilidade oferecida por elas é capaz de se adequar à história do país. Ao estiletar imagens que encontra em bancos de dados da Embratur, Barreto estiliza o conceito unificador pretendido por quem as concebeu. O Brasil majestoso, de natureza exuberante, é parcialmente fendido. Se é correto, conforme assinala Cauquelin (2007, p. 104), que “para que eu tome consciência de que se trata aqui de um projeto, de que essa paisagem é construída por sua definição, é preciso que algo manque, que algo deixe de ser evidente, que, de repente, uma perturbação se produza”, o gesto do artista cria um elemento perturbador. Há, ainda, a beleza das fotografias originais, mas ela só pode ser vista com seus buracos.

Os recortes forjados por Barreto desordenam a percepção da perfeição das paisagens, pois, de partida, o público é confrontado com a informação de que cada um deles corresponde a pelo menos um assassinato ali praticado. A multiplicidade de paisagens também serve para lembrar da vastidão dos crimes no que diz respeito ao âmbito territorial. Duas das três localidades que Alfonso (2006) constata serem as mais propagandeadas pelo governo ditatorial são contempladas (Fig. 2 e 3). Mas não são apenas



FIGURA 1.

Alguns postais da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.



FIGURA 2.

Voos da morte-RJ, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.

Postcards from Brazil
Cicatrizes da Paisagem



Vôos da Morte - RJ

“Recebi a missão para resolver o problema, que não seria enterrar de novo. Procuramos até que se achou o corpo. Foi um sufoco para achar. Ai seguiu o destino normal... Eles enterram o cara, tiraram do lugar (estava enterrado no Alto da Boa Vista)... Ai, tiraram o cara e levaram para o Recreio dos Bandeirantes e enterraram na areia. Só que a Polícia do Exército quase toda viu isso. Pode ser que tenha ido para o mar. Pode ser que tenha ido para um rio.”

Depoimento do Cel. reformado Paulo Malhães, à CNV, em 2014, sobre os vôos da morte e o possível paradeiro do corpo de um preso político.

GILVAN BARRETO

Brasil, uma paisagem marcada pela ditadura.



FIGURA 3.

Parque Nacional de Iguazu-PR, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa



FIGURA 4.

Usina Cambahyba, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.

Postcards from Brazil
Cicatrizes da Paisagem

Usina Cambahyba,
Campos dos Goytacazes, RJ, 1974



A incineração também foi usada em desaparecimentos forçados. A tática por si só impediria a identificação. Pelo menos 10 corpos de presos foram incinerados nos fornos da Usina Cambahyba. O local está em ruínas e hoje é ocupado por integrantes do MST. Em depoimento à CNV, o ex-delegado Cláudio Guerra afirmou que os corpos eram oriundos da Casa da Morte, em Petrópolis, e do quartel da PE, na rua Barão de Mesquita (RJ). O ex-delegado afirmou ter sido responsável pelo transporte dos corpos, e descreveu que encostava o carro no portão da Casa da Morte e os corpos eram entregues. "Era entregue ensacado. Eu abria por curiosidade. Eu abria."

Brasil, uma paisagem marcada pela ditadura.

DA BELEZA AO HORROR, DA DITADURA À RESISTÊNCIA:
A RESSIGNIFICAÇÃO DE PAISAGENS EM POSTCARDS FROM BRAZIL



FIGURA 5.

Operação Limpeza, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.



FIGURA 6.

Rio Araguaia e região, 1967-1974, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.

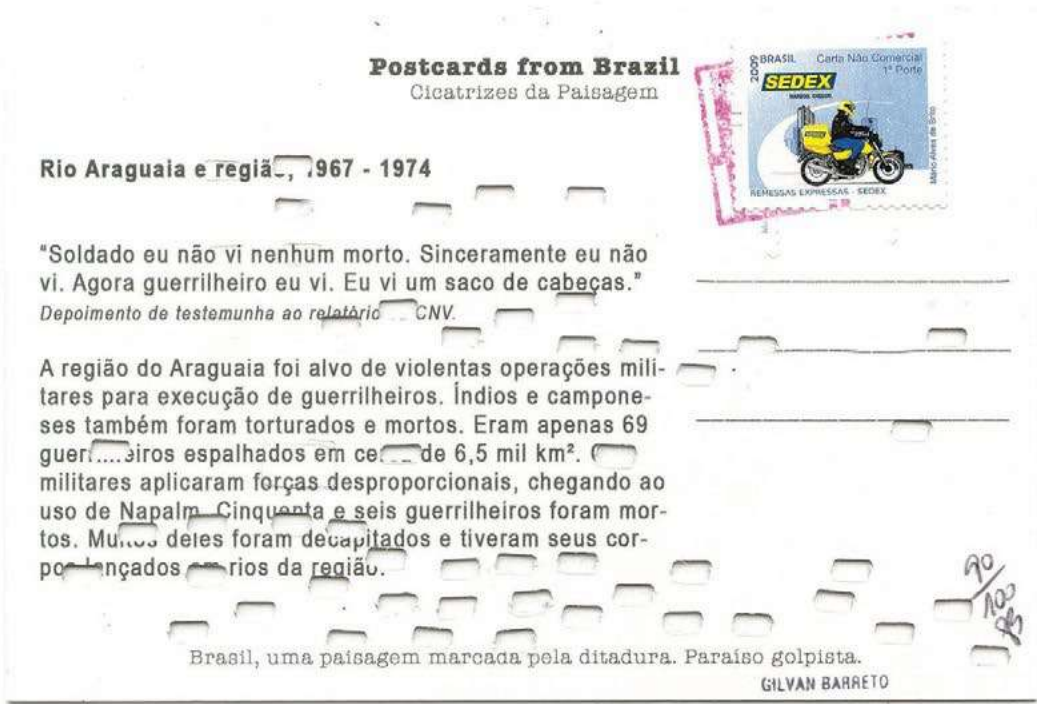




FIGURA 7.

Sertão baiano, 17/09/1971, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.



FIGURA 8.

Lamarca e Baraúna, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.



Postcards from Brazil
Cicatrizes da Paisagem

Lamarca e a Baraúna
Sertão baiano

Por volta de 16h30 do dia 17 de setembro de 1971, os agentes da Operação Pajussara finalmente localizaram Lamarca e Zequinha Barreto. Lamarca descansava embaixo de uma baraúna. Foi cercado e alvejado em diversas direções, inclusive pelas costas.No laudo original, Lamarca é descrito como “magro, com aspecto de subnutrido”. Os corpos chegaram a Oliveira dos Brejinhos no dia seguinte. Toda a população local desceu para a pista de pouso para acompanhar a chegada de um verdadeiro aparato de guerra. Cerca de 215 militares participaram da Operação. A Mineração Boquira, Petrobrás e TransMinas colaboraram fornecendo apoio logístico, carros e aviões



Brasil, uma paisagem marcada pela ditadura.

DA BELEZA AO HORROR, DA DITADURA À RESISTÊNCIA:
A RESSIGNIFICAÇÃO DE PAISAGENS EM POSTCARDS FROM BRAZIL



FIGURA 9.

Restos dos postais - verde, parte da série *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto.
Fonte: acervo pessoal do artista, cedido à pesquisa.

Postcards from Brazil
Cicatrizes da Paisagem

"Nossos Bosques têm mais vida"
Restos dos postais - verde

"Florão da América"

Brasil, uma paisagem marcada pela ditadura.

essas as paisagens feridas. Abrangendo boa parte do território do país – com cinco postais do Rio de Janeiro, no sudeste; quatro do Paraná e um do Rio Grande do Sul, na região sul; um do Pará e três da região do Araguaia, no norte, e dois na Bahia e um no Pernambuco, na região nordeste –, *Postcards...* evidencia que os limites da barbárie ditatorial não se findam nas divisas das regiões⁶. E que também não se restringem à natureza. Em alguns postais, os sinais do que Cauquelin (2007) chama de *mise-en-scène* da modernidade despontam (Fig. 4). A beleza, nesse caso fruto de um suposto progresso, continua figurando, em meio ao horror que irrompe.

Seja ocupando espaços aparentemente naturais, seja ocupando espaços deliberadamente construídos, os recortes criam esse embate entre beleza e horror. Por meio da perturbação que instituem à percepção, convidam o espectador a recordar os assassinatos, “[...] reconstruindo uma paisagem a partir de fragmentos esparsos de várias outras” (CAUQUELIN, 2007, p. 21), que então precisa obrigatoriamente inteirar restos que jamais figuraram na idealização do Estado, ou seja, seus crimes. As contradições vêm à tona. O enquadramento paisagístico passa a incluir as vítimas. É necessário, pois, contá-las: uma no vôo da morte (Fig. 2), mais seis no Iguaçu (fig. 3), mais dez na Usina Cambahyba (Fig. 4). Os assassinados vão se avolumando e se tornando incalculáveis, principalmente porque, como diz o texto de apresentação da série, cada recorte alude a pelo menos um e não a um único morto⁷. A paisagem reconfigurada por Barreto não mais pede para ser endeusada, admirada por seus predicados imaginados, mas deve ser entendida como

6 Esse recorte não totaliza a série, somente dá conta dos 19 cartões-postais que o próprio artista considera exemplares, aqueles cedidos à pesquisa.

7 Para realizar a obra, Barreto se apoia nos dados oficiais, apresentados no relatório da CNV. É possível que esses números (e, por tabela, os recortes) estejam subestimados, posto que o trabalho da comissão foi a primeira investida efetiva de esclarecimento e divulgação da verdade acerca dos crimes cometidos pelo Estado – investida que, como mencionado anteriormente, defrontou-se com limitações que impediram um trabalho mais preciso. O artista tem consciência disso, parecendo justificar sua decisão ao ponderar que, “por mais que se saiba que o relatório da Comissão Nacional da Verdade traz um número muito menor do que aconteceu na realidade, ele é o documento que temos, então, vou me apoiar nele e não fazer especulações” (BARRETO, 2020, s/p).

paisagem-testemunho, terreno de mortes e de outras violações estatais. Dessa forma, as mortes antes silenciadas nos espaços e invisibilizadas pela memória, agora clamam como paisagens duais, “ao mesmo tempo verbais e mudas” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 14).

A rememoração em uma paisagem tornada fúnebre

A eloquência das paisagens de *Postcards...* aponta sempre para a memória da morte. A escolha pelo formato dos recortes pode ser visto dessa maneira: retangulares, de ângulos retos e quase sempre na horizontal, eles se impõem como espécies de covas abertas no ambiente, criando uma alusão sepulcral que também atua para quebrar a unidade paisagística. Para além do primor da paisagem, é preciso nela reconhecer esse aspecto aterrorizante. Há, assim, nas formas estiletadas, um pedido de reconhecimento aos inúmeros corpos jogados em cursos d’água, descartados em matas ou largados em estradas abertas na natureza (Fig. 5, 6 e 7).

Alguns, ainda intitulados como desaparecidos, reaparecem nesses lugares, ganhando um pequeno espaço para que o trabalho do luto em relação aos seus assassinatos possa ser exercido, mesmo que sem a individualização que merecem. Outros, que sequer são reconhecidos ou lembrados após a morte, podem ser assumidos enquanto vítimas e têm a chance de serem integrados à memória do período ditatorial, embora anonimamente. Com isso, finda-se a longa e obscura história de que são personagens e seus corpos ganham visibilidade, de modo simbólico, na ausência cravada na paisagem. Também se processa, com isso, um sentido de devolução desses sujeitos aos territórios dos quais foram arrancados e/ou nos quais foram jogados, o que permite uma rememoração, ainda que sem qualquer nomeação possível. As vítimas voltam ao âmbito do comum. A diversidade em relação à espessura de cada retângulo e ao distanciamento entre eles promove certa individualização ou, ao menos,

serve de indício da diferenciação dos vários sujeitos dizimados.

É interessante notar que poucos indivíduos são nomeados nos postais, apesar de nos relatórios da CNV, que servem de base para a série, haver mais nomes relacionados aos episódios ocorridos em várias das paisagens trabalhadas. A opção por ocultar nomes talvez possa ser atribuída a um desejo de coletivização expresso por Barreto. Além disso, advém de uma limitação da própria reconstrução da verdade e da memória da ditadura brasileira, assumida pelo artista ao afirmar sua convicção de que os números de mortos do relatório da CNV estão subestimados (BARRETO, 2020). Para cada nome conhecido é possível que haja, então, outros tantos ainda desconhecidos. Sob essa perspectiva, *Postcards...* produz, a partir dos recortes sem identificações precisas, a coletivização das vítimas do autoritarismo estatal, inclusive das que não aparecem nomeadas e incluídas nos números oficiais.

Uma das poucas exceções nesse senso de coletivização está no postal em que a notoriedade de uma das vítimas dá o tom⁸ (Fig. 8). Tido como principal inimigo político do Estado, Lamarca figura em um dos retângulos, próximo a outro que remete a Zequinha Barreto, sindicalista assassinado junto ao conhecido militar desertor e guerrilheiro da resistência. A fotografia associada ao cerco final a Lamarca se diferencia ainda por carregar, antes mesmo das intervenções, uma sensação lúgubre. Ela apresenta um conjunto de elementos que reafirmam a violência do período. Os ângulos retos dos recortes dividem espaço com os noventa graus formados na cruz que se avista. Essa cruz remete não só ao símbolo católico da crucificação de Cristo, mas também ao equipamento de tortura utilizado pela força repressiva. Há ainda a predominância de cores neutras, que a afasta da maioria das demais paisagens da série, notadamente pela presença do marrom da vegetação

8 Além de Lamarca, as seguintes vítimas aparecem nomeadas: Manoel Raimundo, Soares Onofre Pinto, Soledad Barret Viedma e Stuart Edgard Angel Jones, cada um deles em postal próprio; além de Henrique Ruggia, José Valecchia, Victor Ramos e os irmãos Daniel e Joel de Carvalho, os cinco sendo citados juntos em outro.

da caatinga sertaneja. A preponderância do marrom cria contraste com o azul celeste e o vermelho do pano que se encontra jogado sobre a cruz, em um alinhamento à compreensão da tortura e da morte, pela referência ao sangue – e que indicia o comunismo, ideologia defendida pelos dois militantes.

Há outras recorrências possíveis de serem apreendidas em *Postcards...*, cada uma delas servindo para conformar a rememoração das mortes de um modo particular. O primeiro elemento a ser destacado é a presença de rios e mares nas fotos (fig. 2, 3, 5 e 6). A explicação dessa constância, no que diz respeito ao paisagístico, pode ser dada pelo que verifica Brizuela (2012) ao pontuar as águas como necessárias ao Jardim do Éden. Quiçá sejam as qualidades de força, transformação e purificação, relacionadas aos cursos d'água, que justifiquem tal constatação. Entretanto, perpassada pela resignificação mortuária, mesmo quando o repouso da água é notado (Fig. 2 e 6), elas podem pressagiar também inquietudes, perigos e riscos. Em alguns casos, como no postal intitulado *Rio Araguaia e região, 1967-1974* (Fig. 6), o reflexo criado pelo rio funciona ainda para enfatizar um espaço duplicado e de uso estendido: os cenários nos quais os militares promovem violações se ampliam. Notável é a “coincidência” de que esse é um dos postais no qual o estilete de Barreto mais precisou trabalhar, realizando quase sessenta recortes. Quando unidos, paisagem-cenário e personagens-recortes criam outra significação. Os recortes feitos nas águas parecem dar o direcionamento que os corpos, já mortos e jogados ao rio ou ao mar, tomariam junto à corrente, acumulando-se próximo às margens ou às raízes subaquáticas da mata ciliar. Ao enxergar essa confluência, a imagem fixa toma movimento. Algo semelhante ocorre em *Parque Nacional de Iguaçu - PR* (Fig. 3), em que, seguindo o fluxo natural do rio, os corpos se direcionam à queda d'água. É como se os sujeitos, mesmo na morte, pudessem finalmente percorrer caminhos, como integrantes de paisagens, sendo por elas acolhidos diante da impossibilidade de tomar rumos próprios.

Outro elemento que chama atenção nos postais é o céu. Ele aparece na maioria. Em alguns, ocupa praticamente todo o quadro (Fig. 4) ou ao menos metade dele (Fig. 2, 5, 6 e 8). Além disso, límpido ou sob nuvens, o céu nunca se apresenta fechado, escuro ou noturno. A disseminação de um país ensolarado e iluminado esconde, porém, o lado nebuloso da história. Talvez não seja mero acaso o fato de não haver recorte disposto no céu, que o artista mantém intocado em todas as paisagens, como local de refúgio e segurança, pelo qual a história se ilumina. Como discutido por Mauricio Lissovsky (2014, p. 36) ao teorizar a relação entre memória e acontecimento a partir de Walter Benjamin, “o acontecimento é um relâmpago; o céu onde ele relampeja é a memória: ‘o céu lívido onde aflora a ventania’”. Ainda que, nas paisagens escolhidas por Barreto, o céu não vislumbre ventanias, ele se coloca como espaço disponível para que a rememoração possa cintilar.

Se a memória que se ilumina, em todos esses casos, é a da morte e, conseqüentemente, dos sujeitos vitimados, o verso dos postais também é uma reincidência a ser destacada. Mais do que aludir aos assassinatos, os textos revelam a crueldade com que foram realizados. “Muitos deles [dos quase 60 guerrilheiros mortos] foram decapitados”, afirma um. Em outro, é dito que “pelo menos 10 corpos de presos foram incinerados”. “Era comum que os detidos, além de interrogados no local, fossem espancados, furados com baionetas e arrastados pela mata [...] Estimase que morreram no local, em decorrência de tortura ou por execução, mais de 30 pessoas”, informa mais um. Por outro, sabe-se que “[Onofre] morreu após receber injeção de um inseticida chamado Selltox. Cortaram seu corpo e inseriram uma peça de câmbio de automóvel”. “Stuart foi amarrado a um carro e arrastado por todo o pátio do quartel. Entre os risos, perguntas e piadas feitas pelos militares, a vítima era obrigada a aspirar os gases tóxicos emitidos pelo escapamento do veículo”, assinala outro. De um episódio qualificado como “uma das mais cruéis chacinas da ditadura”, conta-se que “6 corpos tinham sinais de tortura

e 26 perfurações à bala, sendo 14 delas na cabeça, o que evidenciaria a execução. Soledad, tinha 22 anos, estava despida, tinha muito sangue nas pernas. Ao seu lado havia um feto”. As descrições dos crimes, tão difíceis de serem lidas, evidenciam todo o horror que preenche cada um dos recortes, publicizando histórias antes confinadas a poucos, aos que se dispunham a folhear as 3.388 páginas dos relatórios da CNV⁹.

9 Sobre isso, é importante observar a natureza mesma do cartão-postal. Quando alguém envia um postal, há um destinatário específico, sujeito ao qual a mensagem busca encontrar. Entretanto, esse interesse individual não impede que seu conteúdo fique disponível à leitura de terceiros. A ambiguidade entre o privado e o público se resolve em *Postcards...* pelo direcionamento dado por Barreto, que não os endereça e não os reserva a ninguém.

Considerações finais

Em todo o discurso artístico empreendido por Barreto em *Postcards...* a aspiração da ressignificação das paisagens, agora “marcadas pela ditadura”, como afirma, ou manchadas pelas mortes nelas sucedidas, está manifesta. Os recortes, vazios então impostos aos espaços, configuram-se como o primeiro gesto, que se completa com as demais dimensões analisadas neste artigo. Um dos postais reúne esses pedaços arrancados (Fig. 9), de modo a inserir, fisicamente, aqueles que foram arrancados de seus cenários habituais e reencená-los em uma paisagem cuja resistência apresenta-se décadas depois de suas mortes, tanto pela obra de Barreto, quanto pela efetivação da CNV. Nele, um trecho do Hino Nacional – “Nossos bosques têm mais vida” – aponta a ironia¹⁰. O que se vê, sabe-se, são vidas ceifadas. Aí, talvez, esteja a chave da compreensão da série. Por mais contraditório que possa ser, a questão central do trabalho não se encontra na dimensão paisagística. É justamente naquilo que os vazios evocam, nas ausências cravadas em cada lugar, nas vidas que não podem ser resgatadas, que a força do trabalho se notabiliza.

Essa constatação delineia um paradoxo que é apenas aparente. Lissovsky (2014), ao investigar as especificidades da fotografia de paisagem na contemporaneidade, pondera que a conformação do espaço comum à foto moderna passa a ser revestida de uma nova preocupação. “A produção contemporânea defronta-se agora, mais do que nunca, com o enigma da morada do humano” (LISSOVSKY, 2014, p. 162). Entre as respostas dadas por algumas obras examinadas, o autor destaca quatro aspectos importantes: exílio e retorno; sedimentação e catástrofe. Em artigo anterior, foi possível notar que a série de Barreto se situa justamente

¹⁰ A ironia perpassa outras escolhas do artista. A começar pelo título da série, em inglês, feito “para inglês ver/ler”. As boas-vindas carimbadas em alguns dos postais, igualmente em inglês, também agem na mesma chave, como se indagasse se seria possível felicitar alguém que acaba de deparar-se com situação tão cruel – e funciona ainda como uma ácida crítica à utilização dessas paisagens enquanto elemento da propaganda estatal.

no âmbito do calamitoso, que o autor caracteriza pelo desarranjo das formas. “A desordem, inexistente nas imagens originais, é posta nos cartões-postais pelas lacunas forjadas, em ausências evidenciadas. São as vidas ceifadas, tornadas visíveis pelos retalhos, que lançam a paisagem no catastrófico” (SANTOS; VILELA, 2021, p. 218).

Como os sujeitos são devolvidos ao espaço público, visibilizados em uma rememoração possível, a habitação paisagística torna-se suporte à resistência, assim como a ocupação do espaço em comum com o relatório da CNV. Pelas ausências preservadas, as vítimas retornam ao lugar do qual, enquanto figuras da memória, podem enfim habitar dignamente. E como, para Lisovsky (2014), o problema da morada humana nas paisagens contemporâneas é sempre fruto da expectativa de um lugar ainda por vir, isso significa apontar adiante. Essas novas velhas presenças reiteram de que forma o passado precisa ser evidenciado, com traços de catástrofes tornados legíveis, para que, desidealizadas, longe daquilo que pretendia o veio propagandístico da ditadura civil-militar, as paisagens possam de fato mirar uma outra temporalidade. Barreto lança a seu público o desafio de responsabilizar-se também por isso.

Referências

ALFONSO, Louise Prato. **Embratur, formadora de imagens da nação brasileira**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social). Campinas: Unicamp, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279143>. Acesso em 17 fev. 2021.

BARRETO, Gilvan. **Paisagem política: o processo produtivo de *Postcards from Brazil***. Entrevista concedida a Isabela de Souza Vilela. 2020. Não publicada.

BARRETO, Gilvan. **Postcards from Brazil**. 2016. Disponível em <https://gilvanbarreto.com/Postcards-from-Brazil>. Acesso em 17 fev. 2021.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Comissão Nacional da Verdade, relatório**: volume I. Brasília: CNV, 2014. Disponível em http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf. Acesso em 13 abr. 2022.

BRIZUELA, Natália. **Fotografia e império**: paisagens para um Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERRI, Luis Fernando. Espaço e nação na propaganda política do “milagre econômico”. **Revista de História Regional**, vol. 5, n. 2, 2000. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2106>. Acesso em 17 fev. 2021.

LISSOVSKY, Mauricio. **Pausas do destino**: teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

SANTOS, Ana Carolina Lima; VILELA, Isabela de Souza. Tempos e imagens que se levantam: a Guerrilha do Araguaia nas paisagens de *Postcards from Brazil*. In: Leandro Rodrigues Lage. (org.). **Imagens da resistência: dimensões estéticas e políticas**. Salvador: Edufba, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34654>. Acesso em 13 abr. 2022.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9942>. Acesso em 17 fev. 2021.

SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. **Revista de Ciências Sociais - Política & Trabalho**, v. 12, 9 dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6380>. Acesso em 17 fev. 2021.

Artigo submetido em: 11/09/2021

Aceito em: 08/04/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.



ROCHA E MAR

Daniela Vicentini¹

ROCK AND SEA

ROCCIA E MARE

¹ Doutoranda na linha de pesquisa em Processos Artísticos Contemporâneos da UDESC. Investiga conceitos de natureza e realiza obras em caminhadas, aquarela, escritos e processos colaborativos. vicentinidan@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0894-4287>. Lattes CV: <http://lattes.cnpq.br/0553803387885690>

RESUMO

Nos primeiros meses de pandemia, em 2020, fiz aquarelas pela observação repetida do encontro da água e da rocha no mar. Esse motivo foi surgindo como um diálogo que trouxe o dar-me conta, de sobressalto, do acaso que me fez conectar com esse encontro de forças. Trechos da escrita de um diário que acompanhou esses meses se tornaram desenhos que procuram trazer a vista longínqua do mar e o brilho nas águas, em nanquim prata sobre papel sulfurize. Essa série se constitui de encontros que ocorrem também com o vídeo *Leão Marinho* e com um pequeno objeto deixado pelo mar na areia, registrado em fotografia.

Palavras-chave: Aquarela. Escrita. Mar. Ensaio visual.

ABSTRACT

In the first months of the pandemic, in 2020, I painted watercolours while repeatedly observing the meeting of water and rock in the sea. This theme emerged as a dialogue that brought me the realization, with a start, of this chance encounter that made me connect with this meeting of forces. Excerpts from a diary from these same months became drawings that seek to bring the distant view of the sea and the glitter in the waters, in silver nankeen on parchment paper. This series is constituted by encounters that also occur with the video *Sea Lion* and with a small object left by the sea on the sand, which was registered in photography.

Keywords:

Watercolour. Writing. Sea. Visual essay.

RIASSUNTO

Nei primi mesi della pandemia, nel 2020, ho realizzato acquerelli osservando ripetutamente l'incontro dell'acqua e della roccia in mare. Un motivo che è emerso come un dialogo che ha risvegliato la mia connessione con questo incontro di forze. Dalle annotazioni fatte sul diario che tenevo in quel periodo sono venuti fuori dei disegni che cercano di portare la vista lontana del mare e il bagliore nelle acque, in inchiostro argento su carta cerata. Questa serie è costituita da incontri che avvengono anche con il video *Leone marino* e con un piccolo oggetto lasciato dal mare sulla sabbia, che è stato registrato in fotografia.

Parole chiave:

Acquerello. Scrittura. Mare. Saggio visivo.

No primeiro semestre de 2020, em 16 de março precisamente, fomos acometidos pelo isolamento social devido ao covid-19. Depois de um mês, em abril, me transferi para uma casa de frente para o mar. Nos meses que se seguiram, realizei a série que intitulo *Rocha e mar*. Ela se constitui de uma série de aquarelas, de desenhos com escrita, de um objeto encontrado e do vídeo *Leão marinho*. As aquarelas foram sendo feitas no decorrer dos meses, tendo como foco o movimento da água e sua força ao vir de encontro às rochas à beira-mar. Várias sessões de pintura ocorreram. Paralelamente, fui escrevendo um diário e trazendo os pensamentos e os acontecimentos que se deram naqueles meses. Resolvi transformar trechos do diário numa escrita como desenho em nanquim prata sobre papel sulfurize.

O tema das aquarelas, pinturas feitas pela observação repetida do encontro da água e da rocha, me trouxe um entendimento de mim mesma e daquilo que estava ocorrendo comigo naqueles meses. Não era a ilustração de um sentimento, pintar a rocha e a água, mas o dar-me conta, de sobressalto, do acaso que me fez conectar meditativamente com a materialidade desse encontro de forças. Meus olhos escolheram uma rocha sozinha na água e as ondas indo e vindo. Pinteí muitas vezes essa mesma rocha. Tive uma reunião; para começar, fomos convidados a desenhar uma imagem de como estávamos nos sentindo, e foi com essa pergunta que dei um sentido ao que estava fazendo. Nos textos que transformei em desenhos, procuro relatar como isso se deu.

Numa manhã em que saí cedo para pintar, já no final do período em que eu ficaria naquela casa, em agosto de 2020, foi como uma epifania encontrar um leão-marinho. Estava com meu material de pintura numa pedra e escutei um som alto de uivo. Era muito cedo, tinha só um pescador. Não identifiquei o som de início. Aí me dei conta de um corpo mole sobre a rocha, quase que como ela. Fiquei tão extasiada com aquele bicho selvagem num ambiente todo seu, ainda que deslocado geograficamente e longe de seus pares. Aproximei-me um tanto estabánada e ele foi para

a água. Filmei um pouco. Primeiro, ele foi jogado pelas ondas, depois nadou longe no mar. Juntei a essa filmagem (Fig. 1) palavras que revelam certo reconhecimento do bicho em mim.

Outro encontro inusitado ocorreu nas caminhadas. O que dizer da delicadeza do objeto que apresento em fotografia nessa série (Fig. 2)? Quanto tempo estaria ele submerso para surgir exatamente no momento em que eu caminhava sozinha pela praia, puxando meus olhos com seu pontinho vermelho dissonante na areia rosada?

Encontrei no conceito de transcorporalidade, de Stacy Alaimo, uma convergência com aquilo que busco em minha prática artística. Esse conceito significa um transpor: “o tempo-espaco em que a corporalidade humana, em toda sua carnalidade material, é inseparável da natureza do ambiente” (ALAIMO, 2017, p. 910). A autora procura trazer o entendimento concreto de que “a natureza está sempre tão perto quanto a própria pele” (ALAIMO, 2017, p. 910). Esse conceito procura estabelecer relações éticas entre a corporalidade humana e o mundo-mais-que-humano que sobrepuje a noção de dominação da natureza, que perpassa as ações do ser humano na cultura ocidental e reduz as matérias da natureza a recursos utilitários. Em suas palavras:

O reconhecimento de que o corpo tem suas próprias forças, interligadas e continuamente interagindo com matérias mais amplas e com forças sociais, econômicas, psicológicas e culturais pode ser não apenas útil, mas também ético. Num sentido mais óbvio, se não se pode presumir o domínio do próprio corpo, que tem “suas” próprias forças, muitas das quais não podem ser totalmente compreendidas mesmo com a ajuda do conhecimento e da tecnologia médica, não se pode presumir o controle do resto do mundo, que está para sempre interagindo de formas incompreensivelmente complexas. (ALAIMO, 2017, p. 921).



FIGURA 1.

Leão Marinho, 2020. Vídeo. Disponível em: <https://youtu.be/l6jRNMLR90o>.



FIGURA 2.

Caramujinho, 2021. Fotografia digital. Crédito fotográfico: Lorena Galery.

Interessam-me nessa passagem a ideia da suspensão da autoconsciência do corpo, a falta de controle, o medo, a vulnerabilidade, a impossibilidade de abarcar todas as forças interligadas que constituem o nosso corpo e a inferência da impossibilidade de controle sobre o outro além de nossa pele – o mundo-mais-que-humano. A transcorporalidade busca suplantar a noção de controle, de domínio, de utilidade e, portanto, de afastamento da natureza que caracteriza o ser humano ocidental, pelo menos, acredito, desde a época das colonizações e do desenvolvimento da ciência. Num entendimento feminista, para Alaimo, é preciso reconhecer a natureza não apenas como um recurso passivo para a exploração do homem e o corpo humano como algo além de uma tábula rasa aguardando a inscrição da cultura:

O “espaço” epistemológico se torna ético na filosofia ambiental e na teoria feminista porque repele presunções de domínio humano que reduziriam a matéria da vida a meros “recursos” para o consumo humano. O espaço epistemológico precisa ser um lugar contíguo – sempre tão próximo quanto a nossa própria pele – e, mesmo assim, proporcionar um amplo espaço para que o mundo-mais-que-humano possa agir e, ainda mais especificamente, intra-agir de formas surpreendentes. (ALAIMO, 2017, p. 922).

Realizo meus exercícios artísticos – meditativos e lúdicos – de autodesenvolvimento, com o desejo ardente de apurar os meus sentidos para efetivamente me sentir parte de uma paisagem que se faz inclusive com a minha presença. Algumas vezes, isso me traz presentes ou, nas palavras de Alaimo, “a permissão de um espaço-tempo para intra-ações materiais inesperadas” (ALAIMO, 2017, p. 922). Trata-se de um espaço transcorpóreo em que as ações da vida mais-que-humana se unem ao espaço da interioridade do meu corpo.

Li no livro *PALAVRARmais*, da artista chilena Cecilia Vicuña, um trecho

de *Healing Sounds: The Power of Harmonics*, de Jonathan Goldman:

O corpo entra em ressonância consigo mesmo no ponto silencioso entre a inalação e a exalação. Itzhak Benov estima que neste instante o corpo emite uma onda de 7,8 ciclos por segundo. É exatamente a frequência da Terra. (GOLDMAN, 2002, apud VICUÑA, 2017, p. 14).

Assim, a série *Rocha e Mar*, de 2020, se dá pela procura de conversações com as substâncias além de minha pele no exercício de nadar, de pintar e de caminhar com o desejo de estar no mesmo ritmo que a frequência de ondas da Terra.



FIGURA 3.

Série *Rocha e Mar* 22/05, 2020. Aquarela sobre papel, 20 × 30 cm.



FIGURA 4.

Série *Rocha e mar* 22/05-2, 2020. Aquarela sobre papel, 20 × 30 cm

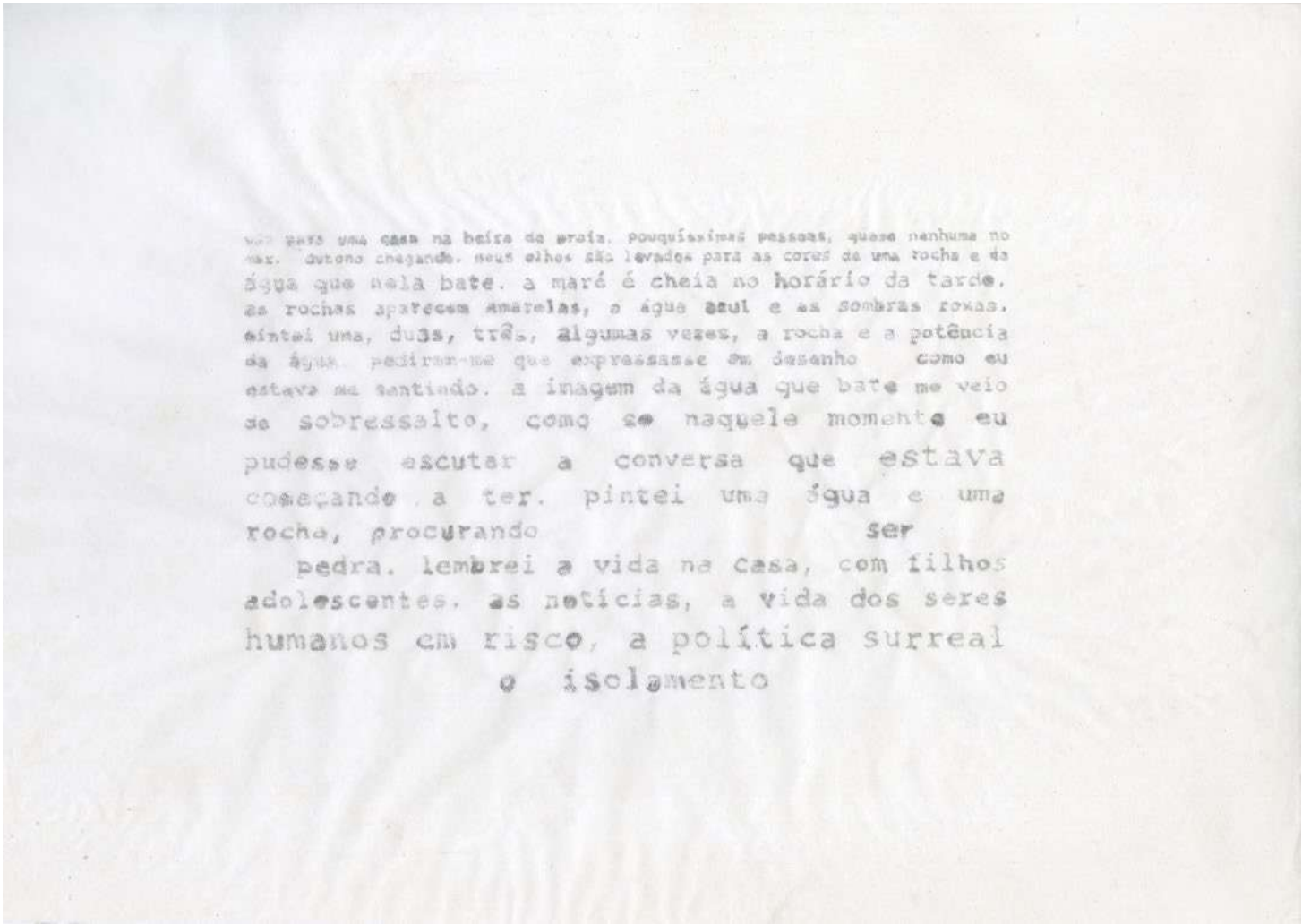


FIGURA 5.

Série Rocha e Mar – escrito 1, 2020. Nanquim prata sobre papel sulfurize, 30 x 42 cm.

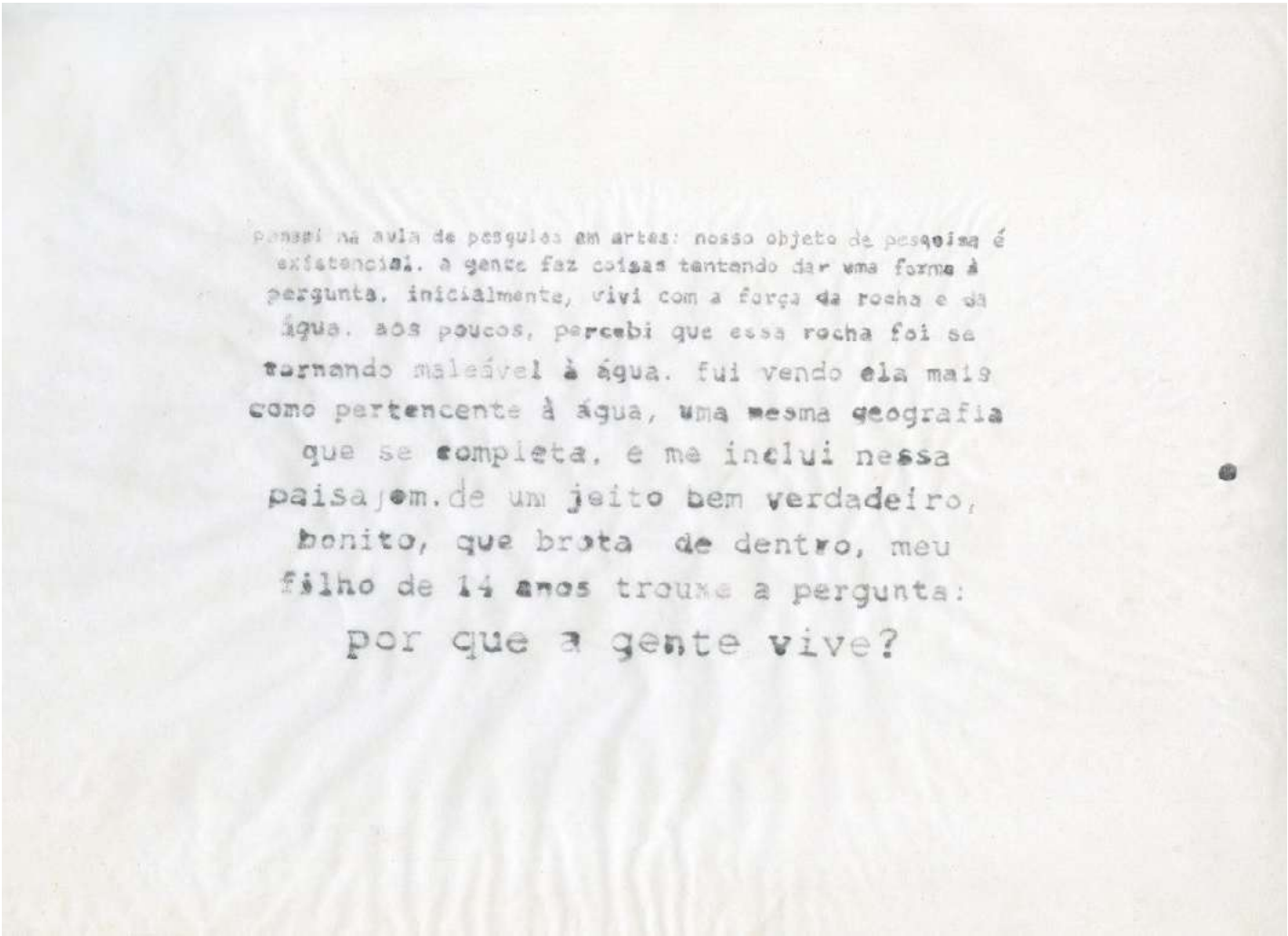


FIGURA 6.

Série Rocha e Mar – escrito 2, 2020. Nanquim prata sobre papel sulfurize, 30 x 42 cm



FIGURA 7.

Série *Rocha e Mar* 07/06, 2020. Aquarela sobre papel, 23 × 31 cm.



FIGURA 8.

Série *Rocha e Mar* 21/08, 2020. Aquarela sobre papel, 23 × 31 cm.

Referências

ALAIMO, Stacy. **Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 909-934, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/50724>. Acesso em: 4 fev. 2021.

VICUÑA, Cecilia. **PALAVRARmais**. Editora Medusa: Curitiba, 2017.

Artigo submetido em: 26/11/2021

Aceito em: 21/03/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.