

cultura VISUAL

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade
Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA).
Nº 13 - maio de 2010.

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

Cultura visual / Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais - Ano 1 , n. 1 (1987)- .
- Salvador, BA : EDUFBA , 2010.
v. : il.

Semestral
Subtítulo varia.
ISSN 1516-893X (impresso)
ISSN 2175-084X (eletrônico)

1. Arte moderna - Séc. XXI - Periódicos. 2. Arte latino-americana - Séc. XXI. - Periódicos. I.
Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes.

CDD - 709.905
CDU - 7.036(05)

Os textos publicados na Cultura Visual são de inteira responsabilidade
dos respectivos autores. Autoriza-se a reprodução do conteúdo da revista
unicamente para fins acadêmicos, desde que citada a fonte.

Pede-se permuta.

Endereço para correspondência:
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFBA
R. Araújo Pinho, 212, Canela, Salvador-Bahia, CEP 40110-150
Email: mesarte@ufba.br / website: www.culturavisual.ufba.br
Tel.:(71) 3283-7922 / 3283-7923 / 8726-4052

cultura VISUAL

Universidade Federal da Bahia

Dora Leal Rosa
(Reitora)

Pró-Reitoria de Pesquisa, Criação e Inovação

Marcelo Embiruçu
(Pró-Reitor)

Pró-Reitoria de Ensino de Graduação

Ricardo Carneiro de Miranda Filho
(Pró-Reitor)

Escola de Belas Artes

Roaleno Ribeiro Amâncio Costa
(Diretor)

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Maria Herminia Olivera Hernández
(Coordenadora)

Cultura Visual

Paulo Fernando de Almeida Souza
(Editor Geral)

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
(Organizadora deste número)

Apresentação

A revista Cultura Visual, produzida prioritariamente na versão eletrônica, é editada semestralmente pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia e dedica-se à publicação de artigos, resenhas e entrevistas inéditas de autores selecionados, bem como textos de pesquisadores convidados pelo Conselho Editorial. Trata-se de um projeto editorial contínuo e sistemático que vem contribuindo há mais de uma década para o intercâmbio de pesquisadores e para a difusão da pesquisa em artes visuais.

Missão

Promover a difusão da reflexão acerca das artes visuais e do design nos âmbitos teórico e prático, contemplando estudos em História, Teoria e Crítica da Arte e do Design, bem como Poéticas Artísticas, por meio da publicação de artigos de excelência, inéditos, produzidos por pesquisadores nacionais e internacionais, contribuindo, assim, para o adensamento e aprofundamento destes campos do saber.

Avaliadores

Adriano Heemann (Design de Produto/IFSC)
Almerinda da Silva Lopes (Centro de Artes/UFES)
Ana Beatriz Simon Factum (Design/UNEB)
Annateresa Fabris (ECA/USP)
Dijon Moraes (Escola de Design/UEMG)
Edvaldo Souza Couto (FACED/UFBA)
Erinaldo Alves do Nascimento (CCHLA/UFPB)
Eugênio de Ávila Lins (FAU/UFBA)
Fatima Pombo (Universidade de Aveiro)
François Soulages (UParis8)
Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior (ECA/USP)
Icléia Borsa Cattani (Dept. Artes Visuais /UFRGS)
Livia Marques Carvalho (Artes e Com. UFPB)
Margarita Shultz (UChile)
Maria Beatriz de Medeiros (Dept. de Artes/UnB)
Maria Cecília Loschiavo dos Santos (FAU/USP)
Maria do Carmo de Freitas Veneroso (EBA/UFMG)
Rafael Cardoso (Dept. de Arte e Design/PUC-Rio)
Sonia Gomes Pereira (EBA/UFRRJ)

Avaliadores Ad Hoc

Alejandra Hernandez Muñoz (EBA/UFBA)
Luiz Alberto Ribeiro Freire (EBA/UFBA)
Maria Celeste de Almeida Wanner (EBA/UFBA)
Maria Herminia Olivera Hernández (EBA/UFBA)
Maria Virginia Gordilho Martins (EBA/UFBA)
Mariela Brazón Hernandez (EBA/UFBA)
Ricardo Barreto Biriba (EBA/UFBA)

Projeto Gráfico

Fábio Gatti, André de Faria e Paulo Souza

Editoração Eletrônica

João Tadeu de Oliveira Rios

Indexada em

Latindex
Directory of Open Access Journals - DOAJ

Contatos

Escola de Belas Artes/UFBA
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
R. Araújo Pinho 212, Canela, Salvador-Bahia-
Brasil, 40110-150
Tel.: (71) 3283-7923 Fax: (71) 3283-7916
Email: mesarte@ufba.br | Site: www.mav.ufba.br

www.culturavisual.ufba.br

Sumário

Apresentação	7
Artigos Selecionados	
Inventários como fontes para a História da Arte e do Mobiliário Brasileiro	11
<i>Inventories as source to the history of art and furniture in Brazil</i> Angela Brandão (UFJF)	
Revisão à Escola Baiana de Pintura: um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus	25
<i>Review of Bahia School of Painting: a study of the painter José Teófilo de Jesus</i> Maria de Fátima Hanaque Campos (UEFS)	
Intertextualidades: identidade e arte na pós-modernidade	39
<i>Intertextualities: identity and art in postmodernity</i> Clóvis Da Rolt (UNISINOS)	
Raimundo de Oliveira: um místico entre os modernos	55
<i>Raimundo de Oliveira: a mystic among modern artists</i> Neila Dourado Gonçalves Maciel (UNIFACS)	
Imaginário e construção da realidade: um olhar sobre as visualidades do Vale do Amanhecer	71
<i>Imaginary and the build of reality: a look over the visualities of the Valley of Dawn</i> Amurabi Pereira Oliveira (IFPE)	
Corpo e sangue nos trabalhos de Karin Lambrecht	85
<i>Body and blood in the works of Karin Lambrecht</i> Viviane Gil Araújo (UNIRITTER/IPA)	
Trajetórias da desrazão: vidas silenciosas e marginais	101
<i>Paths of irrationality: silent and marginal lives</i> Mara Evanisa Weinreb (FEEVALE)	

Artigos Convidados

O Desenho como proposta de criatividade para o projecto em design: estudos de caso portugueses	121
<i>Drawing as a proposal of creativity for the design project: Portuguese case studies</i>	
Graça Magalhães & Fatima Pombo (Univ. de Aveiro)	
A talha na Bahia do Século XVIII	137
<i>Woodcarving works in Bahia in the 18th century</i>	
Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)	
Diálogos e interlocuções - o desmonte da cicatriz urbana do Elevado Costa e Silva, encontros entre Eunice Abascal e Anne Marie Sumner	153
<i>Dialogues and exchanges: dismantle of the urban scar of Elevado Costa e Silva, meetings between Eunice Abascal and Anne Marie Sumner</i>	
Eunice Helena Sguizzardi Abascal (MACKENZIE) & Anne Marie Sumner (USP)	
Sobre o PPGAV-EBA-UFBA	165
Dissertações Defendidas	167
Publicações Disponíveis	177
Normas de Submissão	179

Apresentação

A publicação da décima terceira edição da Cultura Visual consolida a abrangência nacional da revista, contribuindo decisivamente para a discussão teórico-crítica acerca das artes visuais e do design, publicando estudos de diversas regiões do país, com as mais variadas temáticas, apresentando resultados de pesquisa e produção em artes visuais e design.

Neste número, publicamos um interessante estudo sobre os inventários que se apresentam como importantes fontes de pesquisa para a história da arte brasileira, particularmente o mobiliário produzido em nosso país. Também temos nesta edição investigações sobre a produção de artistas como José Teófilo de Jesus, Raimundo Oliveira e Karin Lambrecht, além da análise de artistas fora do ambiente acadêmico, tais como a produção de pacientes psiquiátricos, discutindo as fronteiras entre arte e loucura. Além disso, apresenta-se um trabalho sobre a estética associada ao Vale do Amanhecer, em Brasília, buscando analisar as construções simbólicas, presentes nas imagens e nas narrativas míticas do movimento religioso. A revista traz ainda um trabalho de pesquisa acerca dos conjuntos ornamentais barrocos e híbridos de barroco e rococó, remanescentes do século XVIII, analisando a dinâmica estilística que resultou numa tipologia híbrida e numa incursão precoce da estética neoclássica através dos espécimes Luis XVI. Publicamos também um estudo sobre as implicações estéticas urbanas e suas cicatrizes advindas da implantação de um projeto arquitetônico de grande porte. No cenário internacional, publicamos um trabalho realizado por pesquisadoras portuguesas acerca da importância do desenho para a produção criativa em design.

Desta forma, acreditamos que a Cultura Visual, cada vez mais, tem correspondido ao que foi estabelecido em sua missão: o adensamento destes campos do saber por meio da publicação de artigos de excelência.

Paulo Fernando de Almeida Souza
Editor Geral - Cultura Visual

Maria Hermínia Olivera Hernández
Coordenadora - PPGAV/EBA/UFBA

U
A
ult
SU
a
J
U

UAL VISUAL
ura cult
AL cult
ISU
cultura cultura
VISUAL
a cultura
VISUAL
cultura
VISUAL
cultura
VISUAL
-VI
cult
VISU
ura

Artigos Seleccionados
Selected Articles

Para citar este artigo (ABNT):

BRANDÃO, Angela. Inventários como fontes para a História da Arte e do Mobiliário Brasileiro. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 11-23.

Inventários como fontes para a História da Arte e do Mobiliário Brasileiro

Inventories as source to the history of art and furniture in Brazil

Angela Brandão

Resumo

Os inventários, como fontes para a história da arte e do mobiliário, foram empregados em estudos histórico-artísticos desde o século XIX. Descrições objetivas deixaram transparecer, aos leitores atentos, a compreensão dos objetos artísticos em seu sentido simbólico. Este texto interpreta os inventários da Sé de Mariana (1749 – 1870), averiguando os significados atribuídos às peças inventariadas.

Palavras-chave

Inventários; História da arte; História do mobiliário brasileiro; Sé de Mariana.

Abstract

The inventory, as source to the history of art and to the furniture history, had been employed in studies since the 19th century. Objective descriptions, it permits to see, to the attentive lector, the comprehension of the artistic object in its symbolic meaning. This text interprets the inventories of the Mariana's Cathedral (1749-1870), and research the meanings attributed to the pieces described.

Keywords

Inventory; History of Brazilian art; history of the Brazilian furniture, Mariana's Cathedral.

Submetido em: 30/01/2010
Aprovado em: 28/04/2010

Os inventários consistiram, em diferentes tempos, documentos que arrolavam os bens pertencentes a uma pessoa, por ocasião de sua morte, para fins de destinação de herança; ou pertencentes a instituições civis, Cortes e palácios. Mas também foram adotados por instituições religiosas, com intuito de reconhecer, discriminar e controlar os seus pertences de valor, seus tesouros. Desde pelo menos o século XV, a prática do colecionismo por parte das Cortes europeias fez dos inventários um importante meio e método de catalogação, descrição e controle dos diferentes objetos componentes de uma coleção, assim como sua localização entre os diversos cômodos de uma residência ou entre as muitas residências de um mesmo colecionador.

As práticas de inventários se difundiram entre instituições religiosas e laicas e, para tal tarefa, especializaram-se funcionários delegados de extrema confiança, compiladores responsáveis por reconhecer os pertences e controlar sua localização e destino, bem como garantir, através destes periódicos arrolamentos, sua permanência em diferentes espécies de coleções, evitando roubos, desvios ou perdas. No que se refere ao colecionismo artístico das casas reais européias, em suas diferentes etapas e condições, os inventários acompanharam tais práticas e foram, desde há muito, compreendidos pela historiografia artística como fontes essenciais, tanto para compreender os locais de origem de determinadas obras de arte, bem como seu destino na trama do colecionismo. Mais ainda, não obstante a objetividade destes elencos e descrições de peças, os inventários sugerem, eles mesmos, sutis interpretações dos objetos artísticos em seu tempo e em tempos sucessivos. Denotam, os inventários, recepções, formas de ver e de reconhecer obras de arte entre outros objetos que compunham, muitas vezes, as variadas coleções. Não é de se desconsiderar que, em sua origem, os Museus adotaram o modelo dos inventários para redigir seus primeiros catálogos e guias para visitantes – simples e objetivas enumerações e descrições de obras de arte e sua respectiva localização.

Julius Schlosser bem diferenciava, em seu célebre livro elaborado nas primeiras décadas do século XX *A Literatura Artística: manual das fontes da história da arte moderna*, os testemunhos literários que se referem em sentido teórico à arte e os testemunhos impessoais. Em suas palavras:

O conceito mesmo da ciência das fontes necessita de uma limitação: entendem-se aqui as fontes escritas, secundárias, indiretas; sobretudo então, no sentido histórico, os testemunhos literários, que se referem em sentido teórico à arte, segundo o lado histórico, estético ou técnico, **enquanto os testemunhos por assim dizer, impessoais, inscrições, documentos e inventários, dizem respeito a outras disciplinas e podem ser aqui apenas matéria de um apêndice** (MAGNINO, 2000, p. 1, grifo do autor).

Como seu interesse se voltava para o primeiro agrupamento de fontes, de caráter literário, àqueles documentos objetivos, como os inventários, restavam apenas ligeiras menções em seu livro, sob forma de apêndice.

Entretanto, os inventários foram fundamentais para outro livro do mesmo autor: *Colecionismo Artístico e Câmaras de Maravilhas no Renascimento Tardio* (MAGNINO, 1974). Do mesmo modo, estes documentos, que não se apresentam como literatura artística, mas como “testemunhos impessoais” foram largamente utilizados por historiadores da arte, em importantes livros que trataram, especialmente, do colecionismo. Além deste último livro mencionado de Schlosser, poderiam ser citados *Colecionistas, amadores e curiosos. Paris – Veneza, séculos 16 a 18* de Pomian e *Mecenato e pintores: um estudo sobre as relações entre arte e sociedade italiana na idade barroca*, de Francis Haskell (POMIAN, 1987; HASCKELL, 1980).

É preciso recordar a enorme importância que teve a publicação dos inventários da família Medici para que Jacob Burckhardt chegasse a redigir seu livro precursor, dedicado aos colecionadores, em 1893. Os inventários dos Medici haviam sido publicados em 1888 por Münz e, de certa forma, forneceram a estrutura para a concepção do livro de Burckhardt. No entanto, em diferentes momentos do texto, o historiador reflete sobre a natureza dessas fontes, essenciais para que se compreendesse o sentido de colecionismo, mas ao mesmo tempo insatisfatórias. “Os compiladores dos inventários se contentavam com indicações escassas, considerando o valor escasso de tais obras”, observou ao investigar a presença da pintura de caráter laico nas coleções do século XV italiano, indicando uma espécie de interpretação do sentido da obra de arte por parte do compilador de inventários (BURCKHARDT, 1995, p. 75).

No decorrer de seu livro sobre os colecionadores, o historiador acrescentou ser “necessário recordar que os inventários *mediceos* do século XV foram conservados e publicados”, e mais adiante “no entanto, estes podem somente **estimular a participação da história da arte, mas não a satisfazer**”. E, depois de considerar o conteúdo dos inventários dos diferentes representantes da família Medici, concluía que, tomando os inventários como base para uma investigação acerca do colecionismo, com seu laconismo, “as respostas só podem se dar hipoteticamente” (BURCKHARDT, 1995, p. 179-180, grifo do autor).

Breves anotações acerca de alguns célebres estudos histórico-artísticos indicam como se deu a utilização dos inventários como fonte para a história da arte, em especial para a formulação dos estudos sobre o colecionismo. Mas, foram também os inventários a sugerir, desde o século XV, a importante presença de peças de mobiliário de luxo, sobre as quais se aplicou a pintura, a marchetaria, o entalhe e, nas quais se armazenaram tecidos, tapeçarias (referimo-nos sobretudo às *cassapanças* e *cassoni*) e toda sorte de objetos preciosos e curiosos, nas escriturinhas e contadores. Assim como tecidos, tapetes, vidros, vasos e tantos outros objetos de uso marcados pelo prazer colecionístico de rodear-se de peças ornamentadas e acrescidas de valor artístico, a mobília compunha parte das objetivas e precisas descrições compiladas em toda sorte de inventários, das coleções privadas aos *tesouros* das igrejas.

No que diz respeito aos estudos acerca da arte brasileira do período da mineração, também os inventários foram importantes fontes para a pesquisa. O conjunto da documentação agrupada no *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, de Judith Martins, indicava a busca e transcrição de inventários nos cartórios de primeiro e segundo ofícios de Ouro Preto e Mariana. Tratava-se, portanto, de uma atenção dada aos inventários de bens de pessoa para fins testamentários e cartoriais. No entanto, entre o grande volume de documentos compilados para a organização do *Dicionário* de 1974, não parece haver menção aos inventários das igrejas mineiras setecentistas. É provável que se tratasse de uma seleção de documentos que vinham sendo transcritos até os anos de edição do dicionário, no sentido de

agrupá-los conforme o nome do artista e do artífice. Os inventários de igrejas constituíam listas de bens, imagens, alfaias, prataria, etc., pertencentes aos templos, sem nenhuma menção à autoria, como de praxe, portanto, sem referência alguma aos nomes dos artesãos e artífices responsáveis pelo feitiço de determinada peça. Daí, talvez, um dos motivos de não constarem inventários de igrejas mineiras entre os documentos utilizados para compor a edição do *Dicionário* de 1974 (MARTINS, 1974).

Entretanto, os inventários, especialmente aqueles referentes aos bens de pessoa, vinham sendo utilizados para uma argumentação em torno da história do mobiliário brasileiro por autores ligados ao âmbito das pesquisas do *Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, cujos trabalhos vieram à luz já nos anos 1930, na *Revista do Instituto*. Além da conhecida síntese de história do mobiliário luso-brasileiro formulada por Lúcio Costa na *Revista do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* de número três, de 1939 (COSTA, 2000, p. 195-206), neste mesmo número Hécia Dias publicava o texto *Mobiliário dos Inconfidentes*. Iniciava com a seguinte problemática:

São muito poucas e esparsas as referências bibliográficas ao mobiliário antigo no Brasil. [...] Nos cronistas, as referências são na maioria das vezes insuficientes, limitando-se à descrição minuciosa das nossas madeiras e à notícia de seu aproveitamento na fabricação de móveis. [...] Quanto aos viajantes, esses pouco mais se estendem sobre o assunto. [...] (DIAS, 1975, p. 159-160).

E a autora concluía, em seguida:

Diante da deficiência desses elementos, **parece mais acertada para o estudo do mobiliário brasileiro a consulta dos manuscritos antigos: testamentos, inventários, autos de arrematação, etc.** Esses subsídios, que se encontram em arquivos eclesiais e civis de todo o Brasil, são, porém de acesso difícil. Assim, a publicação dos Autos de Devassa da Inconfidência Mineira, feita por iniciativa do Ministério de Educação e Saúde, ofereceu excelente oportunidade para se tentar, pelo menos, um estudo relativo ao mobiliário usado em Minas Gerais em fins do século XVIII (DIAS, H. 1975, p. 159-160, grifo do autor).

A autora tratava comparativamente as menções, em torno do mobiliário, presentes na publicação dos *Autos da Devassa dos Inconfidentes* e o livro de Alcântara Machado *Vida e Morte de Bandeirante*, este último baseado nos inventários de 1578 a 1700, processados em São Paulo como “base interessante para a comparação do mobiliário e de outros aspectos do meio paulista daquele período com o mineiro, de mais de um século depois”. Concluiria que tivesse havido

uma grande melhoria de situação dos mineradores em relação a dos primeiros bandeirantes de São Paulo. No que diz respeito ao mobiliário, porém a apreciação é menos otimista, embora se possa notar alguma diferença quanto ao número, quanto à qualidade e mesmo quanto à variedade de espécies. (DIAS, 1975, p. 159-160).

Foi também com base na publicação dos Autos da Devassa que José Wash Rodrigues chegou a afirmar:

No século XVIII, os Contratadores, os Governadores, os altos funcionários reinóis, os abastados, enfim, os homens de posses ou de representação viveram naturalmente no conforto e alguns, na opulência. Móveis ricos, serviços de prata, jóias, sedas e veludos, porcelana da China, faiança portuguesa [...] **o que é confirmado pelo que ficou e por documentos coevos, testamentos, inventários, etc.**, dando sobre isso a Devassa da Inconfidência Mineira muita coisa a perceber (RODRIGUES, 1975, p. 179-181, grifo do autor).

Entre os diferentes autores que se debruçaram sobre o mobiliário brasileiro do período colonial, os inventários aparecem em maior ou menor medida como documentos essenciais. Mesmo no livro definitivo de Tilde Canti, *O Móvel no Brasil*, os inventários são mencionados vez ou outra em notas, aplicados para formular conclusões mais gerais. Por exemplo: “Nos inventários brasileiros as fechaduras são às vezes denominadas de fechaduras mouriscas”; “Nos inventários paulistas até meados do século XVII, não era comum a relação de baús” (CANTI, 1999, p. 26, 60). Refere-se também, muitas vezes, a determinado inventário de pessoa, como o de D. Catarina de Bragança, ao tratar da mobília portuguesa e sempre tendo em vista, no caso do Brasil, a publicação em 29 volumes *Testamentos e Inventário pelo Arquivo do Estado de São Paulo*. Com relação ao inventário de D. Catarina, Tilde Canti escreveu:

Uma cópia do inventário de D. Catarina, manuscrito datado do princípio do século XVIII e conservado no arquivo da Casa de Cadaval, fornece, na íntegra, a relação do mobiliário dos paços da Bemposta tal como nos primeiros dias de janeiro de 1706 (CANTI, 1999, p. 60).

Palavras que permitem entrever a importância que tais documentos assumiam para seu grande projeto de uma história do móvel no Brasil, tendo em vista suas origens portuguesas.

Nestes casos historiográficos mencionados, vemos que a utilização dos inventários para o estudo do mobiliário brasileiro, e assim também da arte, privilegiou, de um modo geral, aquelas descrições de bens de pessoa com fins testamentários, cartoriais ou mesmo de devassa. No entanto, os inventários de igrejas brasileiras do período colonial ainda não parecem ter encontrado suficiente aplicação para uma história da arte e da mobília dos espaços religiosos. Igrejas de irmandades e ordens terceiras aplicaram-se à tarefa de inventariar seus tesouros e bens, prática também aplicada às matrizes e catedrais.

No que se refere à atuação do bispado, a realização freqüente dos inventários fazia parte dos preceitos que constavam nas *Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia*, ordenadas pelo quinto arcebispo, D. Sebastião Monteiro da Vide, elaborada em 1707 e publicada em Lisboa, em 1719, e em Coimbra, em 1720. Essa legislação eclesiástica compreendia cinco livros com 1318 títulos, que versavam sobre a doutrina, a administração religiosa, o funcionamento do

culto e direito eclesiástico, mas também sobre construções de igrejas, guarda de ornamentos e alfaias e organização dos arquivos paroquiais (OLIVEIRA, 1999, p. 166). Tal orientação sobre a vida religiosa no Brasil aconselhava a prática dos inventários dos bens das igrejas catedrais e das igrejas submetidas à administração das dioceses.

No título XXV as *Constituições Primeiras* determinavam “que haja inventário da prata, móveis, e cousas das igrejas, e também livro do tomo das notícias mais essenciais a ellas pertencentes”. A determinação era bastante explícita com relação à importância da prática de inventários, por parte das igrejas:

Para que a prata, ornamentos, e moveis das Igrejas estejam a bom recado, e a todo o tempo conste quaes, e quantos tem cada Igreja, ordenamos, e mandamos, sob pena de dez cruzados, que na nossa Sé Cathedral, e mais Igrejas Matrizes, ou filiaes de nosso Arcebispado se faça inventario; na nossa Sé pelo Provisor, e nas outras Igrejas pelos Parochos diante duas testemunhas, de toda a prata, ornamentos, e moveis, que nellas houver por títulos distinctos, e separados pesando-se a prata peça por peça, e declarando-se o peso de cada uma, e fazendo-se das qualidades, e confrontações dos ornamentos, e moveis especial menção, para se não possão trocar, nem mudar: e tudo se escreverá em um livro da Igreja. (VIDE, 1853, p. 261-262).

A importância dos inventários para a preservação dos bens destinados ao culto e o crime associado à falsificação destes, assim como de outros documentos da igreja, confirmavam-se no título XII:

O que tirar folha, ou parte della, fizer termos falsos, mudar ou diminuir alguma cousa substancial nos verdadeiros livros das devassas, visitasções, baptizados, chismados, ordenados, casados, ou defuntos, ou nos livros, e inventários dos bens da Igreja de qualquer qualidade, que forem, será castigado na forma, que melhor parecer com penas pecuniárias, e degredo. (VIDE, 1853, p. 325-326).

Na recomendação da presença dos ornamentos e móveis das igrejas, na necessidade de sua conservação adequada, de que constassem em inventário e na preservação dos inventários mesmos – presentes nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* – demarcava-se uma preocupação tanto pelo valor material das peças pertencentes às igrejas quanto pelo valor de culto, pela importância religiosa das peças e o perigo de roubo e de sua profanação ou uso impróprio. O sentido artístico desses “tesouros”, plenamente reconhecido desde o Renascimento por parte da igreja e do clero, imbuídos de fortes preocupações colecionistas, não transparece, no entanto, com clareza, no texto das *Constituições Primeiras*, de 1707.

Um importante trabalho a se debruçar sobre os inventários da Sé de Mariana, do século XVIII, foi justamente *Mecenato leigo e diocesano nas Minas Setecentistas*, de Adalgisa Arantes Campos. A autora bem observou que:

O Inventário da fábrica da Catedral de Mariana surpreende pela quantidade dos objetos inicialmente arrolados com detalhes, sob guarda do sacristão-mor ou tesoureiro-mor, bem como pela diversidade e luxo de algumas peças procedentes da época em que Mariana era apenas paróquia. (CAMPOS, 2007, p. 81).

A leitura dos inventários da Sé de Mariana levou à autora a diversas conclusões: sobre as aquisições de livros sagrados, da riqueza de paramentos das diversas cores relativas às convenções das cerimônias ou sobre dilapidação dos bens da igreja por roubos e extravios (CAMPOS, 2005). Para estes estudos, a autora fundamentou-se, além dos inventários da Sé de Mariana, também no Inventário de Alfaias da Matriz de Caeté; nos Inventários da Irmandade do Santíssimo Sacramento de 1718 a 1872 e da Irmandade do Senhor dos Passos de 1737 a 1791, ambas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (CAMPOS, 2007, p. 107).

Tendo diante dos olhos a série dos Inventários da Sé de Mariana, no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese da mesma cidade (AEAM), vemos que o modelo adotado em 1749 foi mantido pelo menos até o inventário de 1870. Depois de mencionar as imagens, citadas apenas pela iconografia representada, obviamente sem nenhuma forma de referência ao estilo, qualidade, autoria ou proveniência, passavam-se a arrolar os demais bens pertencentes à Sé e, também, os inventários se estendiam para toda as igrejas e capelas sob a jurisdição do bispado de Mariana.

Conforme o modelo de inventário, há discriminação do local da peça, muitas vezes com exatidão, de algumas características de identificação, definidoras: o material do qual é feita, o tipo de madeira, se estofada, com que tipo de tecido e a cor, e algumas vezes sua destinação é lembrada (“uma caixa ou altar portátil que serve ao Reverendo Cura; uma mesa que serve ao Reverendíssimo Cabido”¹).

Normalmente, os móveis aparecem em inventário junto aos pertences feitos com materiais como estanho, ferro, madeira, depois de já terem sido listados os bens de prata e as imagens. As imagens aparecem listadas sem critério de autoria, pois esta não era uma preocupação própria aos inventários do século XVIII, apenas citava-se o santo representado. Há, em geral, pouca menção à mobília, resumindo-se às vezes a “tamboretas de couro usados”, conforme os inventários de outras igrejas da diocese de Mariana. Algumas capelas menores não contam com referência a nenhuma peça de mobília. Embora na maior parte dos inventários os móveis apareçam discriminados entre os bens da igreja, logo após o arrolamento das imagens e da prataria, como vimos, juntamente com os ornamentos de estanho, ferro e madeira, no Inventário da Ordem terceira de São Francisco, de Mariana, os móveis aparecem sob o título “utensílios”². O inventário poderia indicar, conforme o conjunto de mobília pertencente ao acervo da igreja, seu caráter simbólico, de honra e seu ambíguo destino de utilidade.

¹ Em Livros Diversos. Armário VII (prateleira 5) Inventário de Alfaias de Igrejas, 1855. AEAM.

² Inventário da Igreja de São Francisco de Assis de Mariana, in Alfaias de Diversas Igrejas, Mariana 1855. p.14. AEAM

Além de formarem parte dos objetos de madeira, à referência ao tipo de madeira ou ao trabalho de artesanato a ela aplicado poderia fazer parte das preocupações descritivas do compilador. Faz-se comumente referência ao jacarandá que se opõe à menção aos móveis brancos – “de pau branco”, “de madeira branca”, em oposição à madeira escura – o jacarandá por excelência. Sobre o uso do jacarandá, considerou Tilde Canti, a partir de descrições de mobília por cronistas do período colonial, as implicações simbólicas dessa madeira “de muito preço e estima”(CANTI, 1999, p.74-75), citando Fernão Cardim. Segundo Canti, no século XVII, em São Paulo, o jacarandá começou ser empregado na feitura de alguns catres e leitos. No século XVIII, ali, seu emprego começou a se tornar mais freqüente, sobretudo em catres e leitos e, na segunda metade do século, em preguiceiros e tamboretas, sendo raro seu emprego em caixas. Na Bahia dos séculos XVII e XVIII, o jacarandá foi uma das madeiras mais utilizadas em bufetes, leitos, catres e oratórios, sendo o vinhático reservado às caixas³. A madeira branca era utilizada para fazer móveis rústicos.

Em Minas Gerais, o jacarandá foi empregado em catres, preguiceiros, poltronas e cômodas; o vinhático nas caixas; e o cedro, nas mesas. A madeira branca foi usada em móveis pintados. Também no Rio de Janeiro o jacarandá foi empregado em preguiceiros, bufetes, cadeiras. As conclusões da autora se basearam, justamente, em análise de diversos inventários por região mencionada, segundo as descrições da madeira empregada para cada tipo de móvel. Indicava-se, sem que aqui se revele de forma explícita, a opção do emprego do jacarandá, ao lado de outras madeiras de lei, “madeiras da terra”, em móveis de honra, cujo valor simbólico transcendia, em alguma medida, seu sentido de uso. A idéia de um valor simbólico, pela nobreza do jacarandá, parece confirmar-se pela menção nos inventários.

Como bem interpretou Adalgisa Arantes Campos, tratava-se de enobrecer as peças com o emprego de materiais valiosos, falsos e verdadeiros, da madeira às sedas e rendas, do ouro e da prata aos bordados e franjas. Ao observar os inventários, a autora concluiu:

A profusão de objetos [...] feitos com inúmeros materiais (madeira, madeira prateada, latão, ferro, estanho, cobre, cristal, louça da Índia, prata dourada e prateada, etc.) dá uma idéia longínqua da cultura que expandiu ao máximo o estético, radicalizou essa experiência e colocou em risco o sagrado, que tendia a se encarcerar na matéria (CAMPOS, 2005, p. 88).

Os *tesouros* das igrejas, como se sabe, consistiram em verdadeiras coleções desde a Idade Média, compostas de relíquias sagradas, objetos preciosos e obras de arte, provenientes, muitas vezes, de doações privadas, além do mecenato desenvolvido pelo próprio clero.

Além da madeira, agrupada com os bens de estanho e ferro, outros materiais aparecem mencionados nos inventários da Sé de Mariana como elementos identificadores das peças de mobília: tecidos, cores de tecidos, presença de es-

³ Sobre o emprego do jacarandá e do vinhático no mobiliário baiano do XVII, lemos “Os móveis do século XVII são austeros, sóbrios, de linhas retilíneas, destacando-se os elementos decorativos de desenho geométrico. Eram confeccionados, sobretudo, em madeiras como o jacarandá e o vinhático, cuja essência, rija e lustrosa, permitia aos artífices demonstrarem a sua perícia na execução dos tremidos e goivados.” *Mobiliário in Exposição Vieira e a Bahia do seu tempo 1608-1697*. Salvador: Museu de Arte da Bahia, 18 de julho a 14 de setembro de 1997.

tofamento ou de couro e metais. Da mesma forma, o método de trabalho sobre a madeira é fornecido como meio de identificação da peça, torneada ou lisa.

Na objetividade característica desta documentação, capaz de instigar a pesquisa histórico-artística sem fornecer-lhe as respostas completas, a descrição dos objetos pertencentes à igreja não parece responder a uma fria valoração material. Ao contrário, a menção às matérias, das quais se compunham as peças entesouradas na igreja, parece encobri-las de valores simbólicos relacionados às diferentes celebrações, peças imbuídas de caráter religioso.

No que diz respeito às alfaias, no repertório dos bens pertencentes às igrejas, como complemento à mobília, os tecidos constam de modo importante nas descrições, agrupados por cores, segundo o calendário litúrgico. Os tecidos associam-se diretamente ao trono episcopal usado nas celebrações da Sé de Mariana, por ser esta peça revestida conforme o período das celebrações da igreja. A descrição dos tecidos, a partir dos inventários, dá-se, portanto, agrupando-os segundo as cores e sua destinação.

Com o intuito de investigar o Trono episcopal pertencente ao *Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana* (Figura 1), atribuído a Antônio Francisco Lisboa e datado entre 1783 e 1790, ao lado de um conjunto de cadeiras, os inventários da Sé de Mariana fornecem elementos sobre a importância específica desse objeto entre os bens arrolados. Vejamos, o trono pertencente ao Museu de Mariana e atribuído a Aleijadinho não teria sido destinado ao bispo com funções litúrgicas a ser colocado na Sé. Este trono, ao lado de um conjunto de cadeiras que o ladeavam, teria composto parte da mobília do Paço Episcopal de Mariana ou de Ouro Preto, de uma referida Sala de Visitas, provavelmente destinada a abrigar as reuniões do Cabido enquanto a Casa Capitular permanecia em obras ou por ocasião da mudança de residência do Bispo para Vila Rica⁴.

⁴ Ficha museográfica relativa ao Trono Episcopal. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. FERNANDES, Orlandino Seitas. Ficha de Catalogação Avulsa do Arrolamento de 4 de outubro de 1979. In Museu da Inconfidência, Ouro Preto. In BARBOZA, Celina Santos. Org. SCAM – Sistema de Controle do Acervo Museológico. Museu da Inconfidência.

⁵ Inventário – Mariana 1749-1904. Pp. 4,6. AEAM.

⁶ Ibid. p. 6

Ainda assim, os inventários da Catedral de Mariana oferecem um sentido à Catedral, dão-lhe “um lugar” no decurso da compilação e o envolvem num sentido de transformação, ao decorá-lo com o uso de tecidos, que lhe caracterizariam conforme o calendário litúrgico.

No inventário de 1749, *Inventário dos Ornamentos e mais bens que vieram de Lisboa para esta Catedral de Mariana (...)*, é mencionada “uma cadeira Episcopal para debaixo do Dossel de Nogueira tingida”. Também se cita uma cadeira de honra: “cadeira de braços de jacarandá torneada e revestida de damasco encarnado”⁵.

No inventário de 1803 da Sé de Mariana aparece “uma cadeira Episcopal com grade de dossel”, além de uma cadeira grande de espaldar e uma grande de jacarandá⁶. No arrolamento de 1855, iniciava-se a enumeração de bens propondo que “Este livro há de servir para o Grande Tombo do Município de Mariana e lançamento dos bens de todas as ordens terceiras, confrarias e Ir-

mandades”, assinado pelo Juiz Municipal Aprígio Ferreira Gomes. Tratava-se, portanto, de um inventário completo das igrejas de Mariana para o tomo do município. Aqui apareciam apenas “uma cadeira episcopal com encosto e assento de veludo verde” e mais “oito cadeiras de damasco na Sacristia”⁷.

Finalmente, no inventário de 1870, aparecem os “oito cadeirões com assento de damasco vermelho”, “uma cadeira com encosto de veludo verde” e “duas cadeiras com espaldar Episcopais”⁸. Provavelmente já se tratassem, aqui, das duas cadeiras episcopais ainda hoje existentes no altar da Sé de Mariana, ambas em estilo eclético e apenas uma delas provida de dossel.

Entre os tecidos mencionados no inventário das alfaias da Sé, muitos são destinados a ornamentar a cadeira episcopal. São assim descritos:

ornamentos encarnados com galhão de retrós: Dois espaldares, dois Dosséis e duas mangas da cadeira episcopal com galhão e franjas de retrós [...]; um dossel da cadeira episcopal com espaldar, galhão e franjas carmesim e sem mangas.

Entre os ornamentos roxos, mencionam-se “dois dosséis, espaldares e mangas da Cadeira Episcopal”⁹. Tratava-se, portanto, de tecidos nobres destinados a recobrir o espaldar, o dossel e os braços da cadeira episcopal, a ser apresentada em vermelho ou em roxo conforme o calendário litúrgico. A cadeira episcopal para as celebrações litúrgicas era transformada, de acordo com todo o sistema das armações efêmeras destinadas, sobretudo, aos rituais da quaresma e Semana Santa. Nas palavras de Adalgisa Campos:

Cortinas, pavilhões, toalhas e cobertas para as portas, janela, óculo, tribuna, balaustradas, bancos, cadeira episcopal, mangas de cadeira episcopal, púlpito, arco-cruzeiro, estantes dos altares, altar-mor, inclusive os laterais, frontal de altares, sacrário, etc. Tudo em grande quantidade, pois, diferentemente de nossa suposição inicial, a fábrica da Sé não paramentava apenas o altar-mor, mas também os laterais, que eram ataviados conforme a cor do tempo litúrgico (CAMPOS, 2005, p. 88).

O trono episcopal do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, atribuído a Antônio Francisco Lisboa, nunca fez parte da mobília da Sé de Mariana, como atestado pelos inventários, nem tampouco se destinou às celebrações ocorridas na Catedral. Para tanto, a Sé sempre contou, em seus inventários, de cadeira episcopal destinada a fazer parte dos rituais ali celebrados, desde a primeira peça de noqueira tingida, provavelmente proveniente de Portugal, até a menção no inventário de 1870 de duas cadeiras, sendo uma com dossel, o que aproximaria a descrição das peças existentes ainda hoje na mesma Catedral.

O trono entalhado atribuído a Aleijadinho, assim como as cadeiras que fazem parte do conjunto, teriam pertencido ao espaço transitório entre o civil e o sagrado que caracterizou os palácios episcopais. Mas não teria sido menos

7 Inventário de Alfaias de Igrejas, 1855. Em Livros Diversos. Armário VII, prateleira 5. AEAM.

8 Inventário – Mariana 1749-1904. 1870, p.165. AEAM.

9 Inventário de Alfaias de Igrejas, 1855. p. 5. AEAM.

10 É preciso ainda observar o inventário de bens de Dom Domingos da Encarnação Pontével, pois para ele as cadeiras e o trono foram executados e a ele pertenceram. Foi apenas transcrita a parte de seu inventário referente à biblioteca. (VILLALTA, Luiz Carlos. 1992 pp.367-395).

importante sua presença do que daquele objeto destinado ao culto. A centralidade de seu significado aparece sugerida, sutilmente, na linguagem descritiva e objetiva dos inventários¹⁰.

Tal importância, sugerida pelos inventários, reflete o preceito que consta no Título XXVIII das *Constituições Primeiras*: “que nas igrejas se não assentem em cadeiras de espaldas, ou tamboretos, nem os leigos estejam sentados na capella-mor em quanto se fazem os officios divinos (VIDE, 1853, p. 265-267)”. Todo este capítulo, dedicado a proibir o uso desregrado dos móveis, especialmente daqueles com encosto, durante o culto, indica o sentido honorífico do sentar-se – reservado ao alto clero e aos nobres, a um elenco restrito de autoridades religiosas e civis. Os preceitos da legislação canônica faziam repercutir-se, portanto, sobre o sentido descritivo e sobre as sutilezas valorativas de determinadas peças de mobiliário, especialmente dos tronos, no contexto dos inventários dos séculos XVIII e XIX.



Figura 1 – Antônio Francisco Lisboa (atr.) **Trono Episcopal e cadeiras**. 1778-1783c. Jacarandá entalhado e estofado. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. Fonte: Arquivo da autora.

Referências

BURCKHARDT, Jacob. *I Collezionisti. L'arte italiana del Rinascimento*. Vol. IV. Venezia: Marsilio, 1995.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Aspectos da Semana Santa através do Estudo das Irmandades do Santíssimo Sacramento: Cultura Artística e Solenidades (Minas Gerais séculos XVIII ao XX). *Revista Barroco*: Belo Horizonte, v.19, p.71-88, 2005.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato leigo e diocesano na Minas setecentista. In RESENDE, E.L. e VILLALTA, L.C. (org.) *História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*. Vol. 2. Belo Horizonte, Autêntica, Companhia do Tempo, 2007.

CANTI, Tilde. *O Móvel no Brasil: origens, evoluções, características*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva; Rio de Janeiro: Agir, 1999.

COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. in CAVALCANTI, Lauro. org. *Modernistas na Repartição*. Rio de Janeiro: UFRJ/Minc. IPHAN, 2000, p. 195-206.

DIAS, Hércia. O mobiliário dos inconfidentes. In Textos Escolhidos Revista IPHAN n. 3. *Arquitetura Civil III. Mobiliário e Alfaias*. FAU-USP, MEC-IPHAN, 1975. Pp. 159-160

HASKELL, F. *Patrons and Painters. A Study in the relations between italian art and society in the age of baroque*. New Haven, London, 1980.

MAGNINO, Julius Schlosser. *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*. Firenze, 1974.

MAGNINO, Julius Schlosser. *La Letteratura Artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Milano, Paperbacks classici, 2000.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e Cultura, 1974.

VILLALTA, Luiz Carlos. O diabo na livraria dos inconfidentes. In NOVAES, Adalto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992, p. 367-395.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

POMIAN, K. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI e. – XVIII e. siècle*. Paris, 1987.

RODRIGUES, José Wash. Móveis Antigos de Minas Gerais. in Textos Escolhidos Revista IPHAN n. 3. *Arquitetura Civil III. Mobiliário e Alfaias*. FAU-USP, MEC-IPHAN, 1975, p.179-181.

VIDE, D. Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas e ordenadas pelo Ilustríssimo e reverendíssimo senhor D. Sebastião Monteiro da Vide 5º. Arcebispo do dito Arcebispado e do Conselho de Sua Magestade: propostas e aceitas em o Synodo Diocesano que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do Anno de 1707*. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as Licenças necessárias, e ora reimpressas nesta Capigal. São Paulo: Typographia Antonio Louzada Antunes, 1853.

Vieira e a Bahia do seu tempo 1608-1697. Salvador: Museu de Arte da Bahia, 18 de julho a 14 de setembro de 1997.

Fontes

Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Livros Diversos. Armário VII (prateleira 5) Inventário de Alfaias de Diversas Igrejas, 1855.

Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Inventários – Mariana 1749-1904.

Ficha museográfica relativa ao Trono Episcopal. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

BARBOZA, Celina Santos. Org. SCAM – Sistema de Controle do Acervo Museológico. Museu da Inconfidência.

Sobre a autora

Angela Brandão é formada em História pela Universidade Federal do Paraná, Especialista em Arte e Cultura Barroca pela UFOP, Mestre em História da Arte e da Cultura pela UNICAMP e Doutora em História da Arte pela Universidade de Granada, Espanha. Professora de História da Arte no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Pós-Doutorado na FAU-USP sob supervisão do Prof.Dr. Luciano Migliaccio. Professora Colaboradora do Mestrado em História do ICH-UFJF.

E.mail: brandaoangela@hotmail.com

Para citar este artigo (ABNT):

CAMPOS, Maria de F. H. Revisão à Escola Baiana de Pintura: um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 25-37.

Revisão à Escola Baiana de Pintura: um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus

Review of Bahia School of Painting: a study of the painter José Teófilo de Jesus

Maria de Fátima Hanaque Campos

Resumo

O estudo tem como objetivo uma revisão da história da pintura religiosa na Bahia entre os séculos XVIII e XIX, enquadrada no conceito de “Escola Baiana de Pintura”. Vários estudiosos dessa matéria utilizaram como referência um documento anônimo repetindo equívocos com relação à condição social do artista, autorias e atribuições de obras artísticas produzidas nesse período. Revisa-se também a atuação do pintor José Teófilo de Jesus pautada em fontes arquivísticas e iconográficas. Como conclusão, tem-se em conta as naturais contradições sociais que neste período se fizeram sentir e que enquadraram a ação cotidiana e artística dos pintores baianos.

Palavras-chave

História da Arte; Pintura religiosa na Bahia; José Teófilo de Jesus.

Abstract

The study aims to review the history of religious painting in Bahia, between the eighteenth and nineteenth centuries, framed within the concept of Bahia School of Painting. Several scholars have used as a reference document anonimo repeating misconceptions regarding the social status of artists, authors and duties of artistic works produced in that period. It also reviews the work of painter José Teófilo de Jesus guided by archival sources and iconographic. In conclusion, we have regard to the natural social contradictions that this period was felt and that framed the action every day and artistic painters from Bahia.

Keywords

History of Art; Painting religion in Bahia; José Teófilo de Jesus.

Em *Noções d’ Arte na provincia da Bahia*¹ documento de autoria anônima, escrito provavelmente entre 1860-1870, nomeia-se o pintor José Joaquim da Rocha (1737-1807) como responsável por formar uma escola de discípulos que perdurou até meados do século XIX.

Submetido em: 31/01/2010
Aprovado em: 24/03/2010

Os primeiros estudos sobre a pintura na Bahia, nos séculos XVIII e XIX, foram realizados ainda no terceiro quartel do oitocentos tendo a maior produção

na primeira metade do século XX. Durante esse século e início do XXI, continuaram a ser publicados inúmeros livros e catálogos de arte e, dentre estes, destacaram-se os estudos de Manoel Querino (1851-1923) e Carlos Ott (1908-1997), que reiteraram o teor do documento anônimo com repetição equivocada da história da pintura baiana.

Considera-se que não só as autorias e atribuições de obras de arte baiana carecem de revisão, mas também o conhecimento acerca da própria história da arte e, especificamente, da pintura baiana e brasileira.

Segundo Ott (1981), a pintura baiana nos séculos XVIII e XIX manteve características da pintura portuguesa, inclusive com a participação de pintores portugueses vindos à Bahia em busca de melhores condições de trabalho. Considerou que entre 1650-1750 não havia bons pintores e nem boas escolas em Portugal, negando assim a contribuição de pintores portugueses na formação de artistas locais. Dessa forma, o aprendizado local na arte da pintura foi feito por um esforço pessoal de cada um.

Desse forma, considerou que Jose Joaquim da Rocha iniciou uma fase de produção de obras artísticas em Salvador, ao qual foi-lhe atribuído mais de 150 obras realizadas na segunda metade do século XVIII. Esse transmitiu sua arte notável a discípulos que continuaram e ampliaram o seu nome. Entre esses se destacaram: José Teófilo de Jesus, Sousa Coutinho, Franco Velasco, José Veríssimo.

Apesar de ter-se inspirado na pintura portuguesa e particularmente na italiana, criou uma pintura nova: a pintura baiana. E isso a um tempo em que no Brasil, sendo ainda colônia de Portugal, poucos artistas revelam mentalidade tipicamente brasileira. Nas pinturas de José Joaquim da Rocha não se trata da arte popular, como se dá com inúmeros quadros existentes em igrejas baianas. Ele passou por uma escola e, o que foi mais, fundou uma escola de pintores (OTT, 1961, p. 71).

Inicialmente, deve-se deslocar a atenção de nomes de pintores isolados para o pintor como sujeito inserido ou à margem da estrutura corporativa dos oficiais mecânicos, sobretudo em Salvador nos séculos XVII e XVIII, onde sobreviveu sob regras medievais do ofício tendo o aprendizado sob a proteção de um mestre, o trabalho em parcerias e mais, ainda que o pintor de óleo tenha alcançado a nobreza do ofício artístico não possuía liberdade criadora.

Em Portugal, até o século XVI, o artista era considerado um artífice que trabalhava atrelado às normas rígidas das corporações dos oficiais mecânicos. O artista medieval era:

Um homem inspirado por uma fé sincera, que ocultava a sua própria personalidade de autor por detrás da criação feita habitualmente com o concurso de outros membros da mesma tenda ou oficina e subordinados aos interesses superiores da sua corporação mestral (SERRÃO, 1983, p. 50-51).

A classe dos pintores estava ligada à bandeira de São Jorge. As Bandeiras dos Ofícios agrupavam os oficiais em atividades básicas artesanais tendo autoridades específicas para controle e examinação das obras e representações dos doze ofícios embandeirados (juizes, escrivães e mordomos) que formavam a Casa dos Vinte e Quatro, criada em 1383, que por sua vez elegia o juiz do povo, representante dos interesses de classe junto à Câmara Municipal de Lisboa (SERRÃO, 1983).

O ofício do pintor estava delimitado em três categorias: o pintor de dourado e de estofado, o pintor de tempera e fresco e o pintor de óleo, na prática todos exerciam frequentemente as três atribuições de acordo com as oportunidades que apareciam.

Em Portugal a aprendizagem do futuro artista e as condições de trabalho nas oficinas, mantiveram-se a mesma até a segunda metade do século XVI. Cabia ao mestre da oficina manter o aprendiz a seu serviço entre três a nove anos ininterruptos, fornecendo-lhe cama, comida e agasalho, ensinando-lhe os fundamentos e prática da sua arte; o discípulo deveria servir com obediência, preparar-lhe pincéis e tinta, engessar painéis a executar e outras tarefas; o pai ou tutor do discípulo deveria pagar ao mestre, no assento contratual, determinada quantia em dinheiro (SERRÃO, 1983, p. 190).

Ao fim do período de aprendizagem, só através da examinação poderia abrir a sua própria oficina a trabalhar com ajudantes e também através de parcerias. Uns ficavam responsáveis pelos elementos decorativos outros pela imagem central resultando em certa unidade visual da obra.

Segundo Serrão (1983) durante a segunda metade do século XVI e primeiro terço do século XVII os pintores a óleo alcançaram privilégios através da execução de obras de arte e passaram a reivindicar isenção de pesados encargos diante das corporações de oficiais mecânicos resultando em certa liberdade de trabalho.

O movimento dos pintores de óleo por um novo estatuto de classe que desse reconhecimento à nobreza e liberdade de sua profissão, segundo o autor, prendeu-se à renovação de valores e mentalidade processada pelo maneirismo e à grave situação sócio-econômica dos produtores de arte, inseridos na estrutura medieval das corporações dos ofícios mecânicos (SERRÃO, 1983, p. 75).

Em 1602 foi fundada a Irmandade de São Lucas por pintores da cidade de Lisboa que se desenvolveu ao longo dos séculos XVII e XVIII, restrita aos propósitos religiosos sem avançar nas descobertas da arte da pintura.

O regime corporativo estendeu-se ao Brasil através do exercício de determinadas atividades artesanais permitidas pela administração portuguesa. Em 1641 as corporações de oficiais mecânicos tiveram em Salvador, instituídos

representantes dos Mesteres, o Juiz do Povo e o escrivão, a prestar serviços às classes e ao povo junto à Câmara Municipal (FLEXOR, 1974).

Em Salvador (1642), os oficiais no exercício de suas atribuições, colaboraram no lançamento da *Vintena*² e no *Assento e rol das pessoas que forão chamadas para fazerem o lansamento das Vintenas que se lanção pellos Officiaes nesta Cidade* [...]³. Encontraram-se representações das atividades essenciais dos ofícios mecânicos: vendas, tavernas e mercados de sobrados; sapateiros e curtidores; alfaiates; ferreiros, caldeiros, cutedeiros e serralheiros; corrieiros; marcantes; padeiros; tanoeiros; calafates; padeiros e confeitores; marceneiros, carpinteiros e pedreiros. Apareceram representações de outras atividades (FLEXOR, 1974, p. 15).

A atividade de pintar apareceu com os nomes de Aleixo Cabral e Marcos Mesquita e suscita questões importantes sobre a situação social dos pintores frente às corporações de oficiais mecânicos⁴.

Os pintores e os escultores eram considerados profissionais liberais e independiam da licença da Câmara para exercerem suas profissões. Ainda que precisassem administrativamente das corporações, tinham participação social e se colocavam em evidência frente aos órgãos oficiais e em consequência às ordens religiosas, que eram os principais encomendantes de obras artísticas. Para enfatizar esta situação, em agosto de 1648, apareceu na Câmara de Salvador, Andre Rodrigues, que se dizia pintor e ofereceu-se a pintar as Varas da dita Câmara por preço de um tostão cada uma e se obrigava a fazer muito bem feito e não sendo assim as faria de graça⁵.

Em novembro de 1648, Andre Rodrigues, pintor, estava incluído na Repartição do Lançamento do dinheiro que o Povo desta Cidade e seo termo tomou sobre si conforme o assento que disso se fes pellas pessoas nomeadas no fim de cada Rol as quaes forão Elleitas pellos Officiaes da Camara para cada qual em seo limite fazer a dita Repartição bem e fielmente, para a compra de um Palio, onde fez a contribuição de duas patacas⁶.

O ofício de pintor seguia o modelo português não só no aprendizado como nas categorias de tipos de trabalhos; entretanto, observou-se que não eram seguidas determinadas regras, como da examinação. Na prática, o pintor alcançava o estatuto de mestre ao término do aprendizado através da execução de obras inerentes ao seu ofício, com a abertura de tendas e inserção social nas ordens religiosas.

Nesse sentido, o pintor José Joaquim de Santa Ana Calmão (17?-1823) pagou entre 1780-1781, a Ordem Terceira do Carmo de Salvador por *loge* da casa em que morava. Em 1782, o mestre pintor pediu admissão na ordem *para melhor servir o desejo e devoção que tem com a May de Deus e Senhora do Monte Carmelo*⁷. Em 1787, foi admitido como irmão da Irmandade do SS.

¹ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Mss II – 34, 4, 3nº. Cf. o doc. 12

² Vintena. Contribuição que o povo dava à sua Majestade para ajuda do sustento dos soldados.

³ AMS. Atas da Câmara, 1624-1649. Livro 9.8, aFo. 31v-32.

⁴ Em abril de 1653, a Santa Casa de Misericórdia pagou 4\$760 réis a Aleixo Cabral de hum milheiro de pregos e pintar vinte e quatro varas de preto e fazer ramalhetes do sepulcro. UFBA – Centro de Estudos Baianos. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador, Receita e Despesa, 1647-1662, v.843, Fo.202r.

⁵ UFBA – CEB. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Atas da Câmara, 1642-1648. Livro 9.8, Fo. 306v-307.

⁶ UFBA – CEB. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Atas da Câmara, 1642-1648. Livro 9.8, Fo.318.

⁷ UFBA – CEB. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Salvador. Requerimentos, 1780-1789. Fo.1r-v.

Sacramento da Igreja de São Pedro Velho e em 1799, foi admitido como irmão da Santa Casa de Misericórdia de Salvador⁸.

Ainda com relação ao estatuto de pintor, em janeiro de 1791, a Santa Casa de Misericórdia de Salvador encarregou ao mestre Pintor Francisco Rodrigues Oliveira de fazer a pintura e douramento dos retábulos dos dois altares colaterais da Igreja pela quantia de 300\$000rs. Havia diversos mestres que desejavam fazer a obra, mas a Santa Casa entregou-a ao referido mestre porque os irmãos da dita Santa Casa consideraram-no *sujeito na verdade perito na sua arte e bem acreditado neste Cidade*⁹.

Uma das razões do enfraquecimento da organização das corporações, seguindo os moldes portugueses foi a presença do trabalho escravo, que exerciam alguns ofícios mecânicos, inclusive o ofício de pintor (FLEXOR, 1974, p. 11-12).

Em Salvador, os pintores eram homens livres, pessoas de menor condição, alguns filhos de portugueses, outros nascidos na região. Nos documentos que tratam de obras de pinturas, muitas vezes, citam os mestres e oficiais. Alguns tratam de trabalhos de parcerias: entre 1764-1765, a Santa Casa de Misericórdia de Salvador pagou 9\$600 rs a Leandro Ferreira de Souza, mestre pintor, e a José Joaquim da Rocha, *da imagem que fizeram do Senhor a coluna, e douramento que fizeram na moldura do dito Paynel, que por Portaria da Meza se mandou fazer para o Recolhimento*¹⁰.

Em regra, o negro ou mulato era impedido de ter o seu apredizado legalizado. A maioria dos escravos empregados em obras eram serventes ou artífices. Poucos dentre eles eram oficiais e na sua maioria só poderiam atuar nos pardos forros. Esta situação perdurou até meados do oitocentos; entretanto, vale ressaltar que a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos pagou no período de 1844-1845 *ao mestre pedreiro Escravo de Senhora Antonia Maria de caiar o corredor a quantia de 6\$720 rs*¹¹.

Por manter-se a sede do governo português até 1763 em Salvador e do arcebispado do Brasil foi grande a participação de artistas, alguns vindos de outras províncias ou além-mar, assim como de origem baiana. Esses foram responsáveis pela decoração das construções oficiais e religiosas. Não se pode desconsiderar que no primeiro quartel do setecentos houve grandes obras de pintura a óleo e de gêneros menores, segundo o gosto da época, ainda que a grande maioria destas foram destruídas ou modificadas com a mudança de um novo estilo no oitocentos.

Dessa forma, a Bahia ofereceu aos pintores locais que atuaram na segunda metade do século XVIII mais inspiração do que qualquer cidade brasileira. A partir dessa premissa pode destacar várias fontes iconográficas a servir aos pintores: os azulejos, a imaginária religiosa, a pintura do teto da biblioteca do Colégio dos Jesuítas e por consequência a obra atribuída a Antonio Simões

⁸ UFBA – CEB. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador. Termo de Irmãos, Livro 6, 1797-1834, Fo. 33r.

⁹ UFBA – CEB. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador. Acordãos, Livro 4, Fo. 292v-293r.

¹⁰ UFBA – CEB. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador. Receita e Despesa, 1764-1765, Fo. 73v.

¹¹ AINSRP – Livro de Despesas, 1844-1845, Caixa 14-A, doc. 02-21, Fo.15.

Ribeiro, que atuou em Salvador de 1733-1755, as estampas europeias que circulavam e que serviram de modelo aos pintores durante todo o século XVIII e XIX. Essas fontes iconográficas apareceram como modelos nas pinturas de José Joaquim da Rocha, José Teófilo de Jesus, Antonio Joaquim Franco Velasco, entre outros.

Vale ressaltar, que as ordens religiosas foram as responsáveis pela maioria das encomendas das obras de pinturas durante os séculos XVII, XVIII e XIX. Essas organizações definiam a seu gosto a construção e melhoramentos das dependências como o embelezamento interno e externo dos templos religiosos. A exuberância decorativa adotada promovia uma integração das artes e a pintura fazia-se como uma das etapas de finalização de obras construtivas.

Para além da diversidade de modelos, técnicas e materiais que o artista possuía para executar em obras de pintura e dourado, limitava-se às exigências dos encomendadores que definiam composições, cores e formas usadas em objetos, assim como material de boa qualidade e com prazos estabelecidos da conclusão da obra.

Constavam nos contratos, cláusulas minuciosas nas quais se especificavam não só as condições pecuniárias do pacto, como também – o que é relevante – detalhes relativos às dimensões das partes e/ou peças, as distâncias entre essas, as matérias-primas utilizadas, as etapas de execução, os aspectos estéticos, além, evidentemente, da forma de pagamento e dos prazos de entrega das obras ou da conclusão dos serviços.

Portanto, a grande maioria das autorias e/ou atribuições das pinturas religiosas na Bahia só são conhecidas devido às referências na documentação oriundas, principalmente, das ordens religiosas, de onde se encontra o registo das encomendas e pagamentos efectuados pelas mesmas aos artistas que executaram as referidas obras.

A pintura destinava-se como revestimento das superfícies assim como os azulejos, que eram mais duradouros. Pela economia e mudança de gosto da elite baiana, componentes e responsáveis pelas decisões das Ordens Terceiras, a pintura teve maior aceitação como revestimento e decoração das obras artísticas. Sobretudo na representação da imagem via-se um inesgotável campo de catequese dos preceitos religiosos de forma mais aceitável para os inúmeros fiéis.

A época do século XVIII e XIX, na Bahia, assiste-se o triunfo da pintura monumental nos tetos dos templos, submetida às normas e formas decorativas utilizadas pelos grandes mestres. A construção dos programas iconográficos passaria, então, pela influência de cenas bíblicas, martírios, êxtases e exaltação mística. Os pintores dão provas de uma imaginação fecunda, a partir de motivos puramente religiosos, relacionados à história da vida dos santos, bem como à história das ordens religiosas.

Nesse sentido, a pintura que ora se estuda estava baseada no conceito chave tridentino do decoro, onde a preocupação era que ao constituir uma cena bíblica ou de vida de santo nenhuma imagem fosse falsa ou de beleza provocativa. Por isso, na Bahia os encomendantes se colocavam com tanta diligência e cuidado na forma em que deveriam ser apresentadas. Não se admitia nenhuma idéia de profano ou desonesto, pois, a casa de Deus deveria ser palco de santidade. Assim, a censura e o controle sobre a arte sacra deveriam passar também por critérios e normas técnicas que resguardassem o cumprimento desses preceitos para convencer, converter e triunfar sobre a vida mundana.

As pinturas possuem figuras eleitas identificadas por atributos designados em signos: a haste florida das virgens sábias, a palma dos mártires, o rolo de pergaminho dos profetas, o livro dos apóstolos, entre outros. Tais figuras são assim representadas, num alinhamento de contrição, inspiração, ostentando uma expressão de impassibilidade que traduz a serenidade do paraíso celestial. Ao contrário, as representações não cândidas possuem o esforço deliberado de inspirar o terror.

Em Salvador a partir do segundo quartel do setecentos, os pintores tiveram trabalho constante com as atividades de culto e devoção das ordens. Para as procissões executavam serviços de pintura de andores, figuras, pendões, tochas, brandões, cruzes, entre outros. Faziam encarnação e restauração de imagens religiosas. Douramento e prateamento de castiçais de cedro, ramalhetes, jarrinhas de madeira para os altares e tronos, castiçais, pedestal, toxeiros, sacrários, nichos, medidas, molduras, entre outros. Pinturas em paredes, janelas, portas, sanefas, maçanetas, barras de escadas, grades, gelozias de espaços internos e externos das igrejas como também de propriedades das irmandades.

Estão também documentados vários serviços para o Senado da Câmara da Cidade do Salvador, como pintura das varas da governança, da Casa da Câmara, do quartel, pintura da sala grande das vereações.

Para o final dos setecentos, despontava um pintor baiano para ascender no meio social e artístico baiano: José Teófilo de Jesus (1758-1849) que ao lado do ofício artístico, assumiu carreira militar, como consta de Alvará, de 22 de julho de 1788, emitido pelo Governador e Capitão General da Bahia D. Fernando José de Portugal, nomeando-o para o posto de Porta Bandeira do 4º Regimento de Artilharia da Cidade da Bahia¹².

Sobre José Teófilo, Ott possuía uma atitude céptica a respeito da pintura produzida pelo referido pintor. No livro "A Escola Bahiana de Pintura", na parte dedicada a Teófilo, deixa evidente a sua predileção pelo trabalho desenvolvido pelo mestre José Joaquim da Rocha. Nesse sentido, durante quase todo o espaço dedicado ao discípulo realiza comparações de estilos e técnicas entre os dois, conforme abstrai-se do trecho a seguir:

¹² AHU.CU. Brasil, Bahia, Caixa 196, doc. N.26.

[...] este pintor não teve o estilo característico e bastante uniforme de seu mestre, José Joaquim da Rocha, do qual só se pode duvidar da autenticidade de alguns trabalhos feitos no começo de sua carreira profissional (OTT, 1993, p. 75).

Considerado um dos pintores baianos mais famosos do final do século XVIII e início do século XIX, e responsável por inúmeras obras em igrejas de Salvador. Com relação à afirmativa de Carlos Ott, de que tenha sido discípulo e seguidor dos trabalhos do mestre José Joaquim da Rocha, é preciso considerar que José Teófilo de Jesus executou pinturas semelhantes ao mestre José Joaquim da Rocha, mas deve-se considerar que o programa iconográfico era definido pelas ordens religiosas.

O pintor encontrava-se a trabalhar seguramente há dez anos em Salvador, e pelo menos há três anos após o falecimento do pintor José Joaquim da Rocha. Em 9 de junho de 1793, o pintor recebeu 60\$000rs pela execução da pintura de quatro painéis *que se acharão nas paredes lateraes da nossa Capela do Santissimo Sacramento da Sé Cathedral* e que atestava a sua capacidade como painelista (ALVES, 1960).

Segundo Carlos Ott (1982), José Teófilo de Jesus viajou para Lisboa sob os auspícios do mestre José Joaquim da Rocha contraindo dívida com a Santa Casa da Misericórdia para custear-lhe a viagem. Não há documentação que comprove essa afirmativa. A Certidão da Mesa da Inspecção da Cidade da Bahia de 7 de junho de 1794, atestava que José Teófilo de Jesus justificou, perante a referida Mesa, a necessidade de fazer viagem à cidade de Lisboa¹³. Essa afirmação ainda perdura:

Teófilo foi o melhor aluno de José Joaquim da Rocha, para quem dourou molduras e encarnou imagens, incumbindo-se mais raramente da pintura de um ou outro pormenor em seus painéis. Era já homem feito quando o mestre, desejando premiar sua natural habilidade para as artes, decidiu enviá-lo às suas próprias expensas a Portugal, para o que contraiu um empréstimo de 150\$000 com a Santa Casa da Misericórdia. Essa viagem de José Teófilo a Portugal, até 1949 sustentada apenas pela tradição, viu-se na ocasião confirmada por Carlos Ott, que localizou nas listas dos viajantes encontrados no Tejo em 1794 o nome de “José Teófilo de Jesus [que] vem aperfeiçoar-se na arte da pintura, recomendado ao Capitão Basílio de Oliveira Vale” (LEITE, s/d, p. 16).

Em Lisboa, o pintor poderia ter conhecido o trabalho do pintor Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810), como o mais prestigiado decorador a fresco, a têmpera ou a óleo de vários tetos e altares de igrejas reconstruídas, depois do terremoto de 1755. Sobre a qualidade do trabalho do artista José Alberto Gomes Machado, ao analisar a *Assunção da Virgem*, diz que:

O pintor Pedro Alexandrino através do alongamento das figuras, sua expressividade e elegância, a contenção cromática, exprimindo uma ambiência, que envolve e articula as formas, são bem próprias deste pintor

tardo-barroco, que se soube italianizar, na esteira de André Gonçalves o seu simétrico na pintura portuguesa, para a primeira metade do século (MACHADO, 1994. p. 21).

Na Basílica da Estrela, sagrada em 1789, que seria a última grande igreja construída na Europa do Antigo Regime, teve a oportunidade de apreender a composição artística dos painéis do pintor *Pompeo Batoni*, de Pedro Alexandrino, de *Cirillo Wolkmar* Machado, além de Eleutério Manuel de Barros.

Na Casa Pia de Lisboa havia aulas de desenho desde 1781, ano em que também se criou uma Aula Régia de Desenho, dirigida por José Manoel da Rocha. Com a morte deste, em 1786, assumiu Eleutério Manuel de Barros. Outras instituições, ainda de fundação pombalina, possuíam ensino, como a de gravura, na Imprensa Régia, ministrado por J. Carneiro da Silva.

No Palácio da Ajuda, foram feitas as decorações de pinturas de tetos e paredes com temas sobre a mitologia e cenas históricas, a partir do novo gosto acadêmico e cortesão, reflexo do estilo oficial de Napoleão e das influências da Revolução Francesa.

José Teófilo de Jesus permaneceu alguns anos em Lisboa entre 1794 e 1798, retornando à Bahia em 1801. Em 1802 foi convidado pela Ordem Terceira de São Francisco para pintar quatro painéis, que recebeu 80\$000rs. Estes, infelizmente, encontram-se desaparecidos. São inúmeras as pinturas executadas por Jose Teófilo de Jesus em igrejas de Salvador entre 1817 a 1845. Merece destaque, a pintura dos forros das naves das Igrejas das Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo de Salvador (1816), a pintura do forro da nave da Igreja dos Órfãos de São Joaquim (1824-1826), o forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Pilar (1837), os painéis da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim (1836-37) entre outros.

O Rio de Janeiro, capital desde 1763, e mais com a fixação da corte portuguesa iniciava novo padrão artístico que não estavam firmados nas realizações de carácter barroco encontrados no Nordeste e Minas Gerais. É certo que a pintura sacra monumental no Brasil e a arte imediatamente anterior à chegada da Missão Francesa, em 1816, patrocinada por D. João VI, tem carácter seguidor das principais correntes europeias, quanto o que lhe sucederá no século XIX. Contudo, a tradição artesanal responsável pela produção da arte sacra no Brasil não foi substituída tão rapidamente quanto esperava a intelectualidade e a Coroa.

Porém, algumas mudanças são notadas, em especial, ao que tange à criação de instituições voltadas à formação de profissionais para a arte da iconografia. Muitas são as nomeações de professores que deveriam ministrar aulas sobre o conhecimento do Desenho, da Gravura e da Figura. Essas nomeações se configuraram como reflexos das mudanças ocorridas com a instalação da Família Real no Brasil.

A partir de 1808, com a transferência da Família Real portuguesa para o Brasil, medidas foram estabelecidas, provocando mudanças económicas, políticas e socioculturais, como a abertura dos portos ao livre comércio às nações estrangeiras, reformulação da estrutura administrativa da colônia, o que resultou certa independência de Portugal e absorção de novas culturas dominantes como a inglesa e a francesa.

Nessa perspectiva, a Bahia dos fins do século XVIII e inícios do século XIX, se configurou como um dos centros irradiadores das artes e artistas no Brasil. Porém, com a laicização da sociedade e o seu conseqüente desvio para outras formas de lazer e cultura, favoreceu o declínio dos ramos de actividades ligados às artes, reflectindo inclusive na manutenção das irmandades e seus templos.

Nesse ínterim, as ordens religiosas continuavam a investir no embelezamento dos seus templos. Em 1816, a Ordem Terceira do Carmo encomendou a José Teófilo de Jesus a pintura do teto da nave de sua igreja nova e do douramento das obras de talha, tudo pela quantia de 3.400\$000 réis. Permaneceu a representação de abertura para o espaço pictórico, no tecto, com vista para o mundo celestial, tendo no quadro central a imagem de Nossa Senhora entregando o escapulário à Santa Teresa de Ávila e a São João da Cruz. No espaço ao redor, onde antes se usava a perspectiva ilusionista com o sentido de profundidade, foi adoptada a frontalidade com elementos clássicos em relevo, com o uso do *trompe l'oeil*. O pintor seguiu as influências da pintura do teto da Igreja do Loreto, de Lisboa, que tem como tema a "Coroação da Virgem" executado por volta de 1760-1770 por Pedro Alexandrino. Essa obra possui características do período de transição do tardo-barroco para o neoclássico, do final do setecentos português.

José Teófilo de Jesus permaneceu como um dos mestres mais solicitados para realizar obras de carácter monumental mas, foi também denominado várias vezes como *Pintor Painelista* e executou obras neste gênero durante toda a sua trajectória artística.

Em 1836, a Irmandade de Nosso Senhor do Bonfim encomendou-lhe seis painéis para a sacristia por 300\$000 réis, onde foram representadas cenas cristológicas como: a "Última Ceia", "Cristo cura um paralítico", o "Nascimento de Cristo", "Cristo e a adúltera", "Cristo cura um cego", "Cristo é baptizado por João Baptista" Estas obras possuem referências dos mestres italianos *Guido Reni*, *Luca Giordano* e destacam-se pela qualidade pictórica, denotando a persistência do gosto setecentista da elite baiana.

Interessa focar em uma dessas imagens, "Bodas de Canaã", cena cristológica contida no Novo Testamento. Foi uma metáfora cristã e as representações não pretenderam ser descritas do fato e sim do símbolo, principalmente no que diz respeito às seis ânforas representando as seis idades da humanidade. Trata-se de uma antiga tradição que considerava que as Bodas de Canaã



Figura 1 - José Teófilo de Jesus. Bodas de Caná
(Fonte:acervo da Igreja do Bonfim, Salvador-Ba).



Figura 2 - Figura 2. J. Nadal. Nuptiae ad Cana Galilaeae, 1593
(Fonte: <http://catholic-resources.org>)

foi realizada por São João Baptista (evangelista) e Maria Madalena. Teófilo representa essa imagem utilizando como modelo a estampa de J. Nadal (1593) que estabelece duas estâncias, uma tendo os homens, onde preside à mesa João, e outra mesa a preside a esposa, vestida como grande senhora. Em exemplos anteriores se representou uma só mesa que preside a esposa, vestida de rainha e grávida, como mostra as estampas de B. Salomon (1571); trata-se na verdade de uma passagem do evangelho de São João para aludir à esposa do Apocalipse, que é imagem da Igreja, esposa de Cristo. Contudo, nas referências bíblicas desaparece o esposo da mesa e aparece Cristo (Figuras 1 e 2).

Essa cena tem a ver com a arte nos séculos XVII e XVIII que foi tratada como meio de propaganda na luta da Igreja Católica frente ao protestantismo e que se buscou contagiar o espírito religioso da época com ênfase ao amor e ao fausto frente à severidade e austeridade da Reforma. Neste sentido, o templo cristão consistiu em um livro ilustrado e que por meio da pintura, escultura, vitrais, talha, aprendia-se sobre a história da humanidade segundo as escrituras. A liturgia tentou incorporar o cristão nos mistérios de Cristo e da Redenção.

Do Antigo e Novo Testamento surgiram os temas preferidos de representação e a fonte literária foi a própria Bíblia. Em muitas ocasiões a igreja tornou-se uma Bíblia ilustrada, através das fachadas, portas, retábulos, onde a preocupação

figurativa concentrava-se em episódios da vida de Cristo. O pintor apenas afasta para a esquerda os objetos que estão no primeiro plano, dando maior ênfase à separação dos espaços femininos e masculinos e amplia a visão em perspectiva até o plano final da composição. Esta obra serve como exemplo para entendimento do processo de trabalho do pintor, da utilização das estampas como modelo e a medida da intervenção do artista no resultado da obra.

Sobre as estampas citadas, os séculos XVI e XVII foram os principais focos difusores de tratados que estabeleciam modelos e a cada personagem era atribuída uma série de características, tanto externas como internas que o pintor devia respeitar e representar: idade, condição social, roupas e complementos adequados à sua profissão; gestos e atitudes adequados à sua santidade.

Este rigor teórico teve efeitos imediatos na prática, pois acentuou o controle e a censura não só sobre a arte sagrada como sobre a arte em geral. O pintor deveria ter uma formação religiosa e artística, assim como um assessoramento de um teólogo humanista que desse os materiais literários para montar o programa iconográfico; devia harmonizar em um quadro a variedade de imagens com características de uma verdade que fosse acessível ao espectador.

Em José Teófilo de Jesus, observa-se uma união de traços, de um desenho sólido e um colorido delicado, representando a transição entre elementos estilísticos do Rococó e do Barroco, mas já anunciando características e influências do Neoclassicismo.

Outro ponto interessante a destacar no conjunto das obras do mestre é o fato de ter abandonado a trama arquitetônica complexa, passando a um traçado mais simples, próprio do novo gosto adotado pelas elites baianas. Sua produção teve grande destaque para a pintura de cavalete, marcada por figuras esguias com vestes diáfanos, que aparecem num colorido equilibrado e iluminado, fazendo uma composição homogênea e harmoniosa, características comuns ao Neoclássico. Por fim, é interessante registrar que Teófilo foi um dos primeiros pintores a assinar as suas obras como *Teófilo inventou e pintou*.

De fato as gravuras atingiram na Bahia o grau de elemento técnico onde o mestre pintor investia suas habilidades para, em dimensões bem maiores, transpor os temas para os grandes painéis: as Igrejas baianas.

A pintura religiosa, especialmente a encontrada em Salvador, testemunha a mentalidade e a organização social da Bahia. Há de se considerar que os exemplos retirados da vida dos santos estavam em demasiada relação com o conjunto do fenômeno da devoção, cuja vida destes estava estritamente ligada à convivência com as imagens e os devotos teriam que compreender e influenciar seus *modus vivendi* na configuração da santidade ali exposta.

Referências

ALVES, Marieta. A presença de José Teófilo de Jesus na Igreja do Pilar. In: *A Tarde*, agosto de 1960.

ALVES, Marieta. Uma revisão nas atividades de José Teófilo de Jesus. In: *A Tarde*, maio de 1961.

FLEXOR, Maria H. O. *Oficiais mecânicos na cidade de Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1974. p. 10.

LEITE, José Roberto Teixeira. As pinturas de Franco Velasco e José Teófilo de Jesus da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim em Salvador. In: ARAÚJO, Emanuel (projeto e curadoria). *Tempos do Sagrado. Quatro Séculos da Arte Bahia – São Paulo*. Os pintores do Bonfim – Jesus Rei dos Homens. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, dez.1999 - fev. 2000.

OTT, Carlos. *A Escola Baiana de Pintura, 1764-1850*. São Paulo: MWM, 1981.

OTT, Carlos. José Joaquim da Rocha. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.15, 1961.

SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983, p. 50-51.

Sobre a autora:

Maria de Fátima Hanaque Campos é graduada em Artes Plásticas pela EBA-UFBA. Professora Titular do Departamento de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Estadual de Feira de Santana.

E.mail: fatimahanaque@hotmail.com

Para citar este artigo (ABNT):

DA ROLT, Clóvis. Intertextualidades: identidade e arte na pós-modernidade. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 39-54.

Intertextualidades: identidade e arte na pós-modernidade

Intertextualities: identity and art in postmodernity

Clóvis Da Rolt

Resumo

Este artigo pretende abordar, de forma introdutória, alguns elementos teóricos relativos à relação entre identidade e arte no quadro da pós-modernidade. O texto é fruto de uma pesquisa em fase de desenvolvimento e, portanto, deve ser encarado como um gesto investigativo marcado por uma atitude exploratória e sem qualquer intenção de definir uma forma específica de recepção. A construção do texto está marcada por um método recursivo e dialógico que procura evidenciar algumas possibilidades de abordagem do objeto de investigação proposto, mediante um enfoque que privilegia a percepção das identidades e da arte contemporânea como textos sociais.

Palavras-chave

Identidade; Arte contemporânea; Pós-modernidade.

Abstract

Guided by an introductory way, this paper aims at discussing of some theoretical aspects related to the relationship among identity and art in the context of postmodernity. The text results of a research in development and therefore should be seen as an investigative gesture, marked by an exploratory attitude that has no intention of define a specific kind of reception. The construction of the text is marked by a recursive and dialogical method that intends to highlight some possibilities of addressing of the investigation object proposed. Its focus is directly linked on the perception of identity and contemporary art as social texts.

Keywords

Identity; Contemporary art; Postmodernity.

1. Motivos, expectativas e trajetos

Através do título “*Intertextualidades: identidade e arte na pós-modernidade*”, designo o ponto de convergência das três maiores intenções que, do ponto de vista sociológico, presidem o estudo que desenvolvo atualmente.¹ A primeira intenção – considerando o termo “intertextualidades” –, marca uma perspectiva de abordagem teórica vinculada à hermenêutica e ao seu princípio de exploração do sentido das práticas sociais por meio de um viés narrativo-textual. A segunda intenção pontua claramente a aproximação entre duas instâncias que co-atuam frente à construção do espaço social: identidade

Submetido em: 19/01/2010

Aprovado em: 12/04/2010

e arte, a qual está diretamente ligada a uma idéia de nivelamento e retroalimentação de uma instância em relação à outra, ou seja, pretende-se efetuar uma leitura de questões identitárias contemporâneas a partir de expressões artísticas ligadas às artes visuais. A aproximação se dá, num primeiro momento, no plano da linguagem, visto que termos como “polissemia” e “fluidez” (com os quais comumente define-se o contexto da construção de identidades na pós-modernidade) aproximam-se dos termos e vocábulos que vêm sendo aplicadas pelas teorias estéticas atuais na tentativa de compreender a arte contemporânea, como por exemplo “desterritorialização”, “desmaterialização” e “estranhamento”.²

O gesto investigativo que aqui proponho, essencialmente ligado a uma exploração teórico-bibliográfica, não parte de uma visão reificada dos termos em questão (identidade e arte), o que pode confundir à primeira vista. O que garante isso é a perspectiva hermenêutica da abertura textual, de sua mutabilidade constante e de seu caráter anti-diretivo. Para as finalidades da pesquisa que desenvolvo, identidade e arte são captadas como fenômenos que geram textos sociais que interatuam de modo a modificarem-se mutuamente. Assim, proponho que é possível acessar certos códigos presentes na construção das identidades sócio-culturais na pós-modernidade através da arte, bem como acessar conteúdos estéticos e poéticos da arte contemporânea por meio da forma como arquitetamos nossas identidades. Daí a idéia da “intertextualidade” expressa no título deste artigo.

No campo das identidades, o espaço exploratório em que se insere a pesquisa está acentuadamente marcado pela idéia de que nos tornamos indivíduos em permanente estado de tensão e constantemente surpreendidos por podermos invocar as identidades como entidades de jogo. Nesse sentido, Santos (2008, p. 135) adverte que

mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso.

Deste modo, ao usufruirmos da instabilidade que permeia nossas construções identitárias, mediante orientações adequadas a muitos contextos e finalidades, somos também capazes de abordá-las como ferramentas que nos dão acesso a outras instâncias da vida social. E é aqui que se insere o campo das artes visuais, por este ser um campo que articula e materializa fenômenos estéticos dotando-lhes de capacidade narrativa e de articulação de códigos que gravitam em torno da cultura humana.

A terceira intenção da pesquisa, contemplada na expressão “pós-modernidade”, propõe uma imersão num contexto epistemológico, histórico e metodológico

¹ Trata-se de tese de doutoramento vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

² Tais conceitos, também caracterizados como possíveis adjetivações, são comuns na literatura teórica relativa à arte contemporânea. Seu uso está relacionado a diversas questões que envolvem a produção, circulação e consumo das artes visuais, no que se refere aos suportes utilizados na produção da arte contemporânea, à suspeita quanto ao uso consagrador do espaço de exposições (galerias e museus, por exemplo), às possibilidades interpretativas do objeto artístico, à relação da obra de arte com o público, etc.

ainda conturbado, marcado por diversos conflitos de afiliação e que sinaliza uma discussão sobre as relações entre identidade e arte no interior de fenômenos que considero sintomáticos, tais como: o advento da sociedade do espetáculo e da indústria cultural de massa; a onipresença dos *mass media* como veículos de narração identitária; a presença do multiculturalismo como fenômeno arraigado à relativização da apropriação simbólico-material humana frente à natureza; o avanço do capitalismo e dos processos produtivos e industriais em âmbito globalizado; a influência de correntes teóricas de cunho niilista como alavancadoras de um pensamento pós-metafísico e a desterritorialização dos discursos identitários frente ao eurocentrismo. Desta forma, defino como objeto de estudo da pesquisa as dinâmicas operativas, construtoras e de expressão das identidades na pós-modernidade e sua relação com as configurações estéticas (formais, simbólicas, apropriativas) das artes visuais contemporâneas.

2. Identidade e arte: textos, colagens e superposições

Por ser uma prática profundamente ligada às demais esferas sociais, a arte é capaz de sintetizar, avaliar e comunicar uma série de experiências que dizem respeito à vida coletiva, mediante uma problematização do mundo vivido que pode ter várias vias de acesso. Vattimo acrescenta que, numa obra de arte, estão condensadas as experiências do mundo histórico de uma sociedade ou de um grupo social, que nela reconhecem critérios de distinção entre verdadeiro e falso, bem e mal, etc (VATTIMO, 1996a, p. 52). O autor ainda chama a atenção para um argumento decisivo, pautado numa visão diltheyana, segundo o qual a arte opera a constituição das linhas fundamentais de uma existência histórica, visto que, mais do que qualquer outro produto espiritual, na obra de arte, revela-se a verdade das épocas (VATTIMO, 1996a, p. 52). Assim, a aproximação que proponho só é possível mediante a compreensão de que a arte constitui-se por meio de uma linguagem que dá forma às intensidades criativas dos seres humanos – ao mesmo tempo em que as exercita –, bem como mediante uma percepção de que a construção das identidades perpassa uma série de intercâmbios simbólicos com esferas sociais diversas, e uma delas é a esfera da arte.

O campo aqui explorado é o das artes visuais, cuja produção, desde meados da década de 1970, vem sendo designada – de forma não-consensual – como “arte contemporânea”. De um modo geral, a condição social vivida pelo ocidente no contexto posterior à Segunda Guerra Mundial fez emergir uma série de manifestações, fenômenos e reivindicações que alteraram as estruturas do mundo social. Creio que tais acontecimentos vêm determinando, em grande parte, a configuração estético-formal da produção artística em artes visuais na atualidade. Paralelo a isso, o discurso formulado em torno da construção de identidades individuais e coletivas também foi afetado com os desdobramentos sócio-culturais que vêm delineando a vida de diversos grupos sociais, mais especificamente após a segunda metade do século 20. É neste contexto temporal que começam a tomar corpo as teorias pós-modernas, que localizam

na construção das identidades individuais e coletivas uma ferramenta discursiva fundamental. Em relação a isso, Bauman (1996, p. 18) propõe que,

enquanto é verdade que a noção de identidade continua a ser um problema, não é o mesmo problema que atravessou a modernidade. Na verdade, se o problema da identidade moderna consistia em construí-la e mantê-la sólida e estável, o problema da identidade pós-moderna consiste, primeiramente, em negar seu caráter fixo e manter as opções abertas. No caso da identidade, como em outros casos, criação foi a palavra-síntese da modernidade; reciclagem é a palavra-síntese da pós-modernidade.

Tomando a relação entre identidade e arte como eixo investigativo, proponho que a configuração atual da produção em artes visuais é resultado de sintomas que foram se acumulando nas últimas quatro décadas e que, associados ao alto grau de pluralização das identidades sociais, passaram a conduzir a produção artística em artes visuais de modo a desvinculá-la de um projeto histórico e de princípios universais de assimilação. A “pluralização das identidades sociais” é compreendida aqui como uma abertura para a mobilidade dos contextos culturais que tomaram voz a partir das práticas de descolonização após a Segunda Guerra Mundial, fato que contribuiu para a relativização dos valores tradicionalmente considerados fundadores das “culturas legítimas”. Os argumentos expostos talvez possam contribuir para a aproximação de uma análise que dê conta de explicar o motivo da atual incapacidade da arte contemporânea em formular sínteses, como também de sua ênfase na experiência em detrimento do uso da obra como matriz indutora de valores estáveis a serem perseguidos, como ocorreu, de um modo geral, até a arte moderna, de forma já bastante turbulenta.

Mediante um paradigma produtivo liberado das estruturas racionais da modernidade, a arte contemporânea traduz uma espécie de cotidianização da experiência estética em que não há a necessidade de que a obra produza reflexos contínuos ou reproduzíveis a longo prazo. Para que os argumentos apresentados possam ser explorados, a relação entre identidade e arte precisa ser captada como processo dinâmico entre duas instâncias auto-implicadas. Assim, conforme avaliam Berger e Luckmann (1985, p. 230),

as teorias sobre a identidade estão sempre encaixadas em uma interpretação mais geral da realidade. São ‘embutidas’ no universo simbólico e suas legitimações teóricas, variando com o caráter destas últimas. *A identidade permanece ininteligível a não ser quando é localizada em um mundo* [grifo nosso].

Os autores deixam claro que interpelar a noção de identidade exige seu enquadramento dentro de um “mundo”, uma circunstância ou um contexto do qual seja possível extrair relações. No caso da pesquisa em questão, o mundo da arte é o ponto de contrabalanço dos discursos e teorias relativos às identidades. Num contexto histórico-social em que as identidades sociais tornaram-se entidades polissêmicas, a arte não faz mais do que captar os fragmentos desta

polissemia sem qualquer sentido de coesão ou exemplaridade, já que ela não toma para si a condição de representar ou narrar o mundo pela sua unidade, mas pela sua desagregação e pela disjunção dos centros que outorgavam ao resto do mundo uma suposta legitimidade de valores artísticos.

Lasch admite que o discurso comum é hábil em vincular a identidade a conotações de uniformidade e continuidade, fator que pode ser colocado em discussão a partir da década de 1950, quando psiquiatras e sociólogos passaram a captar o conceito de identidade mediante um caráter multiforme e problemático, que, inclusive, coloca em xeque a relação da identidade (no caso do indivíduo) como equivalente de uma história de vida. “O sentido psicológico de identidade”, diz Lasch (1987, p. 23),

que passou ao uso comum, diminui ou elimina completamente a associação entre identidade e “continuidade da personalidade”, exclui também a possibilidade de que a identidade seja definida basicamente pelas ações da pessoa e pelo registro público de tais ações. Em seu novo sentido, o termo se refere ao declínio do antigo significado da vida como uma história de vida – um modo de entender a identidade que dependia da crença em um mundo público durável, tranquilizador em sua solidez, que sobrevive à vida individual e emite diante dela uma espécie de julgamento.

A identidade, então liberada de construir equivalências históricas entre um “eu” categoricamente fixo num momento do tempo e uma sociedade construída sobre reminiscências factuais (o velho jogo das causas e conseqüências), encontra na arte um campo com as mesmas características de mutabilidade e indeterminação. A posição atual, segundo Vattimo, sugere que as intensidades estéticas da obra contemporânea estão cada vez mais relacionadas à sua capacidade de auto-negação e de pôr em discussão o seu estatuto. (VATTIMO, 1996a, p. 42). Muito próxima desta condição da arte contemporânea está a relação do indivíduo com a auto-percepção do *self* diante da sociedade do consumo e da produção massificada de mercadorias. Sobre isso, Lasch (1987, p. 22) adverte que

a produção de mercadorias e o consumismo alteram as percepções não apenas do eu como do mundo exterior ao eu; criam um mundo de espelhos, de imagens insubstanciais, de ilusões cada vez mais indistinguíveis da realidade. O efeito especular faz do sujeito um objeto; ao mesmo tempo, transforma o mundo dos objetos numa extensão ou projeção do eu. (...) O consumidor vive rodeado não apenas por coisas como por fantasias. Vive num mundo que não dispõe de existência objetiva ou independente e que parece existir somente para gratificar ou contrariar seus desejos.

O reflexo da re-configuração da sensibilidade artística no contexto pós-moderno está presente no modo como são abordadas as noções de identidade, tanto individuais quanto coletivas, no atual momento da história humana. Cada vez mais, falar em “identidade” quer dizer falar em processos que não se reduzem à dualidade moderna, essencialmente optativa. Nesse sentido, a polifonia dos dialetos vattimianos, cuja expressão se dá na forma de textos sociais, é central

para se pensar em novas formas de construção da identidade que não são mais uma questão puramente optativa, mas, sim, são embasadas na experimentação, no livre-trânsito e, até mesmo, numa ludicidade que não almeja a um caráter fixo. De acordo com o que professora Melucci (2004, p. 45),

a possibilidade de distinguir-nos dos outros deve ser reconhecida por esses “outros”. Logo, nossa unidade pessoal, que é produzida e mantida pela auto-identificação, encontra apoio no grupo ao qual pertencemos, na possibilidade de situar-nos dentro de um sistema de relações. A construção da identidade depende do retorno de informações vindas dos outros. Cada um deve acreditar que sua distinção será, em toda oportunidade, reconhecida pelos outros e que existirá reciprocidade no reconhecimento intersubjetivo.

Compreendidas como instâncias geradoras de textos sociais³, as identidades podem ser abordadas mediante os registros de suas expressões e de suas formas de manifestação, as quais não estão enquadradas em ambiências fixas, mas em jogos polissêmicos que as qualificam como dotadas de grande capacidade de transformação e adaptação. As discussões envolvendo as formas contemporâneas de construção das identidades tendem, cada vez com mais ênfase, a enquadrá-las no universo da cultura e em suas emissões de significados sobre as possibilidades de se captar a realidade, sobretudo considerando-se a disjunção pós-moderna frente aos enquadramentos existenciais da modernidade, notadamente marcados pela idéia de que a identidade era um processo de construção pautado em modelos e padronizações típicas de uma sociedade que via na autoridade um princípio de organização das coletividades.

Em função do declínio das imagens culturais de largo espectro e do enfraquecimento dos grandes relatos históricos como lugares do consenso sobre a percepção do “eu”, atualmente a abordagem sobre os fenômenos relativos à identidade parece assumir posições importantes no sentido de promoverem imagens múltiplas sobre um aspecto sobre o qual, tradicionalmente, recaíam funções homogeneizadoras. Atualmente, parece não mais ser possível abordar a questão da construção das identidades, tanto individuais quanto coletivas, sem vinculá-las às transformações operadas pela ação de um complexo de imagens científicas, culturais, históricas e políticas que conduziram a existência humana à pós-modernidade, terreno das entropias do sentido e suporte onde as sobreposições infinitas de linguagens e códigos culturais sinalizam uma nova forma de vida globalizada.

A adoção da pós-modernidade como eixo teórico e epistemológico tem dado sinais de uma opção pela linguagem e pela cultura como os *loci* de convergência de diversos empreendimentos investigativos que rompem com a centralidade das práticas fundantes genuinamente modernas. Num contexto de disjunção frente à lógica da autoridade dos discursos e de uma suposta superioridade cultural, Fish sugere como componente de dinamização das identidades sociais a substituição dos “determinismos locais” pelas “comunidades interpretativas”

³ Através da expressão “textos sociais” sugiro que as identidades são instâncias que podem ser captadas por meio de suas diversas formas de expressão, quer sejam essas formas políticas, estéticas, éticas ou de qualquer outra natureza. As identidades geram textos porque são instâncias marcadas pelo seu dinamismo expressivo. Além do mais, é próprio da noção de “texto” um caráter de abertura para a interpretação, já que o texto oferece condições de leitura que operam mediante perspectivas que se renovam a cada novo ato interpretativo.

(FISH, 1980), formadas, segundo Harvey (1996, p. 52), “por produtores e consumidores de tipos particulares de conhecimento, de textos, com frequência operando num contexto institucional particular” como universidades, grupos religiosos, clubes sociais esferas profissionais, vizinhanças, etc. Indivíduos e grupos são levados a controlar mutuamente, no âmbito desses domínios, o que consideram conhecimento válido.

Melucci adverte que, numa sociedade tradicional, a busca pelas origens através de tempos míticos fundamenta a identidade em seu teor meta-social. “A dessacralização dos fundamentos da identidade”, diz Melucci (2004, p. 47), “deslocou para a sociedade e para o agir humano a fonte dos processos de identificação.” O autor adverte que o pensamento trans-histórico, típico das teorias conservadoras, não dá mais conta de oferecer explicações sobre as complexas combinações significativas que as identidades operam na atualidade como produtos sociais que elas são.

À medida que reconhecemos a identidade como produto social, também são criadas as condições para uma individualização dos processos de atribuição e de reconhecimento. Conseqüentemente, somos nós mesmos, como indivíduos, que adquirimos a capacidade autônoma de nos definir como indivíduos. (MELUCCI, 2004, p. 47).

No campo dos Estudos Culturais, conforme esclarece Grossberg, a identidade, no seu atual enquadramento pós-moderno, é captada como um espaço de confluência de figuras indutoras de novas plasticidades sociais que funcionam como estruturas operadoras de cruzamentos temporais. Segundo Grossberg (1996, p. 90), “há um número de figuras diferentes, sobrepostas, cruzadas e, algumas vezes, competitivas que, tomadas em conjunto, definem o espaço no qual os estudos culturais têm teorizado o problema da identidade.” Para o autor, é muito comum tomá-las como figuras que remetem a um *continuum* espacial, embora elas sejam, na maioria das vezes, estruturas de temporalidade. “*Différence*”, “fragmentação”, “hibridismo”, “fronteira” e “diáspora” são termos usados por Grossberg para aludir ao caráter vaporoso dos processos disjuntivos que participam da construção de identidades na pós-modernidade, os quais colocam um fim na autoridade dos grandes centros de normatização político-social sobre os contextos culturais não-tradicionais.

3. Arte contemporânea e pós-modernidade: caminhos e descaminhos

Quando mencionei, anteriormente, que a arte contemporânea é incapaz de gerar sínteses, é preciso que fique claro em que sentido refiro-me ao conceito de síntese. Sobre isso, uma imersão no âmbito da hermenêutica permite expor algumas considerações gerais. A arte contemporânea é incapaz de gerar sínteses porque não está integrada a um mundo pautado pela visão tradicional da unidade metafísica. A ruptura da arte contemporânea com os valores de uma estética fundada na normatividade do gosto e na possibilidade de perpetuá-los como signos de referência trans-histórica faz com que as teorias da pós-modernidade sejam profícuas em apontar possibilidades analíticas para

o estudo que proponho. Segundo Lyotard (1986, p. 16), cujo pensamento ocupa uma posição de referência neste aspecto,

considera-se pós-moderna a incredulidade em relação aos meta-relatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo meta-narrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (functeurs), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis.

A proliferação das imagens do mundo, as representações escamoteáveis e cada vez mais difusas do que consideramos ser o “real” e a possibilidade de estarmos concretizando o “mundo-fábula” preconizado por Nietzsche são elementos que traduzem o enfraquecimento da potência histórica da arte como fenômeno de síntese e como experiência de unidade diante de um mundo que sempre foi complexo, mas que, talvez, não produzia a consciência de sua própria complexidade como produz atualmente. O âmbito desta discussão é o da consciência histórica, a qual, segundo o pensamento de Gadamer (2003, p. 19),

já não escuta beatificamente a voz que lhe chega do passado, mas, ao refletir sobre a mesma, recoloca-a no contexto em que ela se originou, a fim de ver o significado e o valor relativos que lhe são próprios. Esse comportamento reflexivo diante da tradição [e da história como um todo] chama-se *interpretação*. (grifo do autor)

Imerso numa ruptura com os valores tradicionais da estabilidade e da perenidade histórica, a tese que Vattimo defende é a de que, na sociedade dos *mass media*, abriu-se caminho para um ideal de emancipação em cuja base estão a oscilação, a pluralidade e a erosão do princípio de realidade, elementos que se contrapõem a uma suposta auto-consciência sobre um mundo estável e cujas estruturas acreditávamos ser possível acessar mediante a apreensão do que elas “são” ou do modo como “estão” dadas à experiência (VATTIMO, 1996b, p. 82). É nítida a crítica de Vattimo aos enquadramentos históricos da metafísica e à relação desta com a possibilidade de acessar um mundo sempre disponível como dado objetivo e ontologicamente contínuo no tempo e no espaço. Tal crítica expõe um dos princípios centrais da hermenêutica e sua perspectiva anti-fundacional.

Na perspectiva de Gadamer, é por meio da impossibilidade de vincular “todo” o real ao racional que se pode falar no fim da metafísica ocidental, cujo efeito é a desvalorização da razão e sua vinculação à idéia de uma unidade absoluta. (GADAMER, 1997, p. 19) A razão, diz Gadamer (1997, p. 19), “já não é a faculdade que entende dos fins últimos e incondicionados; ao contrário,

‘racional’ significa o encontro dos meios adequados a determinados fins, sem que a racionalidade mesma destes fins seja comprovada.”

Com o esgotamento da arte moderna e seu programa estético inscrito nas ações das vanguardas, temos presenciado, desde meados da década de 1970, uma nova configuração das sensibilidades contemporâneas, um estado de reificação total da matéria plástica que se monumentaliza pela explosão estética da pós-modernidade.⁴ A categoria de análise que melhor pode buscar uma aproximação com a condição atual da relação entre identidade e arte é a da “entropia”. No campo das identidades, a entropia equivale à perda da referência do valor absoluto do “eu” como instância estável e contínua, o que faz o caráter aberto das identidades na atualidade convergir para sua constante reformulação em sua dinâmica de intertextualidade. Já no campo da arte, a entropia encontra sua significação máxima na hipervisualidade, na hibridização das linguagens e princípios poéticos, na constante re-semantização dos códigos estéticos e num obscurecimento do sentido cada vez mais difuso e incerto da obra de arte contemporânea. A questão do sentido e dos jogos sógnicos é referencial para se pensar as articulações da vida atual. De acordo com Baudrillard (1996, p. 65),

⁴ O termo “reificação” é empregado aqui como sinônimo de absolutização do valor estético da matéria plástica, a qual assume o valor de um “universal” já inscrito numa possibilidade de uso artístico sem que isso precise ser previamente elaborado pelo artista no campo da significação. Basta uma visita a uma Bienal de artes visuais, por exemplo, para que se perceba que não há mais qualquer critério sobre o que é e o que não é válido em termos de uso de materiais na construção de uma obra de arte. A reificação corresponde à adoção sumária de qualquer material, objeto ou forma física para ser usado na elaboração da obra de arte, sem que isso passe por uma avaliação sobre a “artisticidade” do material. A disponibilidade da totalidade da natureza como fonte de onde se extrai a matéria para a elaboração da obra corresponde ao que, na atualidade, chamo de “reificação da matéria plástica”.

se ainda nos surpreendemos sonhando – sobretudo hoje – com um mundo de signos seguros, com uma “ordem simbólica” forte, percamos as ilusões. (...) O arbitrário do signo começa quando, em vez de ligar duas pessoas por uma reciprocidade intransponível, ele remete, como significante, a um universo desencantado do significado, denominador comum do mundo real, com relação ao qual ninguém mais tem compromisso.

A partir do momento em que qualquer objeto, produto ou artefato – independentemente de suas características formais e das exigências prévias de raridade, excelência e valor reconhecidos em relação aos materiais utilizados em sua produção – pode ingressar nas esferas da arte, os códigos artísticos que eles carregam tendem a manifestar, de forma exemplar, as ilusões e degenerescências daquilo que ficou oculto por séculos – proibido de vir à luz pela ação canônica dos detentores dos poderes de legitimação artística – e que, agora, é trazido à cena como registro e manifestação simbólica de uma nova configuração do mundo da cultura, o que, em outras palavras, equivale a dizer que a arte contemporânea não tem qualquer tipo de transgressão implícita, mas, pelo contrário, ela corresponde à figura do escravo aprisionado no interior do bloco de mármore, ao qual Michelangelo se referia dizendo que, com a obra escultórica acabada, não tinha feito nada mais do que libertá-lo. Na perspectiva de Belting, a arte contemporânea corresponde a um deslocamento da “grande arte” alocada nas estruturas da história e seu conseqüente enfraquecimento em relação ao processo de autonomia por ela conduzido desde o surgimento da era moderna. Belting (2006, p. 173) ensina que o artista contemporâneo

também participa da desterritorialização da arte ao questionar o conceito reconhecido de arte e ao libertar “a arte”, tal como uma imagem, da moldura que a isolara do seu ambiente. Se antigamente os artistas

tinham a obrigação de estudar no Louvre as obras-primas, hoje eles vão ao museu de etnologia para tomar conhecimento da historicidade do homem em culturas passadas. Os interesses antropológicos suplantam os interesses pura e simplesmente inerentes à arte. A oposição entre arte e vida, da qual a arte retirou suas melhores forças, dissolve-se hoje no momento em que as artes plásticas perdem os seus limites assegurados diante de outros meios e sistemas de compreensão simbólica.

Sem qualquer referência a valores que almejem perenidade, a arte contemporânea sinaliza uma configuração cultural pós-moderna não-singular e anti-personalista, na qual o fazer artístico ocorre como fato banal, que não visa a qualquer intenção de permanência. Em decorrência de não operar no âmbito de um projeto de longo alcance ou no interior de uma perspectiva metafísica, Vattimo (1996a, p. 42) diz que, com a arte contemporânea

tenta-se a experiência de uma arte como fato estético integral. Por conseguinte, o estatuto da obra de arte se torna constitutivamente ambíguo: a obra não visa a um êxito que lhe dê o direito de colocar-se dentro de um determinado âmbito de valores (o museu imaginário dos objetos providos de qualidade estética); seu êxito consiste, antes, fundamentalmente, em tornar problemático esse âmbito, ultrapassando, pelo menos momentaneamente, seus limites.

O ponto de partida para a construção da pesquisa que ora desenvolvo sugere que a arte não é um mero reflexo da realidade, mas, pelo contrário, ela é um modo pelo qual a sociedade fala de si mesma, um modo que permite que os dilemas, memórias, contradições e aspirações sociais de uma época sejam equalizados sob o domínio de uma atividade que não tem como finalidade legislar sobre condutas individuais ou coletivas, mas que, por ser situada historicamente, é capaz de atuar como registro simbólico de determinadas questões que seriam imperceptíveis de outra forma. Rissati, ao propor o âmbito da cultura como uma instância de ligação, expressa essa vinculação entre arte e sociedade de uma forma bastante significativa. Rissati (1990, p. 121) afirma que

muita atenção tem sido empregada à análise cuidadosa dos textos (isto é, literatura, artes visuais, música) num esforço para entender como a cultura modela a percepção. O que se tornou claro é que as percepções da realidade dependem e são construídas através de sistemas de comunicação dos quais as artes são exemplares. Deste modo, considerando um viés cultural, pode-se dizer que, inconscientemente, a leitura do mundo e a visualização de suas imagens modelam percepções e criam pontos de vista.

Questões relativas à identidade, ao pertencimento coletivo e à vida identitária de diferentes grupos sociais guardam uma profunda correspondência com os signos artísticos produzidos num determinado momento da história. Isso porque, a arte fala do “social” sem usar as ferramentas conceituais com que, usualmente, definimos o “social”. A condição atual da chamada arte contemporânea, muitas vezes definida como refratária, trouxe ao centro do debate inúmeras desconfianças quanto aos seus reais usos sociais.⁵ Tais desconfianças tomam como base certas evidências já constatadas por

⁵ Em sua recente compilação de textos sobre arte contemporânea, Affonso Romano de Sant’Anna avalia a inserção deste segmento de produção artística no cenário cultural contemporâneo, sem isentar-se de tecer severas críticas sobre o assunto. Ver SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp. Arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

pensadores e analistas culturais que se referem à arte contemporânea como uma arte que se quer efêmera ao mesmo tempo em que aspira ao eterno; que corre o risco de se cadaverizar na cópia ao ostentar suas habilidades paródicas; que se quer inédita, porém se torna previsível por operar mediante desmanches metodológicos, desordens técnicas e esquizofrenias conceituais; que se quer antiarte mas que se submete aos mecanismos da tradição e da outorga artística para ser reconhecida e legitimada.

Ao propor como ponto de partida à leitura e à apreciação de suas realizações o choque, a desordem, a anomia, o estranhamento e a desacomodação, a arte contemporânea busca também nas transformações relativas às identidades uma parcela dos valores através dos quais constrói tentativas de legitimar-se, ainda que a resistência à sua aceitação ande lado a lado com ela. Para se tentar uma compreensão sobre as bruscas mudanças que estamos vivendo frente à desacomodação de toda a estrutura de valores que sustenta a produção de arte na atualidade, basta lembrar, conforme pontua Belting (2006, p. 144), que

a arte foi sabidamente uma idéia da época do Iluminismo, que nela reconhecia uma validade atemporal e universal, para além de todas as diferenças entre os produtos artísticos individuais: atemporal e universal como os direitos humanos mesmos, que afinal deviam ser válidos para todos os homens individualmente tão diferentes.

Nas condições atuais de produção e circulação de signos culturais em âmbito globalizado – sobretudo a partir da ação dos *mass media* e seus jogos de espelhos imagéticos –, não se espera mais que o artista fale para o mundo ou que sua presença seja referencial para a percepção da arte como uma esfera autônoma. O discurso estético formulado pela arte passou a ser apenas mais um no turbilhão de discursos que interpelam a realidade como uma arena de produção social dos sentidos. Quanto mais se discute sobre o globalismo (Octávio Ianni), a mundialização da cultura (Renato Ortiz), a sociedade em rede (Manuel Castells) e outros conceitos de abrangência macro-sociológica, mais se percebe que a arte os integra de forma muito conflituosa, como se ela estivesse tentando se enquadrar dentro de uma possível “internacionalização estética” que, para se concretizar, precisa abrir mão de códigos expressivos regionais ou nacionais a fim de privilegiar uma dicção universalista e adequada a qualquer contexto cultural.

Se a América Latina, no âmbito da arte moderna, era vista como um continente surrealista que produzia uma arte exótica ou reacionária (de apelo insólito, telúrico ou político) devido à sua condição terceiro-mundista, no interior do discurso estético contemporâneo tais adjetivações parecem não fazer mais sentido.⁶ A arte contemporânea, especialmente nos circuitos das grandes exposições, parece operar mediante uma exigência de que suas criações sejam produzidas mediante princípios gasosos, que permitam à obra de arte pairar, discretamente, tanto numa exposição no Brasil quanto na França ou nos Estados Unidos, eliminando ao máximo os conflitos de ordem “cultural” e privilegiando

⁶ Baddeley e Fraser abordam inúmeras questões relativas à arte latino-americana, sobretudo no que se refere ao conturbado convívio entre imagens, símbolos e tradições pré-colombianas e a implantação de novos vocabulários estéticos a partir das conquistas espanholas e portuguesas. Ver BADDELEY, Oriana; FRASER, Valerie. *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*. London: Verso, 1989.

a assepsia dos códigos artísticos. Quanto mais a obra esconder suas origens ou seus vestígios de localização geo-político-cultural, mais condições ela terá de ingressar nos grandes circuitos de exposições internacionais e mais facilmente se colocará de forma não-conflituosa num cenário global.

Se, por um lado, o artista contemporâneo faz a obra de arte silenciar e reduzir-se ao mínimo de inteligibilidade, já que não se pode mais esperar que a arte revele a totalidade de um ideal de elevação espiritual, por outro lado, mediante ironias extremas, o artista faz de seu *métier* a área principal de desconfiança sobre os valores culturais hodiernos. Fisher (2007, p. 235) diz que

a desconstrução pós-modernista, como uma significação aberta, tem um impacto não apenas na ilusão de que os enunciados possuem um significado único e definitivo, mas principalmente é destinada a combater a suposição de que a cultura e a sociedade - entendidas como textos - ainda seguem uma direção histórica e politicamente determinada. O pós-modernismo declara que todos os pontos de vista privilegiados foram anulados, juntamente com a posição dominante que permitiu o estabelecimento de hierarquias de interpretação.

Do modo como as teorias pós-modernas absorvem essas transformações, abre-se uma discussão que permite suspeitar das hierarquizações e das categorizações que a modernidade operou em relação a determinadas práticas e discursos sociais. “A negação de qualquer versão clássica do conceito de verdade”, escrevem Bender e Blocker (1993, p. 04),

como correspondência ou relação entre crenças, aspirações, descrições, ou entre teorias, a Realidade, os Fatos, o Mundo Como Ele é ou as Coisas em Si Mesmas, é o mais fundamental e abrangente princípio do pós-modernismo. É esta rejeição que motiva e confirma muitas das suas outras características sintomáticas. De acordo com as proposições do pós-modernismo, nossos signos e símbolos conectam-nos a outros signos e símbolos numa abertura à interpretação.

Atualmente, é muito simples dizer que habitamos um mundo caótico e desesperançoso que, como consequência, produz uma arte caótica e desesperançosa. Contudo, é exatamente sobre este aspecto que pretendo extrair algum tipo de visibilidade, mediante um problema que parece central em relação a nossa atual ambiência sócio-cultural: de que forma, portanto, arte e identidade se relacionam? Por meio de que impulsos, estratégias, mecanismos ou dispositivos uma age sobre a outra?

Sob o rótulo de “arte contemporânea” movem-se profundos equívocos estéticos e anacronismos teóricos, os quais, não raramente, confundem a pretensa “liberdade criativa” da produção artística pós-moderna com os pastiches que geralmente são oferecidos ao público. Por outro lado, sob o rótulo de “identidade”, surgem teorias prescritivas forjadas unicamente para render dividendos simbólicos a uma minoria que tem consciência de que certas manobras políticas e econômicas podem lograr mais êxito quando

amparadas pelos vetores afetivos ou personalistas que agem nas configurações identitárias. Nesse sentido, algumas questões emergentes poderiam ser pontuadas, de modo a fixarem mais detalhadamente o meu interesse pela aproximação entre identidade e arte: pode-se esperar que a arte faça uma leitura da sociedade sem antes captar sob que valores e crenças fundamentais a sociedade está embasada? Pode a arte revelar certos aspectos das dinâmicas de nossas vidas, de forma a podermos afirmar que o modo como interpelamos nossas identidades individuais ou coletivas relaciona-se à nossa experiência de recepção e apropriação de signos artísticos? Se, como vem mostrando a experiência, a arte contemporânea causa tanta repulsa em diversos tipos de público, é correto inferir que ela se apresenta da forma como se apresenta porque faz uma leitura de um “mundo social” que ela acredita ser exatamente desordenado e pautado por diversas formas de entropia semelhantes às suas? Se a arte é capaz de “filtrar” certos elementos constitutivos de uma determinada sociedade, num dado momento da história, como a arte contemporânea vem operando esta competência?

A arte possibilita uma avaliação crítica do real capaz de articular diversos campos do saber humano, concentrando-os num único dado fenomenológico: o objeto físico, a obra como forma condensada da cultura. Para Guyau (2009, p. 173), a arte não é somente um conjunto de fatos *significativos*; ela é antes de mais nada um conjunto de meios *sugestivos*. A arte não é uma prática isenta e impermeável em relação às circunstâncias temporais e sociológicas que lhe conferem legibilidade. Ela toma partido de determinadas situações, contextos, idéias e impulsos que deixam vestígios no objeto artístico. Por operarem como agentes de percepção, avaliação, interferência e poetização do mundo real, as obras de arte também contêm resíduos de significado que permitem interpelar como as identidades sociais, individuais e coletivas, eram pensadas e construídas em outras épocas e como são pensadas e construídas na atualidade.

É o caráter de atividade em permanente auto-reflexão que confere à arte a possibilidade de operar leituras sociais por meio de um viés que a hermenêutica considera basilar. “Tomada como chave decifratória à experiência hermenêutica”, escreve Flickinger (2000, p. 44), “a ontologia da obra de arte anuncia os elementos fundadores do compreender. São eles a solicitação do estranho, uma disposição de entrega ao aberto e à linguagem, esse horizonte intransponível de nosso encontro com o mundo.” Se tomarmos tais aspectos como axiomas fixados como um ponto de partida, teremos, então, uma constatação: nada mudou com a arte contemporânea no que se refere à sua capacidade de correlacionar-se com outras instâncias e instituições que compõem o universo dos fenômenos sociais. O que mudou – e isso constitui o centro de minha pesquisa – é o quadro geral dos acontecimentos, dos valores e das aspirações que, atualmente, mobilizam a produção artística em artes visuais.

De acordo com Pico (1992, p. 34),

durante todo o tempo que chamamos histórico, a arte foi o modelo das atividades com que o sujeito fazia objetos e os lançava ao mundo, atribuindo ao próprio mundo um significado de objeto e o apresentando, assim, como espaço ordenado, lugar da vida e conteúdo da consciência.”

Tais princípios de construção de uma perspectiva histórica em relação à arte contemporânea são, atualmente, fontes de severas desconfianças. Segundo Danto (2006, p. 15), que sugere que a ruptura em relação à história pode ser um caminho para se pensar as implicações estéticas da arte contemporânea,

poderíamos tirar proveito da palavra “contemporâneo” para cobrir quaisquer disjunções de pós-modernismos que se quisesse cobrir, mas então novamente ficaríamos com a sensação de não possuir um estilo identificável, de que não há nada que não se ajuste. Mas que na verdade é a marca das artes visuais desde o final do modernismo, que como período se define pela falta de uma unidade estilística, ou pelo menos do tipo de unidade estilística que pode ser alçada à condição de critério e utilizada como base para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento – e que, conseqüentemente, não há possibilidade de um direcionamento narrativo.

Inserida na agenda de discussões e pesquisas no campo da Sociologia da Cultura, esta pesquisa em fase de desenvolvimento pode encontrar diversas formas de contribuição, de amparo teórico e metodológico, bem como possíveis respostas às questões emergentes que nos são colocadas pelas dinâmicas da sociedade pós-moderna. O ponto de exploração central relaciona-se à forma como a arte contemporânea vem digerindo e assimilando os discursos que professam a existência de uma polifonia identitária na atualidade; ou seja, a produção da arte contemporânea (ou daquilo que vem sendo definido como arte contemporânea), em sua dimensão estética e em sua incursão na sociedade atual, está relacionada aos conceitos ligados à construção de identidades na contemporaneidade? As obras de arte produzidas atualmente, sobre uma matriz de técnicas, estilos, tendências e formas completamente distintas dos preceitos da arte moderna, não estarão também fazendo uma leitura daquilo que compreendemos ser a nossa identidade sócio-cultural?

Penso que estas questões servem de fechamento para a breve incursão teórica que propus com este artigo. Na condição de um esboço de investigação, este texto é fruto de uma postura intelectual que recebe a realidade como abertura e como diálogo entre opções que não se esgotam em si mesmas, mas que, pelo contrário, permitem novas conexões umas com as outras.

Referências

BADDELEY, Oriana; FRASER, Valerie. *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*. London: Verso, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Orgs.). *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications Ltd, 1996.

BELTING, Hans. *O fim da História da Arte. Uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENDER, John W.; BLOCKER, H. Gene (Eds.) *Contemporary Philosophy of Art. Readings in Analytic Aesthetics*. New Jersey: Prentice Hall, 1993.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

FISH, S. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FISHER, Jean. *The Syncretic Turn. Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism*. In: KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon. (Orgs.) *Theory in Contemporary Art since 1985*. Blackwell Publishing Ltd., 2007.

FLICKINGER, Hans-Georg. *Da experiência da arte à hermenêutica filosófica*. In: ALMEIDA, Custódio Luís Silva de et all. *Hermenêutica filosófica: nas trilhas de Hans-Georg Gadamer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Pierre Fruchon (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

_____. *Mito y Razón*. Barcelona: Paidós, 1997.

GROSSBERG, Lawrence. *Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?* In: Hall, Stuart; du Gay Paul (Orgs.). *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications Ltd, 1996.

GUYAU, Jean-Marie. *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo: Martins, 2009.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1996.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu. Sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LYOTARD, François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MELUCCI, Alberto. *O jogo do eu. A mudança de si em uma sociedade global*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

PICÓ, Josep (Org). *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1992.

RISSATI, Howard. *Postmodern perspectives. Issues in contemporary art*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp. Arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2008.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1996.

Sobre o autor

Licenciado em Artes Plásticas (UCS), Mestre em Ciências Sociais (Unisinos). Atualmente, Doutorando em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Unisinos).

E.mail: cdarolt@hotmail.com

Para citar este artigo (ABNT):

MACIEL, Neila D. G.. Raimundo de Oliveira: um místico entre os modernos. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 55-69.

Raimundo de Oliveira: um místico entre os modernos

Raimundo de Oliveira: a mystic among modern artists

Neila Dourado Gonçalves Maciel

Resumo

O presente artigo é parte de um estudo teórico desenvolvido ao longo do curso de Mestrado em Artes Visuais. O Texto trata de uma análise da poética do artista plástico Raimundo de Oliveira, através das suas relações com o espaço, a cultura popular e a religião. Para isso, foram apresentados vários pontos referentes à religiosidade vivenciada pelo artista destacando a hipótese de que o mesmo transfere para suas telas o desejo de permanecer num espaço místico e sagrado, evidência que tenta explicar sua fixação pela temática religiosa.

Palavras-chave

Artes Visuais; Modernismo; Raimundo de Oliveira; Religiosidade.

Abstract

The present article is part of a developed theoretical study throughout the course of Master's in Visual Arts. The Text deals with an analysis of poetical of the artist Raimundo de Oliveira, through its relations with the space, the popular culture and the religion. For this, some referring points to the religiosity lived deeply from the artist had been presented detaching the hypothesis that the same is transferred to his screens, like the desire to remain in a mystic and sacred space, evidence that tries to explain his thematic setting for the religious theme.

Keywords

Visual Arts; Modernism; Raimundo de Oliveira; Religiosity.

1. Introdução

A busca dos artistas pelas raízes brasileiras gerou um movimento de valorização e descoberta de tradições populares que foram desenvolvidas ao longo dos séculos, fruto do grande sincretismo cultural, as quais passaram a simbolizar a essência do povo brasileiro, principalmente a partir de ações modernistas. No contexto baiano, o interesse por essas manifestações populares pode ser visto como o ponto de coesão da primeira geração dos artistas modernos, já que os artistas dessa geração nunca se consideraram pertencentes a um grupo ou movimento, era muito mais uma convergência de interesses, além de uma grande amizade, como relata Mário Cravo Jr. (CRAVO, 2001, p. 75): [...] acontecia de maneira espontânea, o encontro com colegas e a relação de entendimento entre os jovens da mesma geração, possuídos pelo mesmo

Submetido em: 29/01/2010

Aprovado em: 28/04/2010

encantamento [...]. Esses artistas construíram suas obras mergulhadas nas tradições populares, que no caso da Bahia e, de Salvador em especial, vão ser profundamente marcadas pela cultura afrodescendente.

A primeira geração, delimitada até a década de 1960, reuniu muitos artistas com trabalhos variados que se freqüentavam e discutiam sobre a formação tão particular da cultura popular na capital baiana. Raimundo de Oliveira está incluído nesta primeira geração. Nascido no ano de 1930, em Feira de Santana – BA, chegou a Salvador no começo da década de 1950 e logo passou a integrar o grupo moderno. A obra de Oliveira, objeto central deste estudo, passou por algumas fases de indefinição quanto à temática, à técnica, o tratamento das cores e formas até a chegada de seu amadurecimento artístico nos anos sessenta.

Em 1950 matriculou-se no curso de pintura da Escola de Belas Artes e lá trabalhou com técnicas como a gravura, cuja relevância é notável no movimento de renovação artística vivenciada pela EBA nos anos cinqüenta. No contexto de várias experimentações, acabou desenvolvendo uma série de estudos em preto e branco com uma temática religiosa e triste, a qual fazia parte de seus estudos iniciais. Entretanto, nesse momento ele se arrisca em outras possibilidades. Mas na totalidade, sua obra, independente da técnica ou do período, vai se caracterizar pelas representações bíblicas oriundas da religiosidade cristã. No entanto, realizou algumas poucas exceções com representações de mendigos, retratos de populares, a feira livre, temas muito comuns aos artistas modernos na Bahia. Sua ligação com as manifestações populares vai ser expressa em suas obras a partir de sua vivência e observação da religiosidade popular.

Depois de um breve período de convivência com os outros modernos, Raimundo inicia um processo de distanciamento destes temas variados e passa a fixar sua pintura nas narrativas bíblicas. Essas pinturas, segundo Antonio Celestino (1982), fazem parte de uma segunda fase em sua carreira. Para este autor, houve três fases essenciais na trajetória deste artista: “[...] uma fase inicial de aprendiz, *inteiramente sem qualquer valor artístico nem qualquer caráter plástico.*” (Ibid., p. 7), algo que pode ser contestado, pois, mesmo não sendo trabalhos maduros ou plasticamente bem resolvidos, têm suas características e soluções próprias do momento e que condizem com as experimentações plásticas empreendidas pelos modernistas. Segue ainda afirmando que a segunda fase seja sombria, “[...] versando sobre assuntos de ordem religiosa, [...] sempre com a mesma constante de pungente aflição, figuras arrastando consigo a amargura transposta da visão castigada do artista.” (Ibid., p. 8) Nesta etapa, ainda experimenta diversas técnicas, como guache, nanquim, xilogravura, esta última por influência de sua passagem pela Escola de Belas Artes. Há também uma variação nas pinceladas, na forma como apresenta os personagens, no tratamento da perspectiva, enfim, nessa fase, que compreende boa parte da década de 1950, seus traços foram sendo testados e sua poética foi sendo construída. Segundo Celestino, neste momento, suas

figuras constituem um pouco de seu retrato físico e mental, ainda tímidas e presas, talvez num reflexo de sua profunda solidão.

Ainda de acordo com a análise de Celestino, na terceira e última fase, a pintura de Raimundo “se liberta de uma tristeza profunda”, ao contrário de sua vida pessoal, cujas frustrações e fragilidades culminaram no suicídio. Já no final da década de 1950, quando passa a viver alternadamente entre São Paulo e Rio de Janeiro, produz muitos trabalhos, quase todos com cenas bíblicas, nos quais a escolha pela pintura a óleo já era quase definitiva, assim como a explosão de cores e a estruturação de suas narrativas elaboradas de forma consciente e trabalhadas exaustivamente. “[...] são seus quadros uma elegia de parábola singela, com cores puras, traços bem definidos, liberdade de composição, linguagem larga e feliz.” (CELESTINO, Op. Cit., p. 8) Com o tempo, seus trabalhos deixaram de ser tão escuros e sombrios e, aos poucos, sobretudo nos últimos cinco anos de sua produção, compreendidos entre os anos de 1960 a 1965, reforçou o aspecto narrativo, cada vez mais alegre, iluminado e colorido. Diante de uma rápida análise de suas três fases, é possível constatar que desde os primeiros trabalhos dois elementos se fixaram em sua obra: em primeiro lugar, a temática religiosa, santos, imagens, retratos religiosos, narrativas bíblicas e os traços auto-retratados, segundo componente caracterizante de sua pintura: o ângulo pontiagudo do queixo, o nariz grande, o rosto longo e comprido faziam parte das características de seus personagens. Trata-se de uma obra dotada de sentimento e espiritualidade, plena da religiosidade popular. Repleta de símbolos e de atribuições de significados através das cores, análogos aos do imaginário popular, na qual, por exemplo, o diabo é vermelho e o anjo branco.

Nas narrativas de Raimundo, que apesar de pertencer a um tempo em que a arte já não mantinha ligações tão fortes com a religiosidade cristã, a bíblia se une ao imaginário popular. Justamente por ser moderno, o artista escolhe trabalhar com essa temática, inovando no modo de representar essas narrativas, assumindo as rupturas formais, estabelecendo uma poética muito particular. Seus trabalhos espelham as procissões com seus pequenos anjos negros, coloridos, adornados com as frutas típicas dos trópicos, e toda uma intimidade própria da religiosidade popular. Talvez esteja aí sua grandeza, sua peculiaridade. Um relato da bíblia numa visão brasileira, nordestina. Não só pelos elementos acrescentados às cenas, como cajus, abacaxis, mangas, pandeiros, tamborins, mas pela interpretação de toda uma vivência religiosa do catolicismo brasileiro. Tantas procissões, romarias, pagamentos de promessas, santeiros, festas de largo, altares decorados, todo um universo cristão influenciado pelas matrizes africanas e indígenas, fazem parte do seu universo simbólico e imagético. Os terços, os lobisomens, os ex-votos, as bandeiras do divino, as ladainhas, as procissões, os romeiros com seus anjos, seus demônios e seus estranhos hinos estão impregnados em sua obra. Sua arte foi profundamente mística, e foi gestada a partir destas imagens no contexto social, religioso e cultural daquela Feira de Santana de meados do século passado.

Portanto, analisar o contexto da cidade natal de Raimundo é de suma importância, visto que o meio em que um artista é formado impõe toda uma carga cultural e simbólica que não pode ser desprezada. Isso é acentuado ainda mais pelo fato desta cidade abrigar uma concentração de matrizes culturais diversas, as quais são encontradas de alguma forma nos trabalhos do artista.

2. A Feira de Santana de Raimundo

Retomamos aqui o início do povoamento do interior do Brasil, ainda no século XVII, prática motivada pelos cuidados urgentes tomados pela coroa portuguesa a fim de preservar as terras recém-conquistadas de outras nações, que desde a “descoberta” passaram a vislumbrar as maravilhas do Novo Mundo. Seguindo essa tomada de posição, com a chegada do Capitão Tomé de Souza em 1549, o território da Bahia foi dividido em sesmarias a serem adquiridas a quem interessasse ou gozasse de prestígio junto ao Governo, tudo com a finalidade de povoar e demarcar essas terras. O Governador Geral do Brasil trouxe muitas ordens e coisas em sua comitiva, e uma delas foi um rebanho de bois trazidos das ilhas de Cabo Verde, os quais foram doados, juntamente com uma grande faixa de terra para seu protegido Francisco Garcia D’Ávila, que se tornou o primeiro grande criador de gado do Brasil.

Segundo Soraya Lima (2004), Garcia D’Ávila instituiu a primeira feira e o primeiro mercado pecuário da Bahia. Uma parte dessa sesmaria, que abrangia o Campo das Itapororocas, Jacuípe e Água Fria foi vendida a João Lobo Mesquita em 1609 e, segundo a autora, em 1650 foi adquirida pelo desbravador João Peixoto Viegas. O mesmo passou então a instalar diversas fazendas e currais de gado. Uma dessas fazendas, chamada *Olhos d’água*, vai ser adquirida meio século depois pelo casal português Domingos Barbosa de Araújo e Ana Brandão, rebatizando-a de *Fazenda de Santa Anna dos Olhos D’água*. Segundo Juraci Dórea (FALCÃO, 2003, p. 20), as terras pertencentes à fazenda tinham uma posição geográfica muito favorável, com muitas nascentes, terras boas para pastagem e estavam há três léguas de São José das Itapororocas, um dos arraiais mais prósperos da região, pertencente à Vila de N. Senhora do Rosário do Porto de Cachoeira.

Como era de costume na época, o casal muito católico mandou erguer uma capela em homenagem aos seus santos de devoção: Santa Anna e São Domingos. Informação detalhada por José Carlos Pedreira¹ em depoimento ao historiador Carlos Alberto Almeida Mello:

Por escritura pública lavrada em cartório na então Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto de Cachoeira, no dia 28 de setembro de 1732, Domingos Barbosa de Araújo e sua esposa Ana Brandão, que eram muito católicos, doaram cem braças de terra em quadra no Alto da Boa Vista da Fazenda Santana dos Olhos D’água para construir uma capela a Santa Ana e a São Domingos. Aquela casa de oração permaneceu como capela até 1846. (In MENEZES, 2003, p. 128)

¹ José Carlos Pedreira é diretor do jornal feirense Noite Dia e colaborador das pesquisas que geraram a publicação do livro *Cultura e Artes Plásticas em Feira de Santana*, organizado por Gil Mário de Oliveira Menezes em 2002.

A partir das imediações da capela, formou-se uma feirinha que abastecia os boiadeiros, vaqueiros, tropeiros, viajantes, que passaram a tomar a parada também para descansar, pernoitar ou até mesmo se fixarem por algum tempo. Como havia muita água nas proximidades, principalmente para abastecer os animais, transformou-se num lugar de pouso e comercialização das mais variadas mercadorias. O Alto da Boa Vista ficava à margem da estrada que ligava a região do Recôncavo com o sertão, detalhe importante no entendimento da formação da cidade. A história da cidade se confunde com a história do desbravamento do sertão baiano, com a inserção e criação de gado, mais especificamente na região entre os rios Jacuípe e Paraguaçu. Em 1819, o lugarejo foi elevado à categoria de povoado, desmenbrando-se da Vila de Cachoeira e, em 1873, tornou-se cidade. Estes negócios deram início a um comércio que foi crescendo de tal forma que virou um marco nacional e que deu origem ao nome do município. Tal nomenclatura deixa claro quanto às duas grandes tradições que a acompanham desde seus primórdios, ou seja, a tradição do comércio e da religiosidade.

O grande fluxo de sertanejos, e nordestinos de um modo geral, trazia para a grande feira semanal, que começava no domingo à tarde e só terminava na madrugada de terça, uma vivacidade que foi registrada até 1977, quando o então prefeito José Falcão da Silva, por Decreto Municipal, decidiu extingui-la no intuito de promover a “modernização” da cidade. Até este momento, o que se presenciava nesta feira livre, uma das maiores do Brasil, era um emaranhado de barracas e gente que vinha de vários lugares para vender e comprar. Tropeiros, negociadores de gado, artesãos com seus couros curtidos e trabalhados de mil formas, visitantes, viajantes e curiosos construíram a cultura feirense. O couro foi um elemento chave para o crescimento do comércio na região. Com o progresso da atividade pecuária, as carnes eram muito procuradas, assim como os objetos fabricados em couro. Alguns estudiosos da História Econômica do Brasil chegam a empregar o termo “ciclo do couro” ao invés de “ciclo do gado”, tal foi a importância que alcançou esse produto.

Através de muita troca de experiências, de saberes, de tradições, de costumes é que se desenhou tal conjuntura, acrescentada ainda pelas muitas atividades religiosas exercidas. Como foi citado acima, o nome do município já denuncia sua dedicação religiosa-cristã. Sendo o ponto de fundação do primitivo arraial, a capela de Santa Ana tornou-se um grande centro de peregrinação e louvação. Os atos religiosos eram prestigiados por todas as camadas sociais, moradores do arraial e peregrinos vindos de várias fazendas e lugares mais distantes. Segundo Antônio Moreira Ferreira, (In MENEZES, 2003, p. 51), devido a grande devoção dos populares foi instituída a Festa de Santana, provavelmente na segunda metade do século XIX, visto que, não há precisão da data do início dessa comemoração.

A Festa se tornou o evento mais importante da cidade. Pois, além da parte religiosa, sagrada, faziam parte dos festejos as lavagens e a chamada festa

de largo. Os festejos passaram por algumas modificações e crises ao longo dos tempos. Há indícios de que em 1860 tenha havido uma inovação com a entrada de imagens de outras paróquias numa consagração ao final da comemoração. Todo o ritual durava cerca de 13 dias. Primeiro erguia-se o chamado “Pregão”, uma espécie de obelisco feito de táboas e lonas, com uns quatro ou cinco metros de altura, e no topo, uma imagem de Santana. Era construído em um determinado lugar e nos treze dias, aproximadamente, que antecediam o Domingo da Festa. Este era instalado junto ao jardim, em frente a Igreja. Concomitante, saíam os blocos de mascarados, a pé, a cavalo, e posteriormente em carros, segundo depoimento de Ferreira (Ibid), dançando, cantando e distribuindo os programas para as festas. O Bando Anunciador saía sete dias antes do dia principal. Começava com foguetes e bombas e dava início ao desfile de blocos, batucadas, mascarados, sempre com a distribuição de programas da festa. As novenas começavam nove dias antes, e cada noite era patrocinada por determinado segmento da sociedade: Noite dos Comerciantes, Noite dos Tropeiros, Noite dos Fazendeiros, Noite das Senhoras, Noite dos Artistas, Noite dos Jovens, etc., sendo este contexto referente ao século XX

Ainda fazendo parte do lado profano da festa, acontecia a Lavagem, cuja origem deu-se com a lavagem da Igreja para a missa do domingo. Depois da celebração, o pessoal que a lavava saía cantando em bloco. Daí, formava-se o bloco acompanhado por um “Zabumba”, vindo de um distrito vizinho, composto de vários instrumentos, onde foliões dançavam vestidos de mulher e mascarados. Além destes, havia os cavaleiros, centenas destes, segundo depoimentos, montados em cavalos e jumentos enfeitados, desfilando pelas ruas, e ainda baianas com água de cheiro e tantos outros destaques que davam seus espetáculos à parte. O domingo amanhecia com fogos de artifício e um enorme trânsito de cavaleiros vindos dos arredores da cidade. A missa, acompanhada por uma filarmônica local, ia das nove às doze horas. A quarta feira seguinte, último dia dos festejos, e o ponto alto das comemorações religiosas, era marcada por uma grande procissão que percorria as principais ruas da cidade, com dezenas de andores com santos de todas as igrejas locais, as três filarmônicas e uma incalculável multidão que circulavam até o anoitecer.

Para entender melhor a importância desta festa, enquanto parcela essencial da construção do corpo social da cidade, aprofundar-se nesse ponto torna-se necessário. Visto que, as festas religiosas, como fenômeno cultural são como um campo fértil para revelar crenças e vivências demarcadas por um tempo e uma identidade coletiva. No campo religioso, pela festa, tanto no lado sagrado quanto no profano, todas as coisas se reconciliam. É um momento de celebração da vida, o rompimento com o ritmo monótono do cotidiano, o que permite ao homem experimentar afetos e emoções. Por instantes, o homem experimenta o tempo mítico da eternidade e da manifestação divina que permite a reconciliação de todos com todos. Neste sentido, as festas revelam a essência do respeito à fé e à fraternidade comunal que alimentam as manifestações religiosas e perpetuam as tradições que constituem um verdadeiro patrimônio cultural.

Na ocasião das festas, era comum a participação não apenas dos moradores locais, como também dos arredores. As festas organizadas mesclavam as missas, os sermões, as novenas e as procissões com danças, coretos, fogos de artifício, barracas de comidas e bebidas. Para alguns autores, essas ocasiões desde sempre representam rituais de intercâmbio entre homens e divindades em que os limites do profano e do sagrado se tornam tênues. Face aos poucos recursos de uma parcela considerável da população, as festas eram, e são, possivelmente, os poucos momentos de descanso, prazer e alegria, confraternização e divertimento. O caráter destas práticas religiosas pode ser percebido na estreita interação da religião com a vida social e comunitária.

A religião para a cidade de Feira de Santana era o núcleo firme da convivência, foi ela que impregnou todas as manifestações da vida social. As festas e as manifestações religiosas constituíam uma forma de reunião social, sobretudo nas regiões rurais, dos engenhos e fazendas isoladas. O sagrado e o profano andavam juntos e unidos, como é possível destacar na própria formação da cidade de Feira, cuja ligação é inegável. As procissões e as festas religiosas quebravam a monotonia e a rotina diária, sendo, na maior parte das vezes, uma das raras oportunidades para o povo se distrair e se divertir. Durkheim, em sua obra clássica sobre a vida religiosa (1996), discute a importância do elemento recreativo e estético na religião, mostrando a inter-relação entre cerimônia religiosa e a idéia de festa, pela aproximação entre os indivíduos, pelo estado de “efervescência” coletiva que propicia e pela possibilidade de transgressão às normas.

Portanto, esta Festa de Santana abarca todo esse conjunto de fatores pertencentes ao contexto das manifestações religiosas: associação direta entre o sagrado e o profano, a quebra do cotidiano, a ritualização do lugar, etc. O evento acaba por extrapolar esta dimensão do sagrado e do profano e, envolve todas as dimensões da sociedade, seja ela católica ou não. Transforma-se num fenômeno social, econômico, religioso, cultural. Aprofundando ainda mais o tema, o propósito agora é focar nas particularidades das manifestações desta religiosidade popular exercidas em Feira de Santana e também em muitas outras cidades brasileiras, principalmente as nordestinas, que mantêm um caráter messiânico e até medieval muitas vezes.

3. Considerações sobre religiosidade popular

Uma questão é sempre levantada pelos teóricos e personalidades que escrevem sobre a essência da Festa de Santana, e de tantas outras festas religiosas brasileiras, como também da cidade de Feira de Santana em geral e também da própria obra de Raimundo de Oliveira: os aspectos medievais nas manifestações religiosas e na feira livre, realizada até a década de 70, quando a feira semanal ainda existia de forma espontânea. É este tempo-espço que interessa à pesquisa, pois é esta Feira que Raimundo viveu e transpôs em seus trabalhos.

Estas heranças medievais se consolidaram no Brasil desde sua colonização pelo povo português, que manteve sua essência mais feudal do que burguesa. Esta essência se manifesta da transferência da visão da sociedade medieval² hierarquizada para a cosmovisão religiosa em que caberia aos santos, como suseranos, proteger os “devotos vassallos”, e a estes a função de prestar vassalagem, aqui entendida como fidelidade aos senhores celestes. É possível elencar alguns outros aspectos medievais que fazem parte destas comunidades nordestinas, sertanejas, populares: a religiosidade ainda no centro da sociedade; apego à tradição; forte influência da oralidade; valorização das manifestações de fé; o lúdico e o imaginário se sobrepõem; a redução do real a uma representação convencional; a figura constante do cavaleiro, etc.

Talvez essa religiosidade com caráter mais popular já tenha vindo de Portugal, dos camponeses, do meio rural, onde os fiéis eram adeptos também dos cultos pagãos, voltados à natureza, sendo manifestados sincreticamente ou camuflados nas festas de santos e romarias e etc.,. Estes sincretismos foram tolerados e incorporados à prática do catolicismo, ao qual cabia a manutenção da ordem e controle da sociedade. O que interessa neste momento é entender essas manifestações que carregam essas heranças medievais. E o que se celebra nessas festas religiosas não se afasta das origens. Ao celebrar e fazer parte de romarias, por exemplo, seja em honra de Nossa Senhora, ou algum santo, o povo católico deseja lembrar a Deus e a salvação operada por ele. Os santos tornam-se além de mediadores, estímulo e ânimo, ao mostrarem às pessoas simples que é possível ter fé.

4. Espaço, cultura e religião

A presente pesquisa está fundamentada na idéia de que a obra de Raimundo pode ser analisada a partir das suas relações com o espaço, cultura e religião. Tal pensamento foi formulado a partir dos conceitos de Cecília Salles (2004), quando esta apresenta outros meios de perceber a construção de uma obra de arte, além de seus aspectos visuais. A autora afirma que para se aproximar do sujeito criador é preciso percorrer seu espaço e tempo, suas questões relativas à memória, percepção e recursos de criação. Portanto, ao constatar que o artista feirense foi um homem muito ligado à religião e, esta é uma experiência de foro íntimo, que pode se revelar nos meios de expressão da fé independente dos rituais religiosos institucionais, percebeu-se a necessidade de aprofundar um pouco mais na prática religiosa.

A religiosidade, de maneira geral, está ligada à busca de um sentido que permite ao homem uma significação de si e de sua vida, levando-o a tomar como sagrados muito mais gestos que os previstos pelas convenções institucionais. A religião, por sua vez, só se mantém se sua territorialidade for preservada e, neste sentido, pode-se acrescentar que é pela existência de uma religião que se cria um território e é pelo território que se fortalecem as experiências religiosas coletivas ou individuais.

² O homem medieval participa dos sacramentos cristãos, crê na salvação, na proteção dos santos e anjos, mas também busca seus antigos locais de culto, legados pelos costumes ancestrais. Com efeito, magia e superstição são aspectos fundamentais do período medieval, assim como a busca pelas respostas sobrenaturais.

No texto de Zeny Rosendahl (2003), a partir de um estudo de geografia cultural, é explicitada a conexão existente entre estes três pontos de uma forma geral. O autor afirma que é pela existência de uma determinada cultura que se cria um território, e é dentro deste território que se constrói e se exprime a relação simbólica existente entre a cultura e o espaço. E, talvez se encontre nesta relação uma possibilidade de compreensão do universo simbólico particular criado pelo artista feirense. Sua relação com o espaço vivenciado, espaço este, que assim como a cultura, neste caso cultura popular nordestina, são plenos de referências múltiplas, será analisada a partir de agora, segundo alguns autores. “O espaço assume uma dimensão simbólica e cultural onde se enraízam seus valores e através do qual se afirma a sua identidade” (BONNEMAISON, 1981 Apud ROSENDAHL, 2003).

Tal afirmação é coerente com o pensamento de que a identidade do artista e do homem Raimundo foi formada por tal dimensão simbólica e cultural presente neste espaço, já apresentado anteriormente, da cidade Feira de Santana, e também por sua experiência pessoal de fé. A simbologia da religiosidade popular católica em toda sua complexidade, assunto também já abordado, vem contribuir neste momento em relação a este possível espaço sagrado, território simbólico construído pelos fiéis e, conseqüentemente, por Raimundo em seus trabalhos.

Consideramos aqui as teorias formuladas por Mircea Eliade (1999 e 2001), as quais ajudaram a muitos pesquisadores a compreender os processos de “sacralização” empreendidos pelos homens e mulheres em geral, nas quais o autor afirma que a noção de lugar sagrado não se associa necessariamente a uma territorialidade concreta. Essa “sacralização” de um lugar ou de um objeto parte do imaginário do fiel. Portanto, os indivíduos se utilizam da capacidade humana de simbolizar para produzir estes espaços, construindo assim identidades coletivas, calcadas nestes símbolos e nestes territórios sagrados, e legitimando também o próprio exercício da religiosidade. Todo este simbolismo acaba sendo representado materialmente, fisicamente, geograficamente. E, no caso do artista em questão, estes lugares sagrados são materializados em seus quadros, nas cores, nas formas, nas narrativas que revelam essa sacralização.

Ainda segundo Eliade, a fé, juntamente com seus valores simbólicos, são ligados diretamente a *hierópolis*, seu conceito para estes lugares sagrados construídos simbolicamente. A *hierópolis* é “[...] lá onde o sagrado se manifesta no espaço, o real se revela, o Mundo vem à existência. [...] o Mundo deixa-se perceber como Mundo, como cosmos, à medida que se revela como mundo sagrado”. (ELIADE, 2001, p 59) E, complementando esse conceito de criação simbólica de um espaço sacro, o autor também traz o conceito de *hierofania*, que é justamente o momento quando algo de sagrado se revela. O sagrado se torna a realidade de quem o constrói. Portanto, é com base neste argumento que tenta se construir aqui uma interpretação para a arte de Raimundo de Oliveira.

A obra *Sermão da montanha*, por exemplo, é uma interpretação da passagem bíblica do Evangelho de Mateus, Capítulos 5, 6 e 7, na qual Jesus Cristo fala sobre a conduta da vida de um homem cristão, como suas escolhas tem que refletir no seu dia a dia. Portanto, pensar que esta obra possa ser uma *hieropolis*, ou seja, um lugar sagrado, construído simbolicamente, é concordar na interpretação de que Raimundo concretiza seu desejo de viver num local abençoado, ou ainda, de não se desviar das condutas que o levariam a permanecer nesse espaço sagrado, através de sua pintura, completando o que Eliade chama de *hierofania*. É essa a interpretação que está sendo levada em consideração.

Clifford Geertz (1989), em seu livro *A interpretação das culturas*, afirma que nos rituais o que é vivido e o que é imaginado fundem-se sob a mediação de um único conjunto de formas simbólicas. O lugar sagrado é uma construção, é um lugar simbólico, lugar que representa um papel de união entre os grupos humanos quanto aos valores religiosos, num processo de junção dos homens com os domínios sagrados, onde este campo de força que se forma proporciona uma elevação do homem religioso acima de si mesmo, transportando-o para um meio distinto daquele no qual vive seu cotidiano. Novamente, é possível interpretar e visualizar no trabalho de Raimundo essa tentativa de construção de um mundo acima do vivido, do experimentado, visto que, se trata de um homem extremamente religioso, que seguindo as interpretações de Eliade, preserva ainda traços de uma ligação com a fé semelhantes ao homem “primitivo”. E, “[...] para o ‘primitivo’ um ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um ‘sacramento’, quer dizer, uma comunhão com o sagrado.” (ELIADE, 2001, p. 20). O autor chega a tratar esse comportamento como uma obsessão ontológica, que seria uma característica deste “homem primitivo”.

Então, no momento em que Raimundo transporta para seus trabalhos sua experiência de fé, acentuada por seus problemas existenciais, passa a promover este espaço, que ele mesmo cria, para estabelecer essa comunhão com o sagrado, tentando talvez resgatar um mundo forte e puro. Deixando de ser apenas um ato artístico, corroborando com um evidente desejo do homem religioso, também apontado por Eliade, de mover-se num mundo santificado, num espaço sagrado onde ele pudesse ser aceito. Embora seu exercício de pintor, de artista, fosse consciente todo o tempo. Fato este também observado por esse autor, quando diz que o desejo do homem religioso em se manter num ambiente sagrado é, ao mesmo tempo, um desejo de viver uma existência com regras, parâmetros que o conduzam a uma realidade objetiva, necessária no andamento do seu cotidiano. Portanto, este desejo não faz com que, necessariamente, o homem religioso viva o tempo todo neste mundo santificado, a maioria dos homens só vive nele alguns momentos, constituindo-se muitas vezes numa busca angustiante.

A idéia de religião como um sistema cultural é reforçada por Geertz (1989), como um sistema de símbolos, capaz de tornar as coisas humanamente

significativas. Para o antropólogo, os sistemas simbólicos são recebidos pelo indivíduo como uma receita a ser seguida. Quando nasce, ele os encontra em uso pela sociedade dentro de um sistema cultural, permanecem quase sem alterações e são raros os homens que delas participam ativamente. No entanto, os indivíduos vivem e se utilizam desse sistema de símbolos para orientar-se durante todas as situações da vida. As práticas e ritos religiosos permitem ajustar as ações cotidianas a uma ordem cósmica imaginada e ao mesmo tempo refletem imagens da ordem cósmica no plano físico da experiência humana. Tanto Geertz como Eliade desenvolvem esta idéia de um mundo separado, um mundo criado, onde “o sagrado irrompe em determinados lugares como revelações *hierofânicas*, tornando-os qualitativamente poderosos ‘centros de mundos significativos’, separados do espaço comum [...]” (ROSENDHAL, Op. Cit., p. 202) São através de rituais que o mundo vivido, o cotidiano, e o mundo imaginado, criado pelo sistema simbólico, fundem-se, tornando-se outro, um mundo perfeito.

Geertz afirma que todo comportamento humano é visto como ação simbólica. (1989, p. 8) Portanto, todas estas criações *hierofânicas* tem que ser entendidas a partir destas ações simbólicas, como elas são processadas em cada cultura. Enfatiza o termo “símbolo” e propõe decidir o que ele pode ou deve significar. Pois, se tratando de um termo complexo, é usado de diferentes maneiras, muitas vezes para qualquer coisa que signifique uma outra coisa para alguém. Ou mesmo como sinais elaborados a partir de convenções. E ainda, usado para expressar de uma forma indireta algo que não pode ou não queira ser afirmado de forma direta. O pensamento simbólico faz emergir outra realidade, sem desmerecê-la, pelo contrário. Quem parte do princípio que um símbolo pode representar uma coisa de outra maneira, acredita que o universo não é fechado em si mesmo, que nenhum objeto é isolado na sua própria razão de ser. Tudo pode existir paralelamente, num sistema de correspondências, assimilações, convenções.

Rosendhal (2003) traz uma divisão da análise no acontecer simbólico, elaborada por Eugenio Trias. De acordo com as pesquisas de Rosendhal, a primeira etapa do processo simbólico se dá na materialização, de uma ou várias formas e figuras. Pois, é através da forma que o processo se desenvolve. É daí que surgem os objetos litúrgicos, de culto e também os objetos de embelezamento, que também cumprem seu papel nos rituais. Numa segunda etapa, o *acontecimento simbólico* é marcado pela definição do espaço sagrado, possuindo assim condições para a transformação desta matéria em *cosmos*, segundo Trias, e *ethos*, segundo Geertz (1989), que é na verdade o estilo de vida, suas disposições morais e estéticas, sua visão de mundo, materializado e definido espacial e temporariamente. Visto que este acontecer simbólico depende não só de um território especial, destacado, mas também de um recorte temporal, destinado ao sagrado, já que dificilmente alguém possa permanecer todo o tempo num estado “acima” do real. Daí a terceira etapa deste acontecer simbólico: a manifestação matéria no tempo e no espaço

idealizado e ao mesmo tempo real. É o que acreditamos ser o processo de criação de Raimundo, uma materialização do sagrado no espaço real de suas telas, território que ele mesmo cria.

Para Eliade, esta necessidade ontológica está relacionada ao que o mesmo chama de “Centro do Mundo”, ou seja, uma manifestação da vontade deste homem religioso de situar-se neste “Centro”, onde o real transcorre de forma plena, onde a comunicação com os deuses acontece de fato. E este local sacro pode ser personificado nos templos, palácios, até mesmo cidades inteiras, países, ou na mais simples habitação de um homem, ou ainda, nas pinturas do artista em questão, conforme a hipótese desenvolvida aqui. Esse Centro é o que assegura ao religioso sua comunicação e sua vivência no mundo de seus deuses. “A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a *hierofania* revela um ‘ponto fixo’ absoluto, um ‘Centro’.” (2001, p. 26) Porque, para viver no mundo é preciso fundá-lo e essa descoberta ou a projeção de um ponto fixo, no caso “o Centro”, equivale, portanto à criação do mundo. E esta projeção será sempre uma réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos deuses, talvez como um seguimento de um modelo a ser seguido pelos que crêem, numa comunhão da santidade.

A necessidade sentida pelo homem religioso de criar e viver neste mundo recriado, onde é transformado num ser completo, se dá talvez, pelo grande terror que sente diante do que Eliade chama de “Caos”, o terror diante do nada. “O espaço desconhecido que se estende para além do seu ‘mundo’, espaço não-cosmizado porque não consagrado, simples extensão amorfa onde nenhuma *orientatio* foi ainda projetada, [...] este espaço profano representa para o homem religioso o não-ser absoluto”. (2001, p. 60) No caso de Raimundo, a angústia sentida na vida cotidiana se dissipava justamente, neste mundo recriado, no espaço, simbolicamente sacralizado, de seus quadros.

A religião acaba se tornando um sustentáculo, uma ajuda para algumas pessoas, ou mesmo uma fuga para os problemas do cotidiano, situações de pressão emocional, grandes perdas, problemas que por nenhum outro meio poderiam se explicar ou atenuar a não ser através dos mais diversos rituais e da crença nos domínios sobrenaturais. Exatamente o que todos os que conheceram e escreveram sobre Raimundo conseguiram perceber e afirmar: “Só a religião, só a fé o manteve vivo até o momento de sua morte.” (Entrevista CRAVO, 2007, s/p)

Mundinho, como era chamado por todos os seus amigos, foi capaz, assim como outros homens, de adotar os símbolos religiosos não apenas no desejo de compreender o mundo, mas principalmente para compreender e dar sentido aos seus sentimentos, suas emoções, numa tentativa de suportar esse mesmo mundo, sua solidão e seu desencaixe. Mircea Eliade afirma que as respostas

religiosas são sempre as mesmas: “[...] a formulação, por meio de símbolos, de uma imagem de tal ordem genuína do mundo, que dará conta e até celebrará as ambigüidades percebidas, os enigmas e paradoxos da experiência humana.” (ELIADE, 2001, p. 79) Com isso, é possível notar que a essência da ação religiosa se constitui numa espécie de cerimonial, desde o mais simples gesto ao mais elaborado ritual, onde as ações motivadas pelos símbolos sagrados e as regras e leis cotidianas, as quais mantêm a ordem numa sociedade, se encontram, dialogam e se solidificam mutuamente.

Como o próprio Eliade conclui, o conhecimento das ações assumidas pelo homem religioso, a compreensão de seu universo espiritual tornam-se importantes para o avanço no entendimento do homem em geral, visto que as ações que foram empreendidas por homens que criaram e transformaram sistemas religiosos no passado e, mesmo os atuais, contribuíram e continuam contribuindo para a junção das peças deste quebra-cabeça enigmático que é a cultura, ou melhor, que são as mais diversas culturas. Num outro estudo, Eliade (1991) analisa diretamente as imagens e os símbolos, os quais são a materialização dos sistemas criados pelo que o mesmo chama de *Homoreligiosus*, no qual, afirma que seja qual for o contexto histórico, esta “espécie” de homem acredita sempre no sagrado que transcende este mundo. E o sagrado torna-se real pelos símbolos, que são criados indiretamente pelos deuses a partir do homem, que é por conseqüência sua criação.

Raimundo de Oliveira pode ser considerado então, um *homoreligiosus*, cuja vida inteira foi marcada por essa concepção, ou mesmo por esse sentimento inexplicável de querer criar um espaço sagrado para que pudesse sobreviver. Buscou no catolicismo popular brasileiro e em seu conjunto de bens simbólicos – imagens, velas, ex-votos, terços, medalhas, santinhos e outros objetos além da própria liturgia, das procissões, das práticas religiosas realizadas fora da Igreja, e mais que tudo, no mais íntimo proceder da sua fé uma razão para continuar. E transformou toda a sua busca em matéria pictórica. Materializou esse sistema de símbolos, concedeu à sua própria criação um status sacro, onde o mesmo podia se desarmar, onde este mundo criado, recriação do mundo sagrado de Deus, pudesse ser seu “Centro do Mundo”. Este território religioso, pleno de comunhão com o sagrado, é um território simbólico, mas real, uma união matérica dos dois mundos. Onde somente lá, neste espaço cosmizado é possível ter paz, alcançar a plenitude que não seria capaz sozinho.

Entretanto, a religião cristã católica não é só pautada numa consagração, possibilidade de salvação ou milagres, ela é pautada também na culpa, que faz parte da existência humana devido ao pecado original de Adão e Eva. O Deus que é benigno também pune pelos pecados e é numa relação de devoção e medo de ser castigado que o fiel estabelece sua conduta. Raimundo carregou uma tremenda culpa durante toda a sua vida. Culpa sentida por todos que o conheceram, mas talvez fosse um peso que transcendia a questão religiosa, era uma questão que tomava todo o seu ser, haja visto como se deu o final de sua

trajetória. Juarez Paraíso declarou numa entrevista (Entrevista PARAÍSO, 2007, s/p) que os problemas dele estavam além do físico, do mental, do espiritual, que ninguém conseguiu compreendê-lo e ajudá-lo e que mesmo assim ele conseguiu transformá-los, enquanto pôde, numa obra de arte universal.

Diante disso, surgem indagações sobre o quanto este mundo criado, universo simbólico, materializado em suas pinturas, dizia desse desejo de consagração e/ou absorção de uma culpa, que nem ele mesmo conseguia entender, ou se ainda, dentro de toda essa bagagem pudesse transportar os desejos e as culpas de toda uma gente, de toda uma memória coletiva absorvida através dos sistemas simbólicos.

Referências

CELESTINO, Antonio et. al. *A via crucis de Raimundo de Oliveira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

_____. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FALCÃO, Juraci Dórea. *Memória e remanescentes da arquitetura eclética em Feira de Santana*. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação Especialização em Desenho, Registro e Memória Visual. Feira de Santana: UEFS, 2003.

GAMA, Raimundo Gonçalves. (Coord.) *Memória Fotográfica de Feira de Santana*. Feira de Santana: Fundação Cultural de Feira de Santana, 1994.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

LIMA, Soraya Maltez Carvalho. *Registro das transformações do prédio da Rua Conselheiro Franco, 66: memória visual, ontem e hoje*. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação Especialização em Desenho, Registro e Memória Visual. Feira de Santana: UEFS, 2004.

MENEZES, Gil Mário.(Org.) *Cultura e Artes Plásticas em Feira de Santana*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2003.

ROSENDAHL, Zeny. Espaço, Cultura e Religião: dimensões de análise. In CORREA, Roberto Lobato (org.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 187-224.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Ed. Horizonte. 2006.

Sobre a autora

Neila Dourado Gonçalves Maciel é bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (2004), especialista em Metodologia e Didática do Ensino Superior pela Faculdade São Bento (2007), e Mestre em Artes Visuais (2009), na linha História da Arte Brasileira, também pela Universidade Federal da Bahia. Integrante do Grupo de Pesquisa “Matéria, conceito e memória em poéticas visuais contemporâneas.” Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte moderna e contemporânea, memória, poéticas visuais, cultura popular e processos criativos. Lecionou a disciplina História da Arte Brasileira na Escola de Belas Artes da UFBA, no período de 2008 a 2009. Atualmente leciona na UNIFACS as disciplinas História da Arte e História da Moda e presta serviço no Museu de Arte Moderna da Bahia como Supervisora de cursos do Núcleo de Arte Educação.

E.mail: neilamaciel@gmail.com

Para citar este artigo (ABNT):

OLIVEIRA, Amurabi P. Imaginário e construção da realidade: um olhar sobre as visualidades do Vale do Amanhecer. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 71-83.

Imaginário e construção da realidade: um olhar sobre as visualidades do Vale do Amanhecer

Imaginary and the build of reality: a look over the visualities of the Valley of Dawn

Amurabi Pereira Oliveira

Resumo

Este trabalho tem por objeto o Vale do Amanhecer – que vem a ser um movimento místico-esotérico fundado em Brasília no final dos anos 60, por “Tia Neiva”, marcado por um intenso sincretismo entre catolicismo, espiritismo, religiões afro-brasileiras e elementos da nova era principalmente – buscando analisar as construções simbólicas, presentes nas imagens e nas narrativas míticas do movimento, à luz da teoria do imaginário de Durand, nos utilizando também de outros autores que buscam compreender o simbolismo como Eliade. Almejamos traçar um percurso sobre tais construções simbólicas, destacando como as mesmas se organizam e se articulam em seus regimes de imagem.

Palavras-chave

Vale do Amanhecer; Simbolismo; Imaginário.

Abstract

This work is about the Valley of Dawn – that is an esoteric-mystical movement founded in Brasilia in the late 60's by “Tia Neiva”, marked by a strong syncretism between Catholicism, spiritism, african-Brazilian religions and elements from the new age - trying to analyze the symbolic constructions, present in the images and in the mythic narratives of the movement in the light of the Durand's theory of the imaginary, also using the other authors who seek to understand the symbolism as Eliade. We aim to set a course on such symbolic constructions, highlighting how they are organized and articulate in their schemes of images.

Keywords

Valley of Dawn; Symbolism; Imaginary.

1. Introdução

A condição humana se marca por um processo contínuo de criação e de recriação, de modo que a partir do contato com o real o homem constrói a sua realidade, a imaginação, neste sentido, deforma o real, como nos afirma Bachelard (2008). Todo o contato humano com o que o cerca leva a um processo de construção imaginária, que se reflete no plano da linguagem, dos sentidos e da imagem, e talvez este reflexo esteja mais claramente esboçado na constituição do sagrado, neste processo de reinvenção da própria realidade

Submetido em: 30/01/2010
Aprovado em: 07/04/2010

no qual o homem se põe e que o leva a níveis inimagináveis no mundo profano. A criação do universo religioso leva também a criação do próprio homem, ou ao menos de um novo homem. Como nos aponta Durkheim (2007):

[...] os crentes, homens que, vivendo a vida religiosa, têm a sensação direta daquilo que a constitui, objetam a essa maneira de ver que ela não corresponde à sua experiência cotidiana. Eles sentem, com efeito, que a verdadeira função da religião não é a de nos fazer pensar, de enriquecer nosso conhecimento, de acrescentar às representações que devemos à ciência representações de outra origem e de outro caráter, mas de nos fazer agir, de nos ajudar a viver. O fiel em comunhão com seu deus não é apenas um homem que vê as verdades novas que o incrêdo ignora: é um homem que *pode* mais. (DURKHEIM, 2007, p. 166).

O que nos interessa aqui é pensar como as estruturas imaginárias, dentro da concepção proposta por Durand (2002), se apresentam no nível da imagem na construção religiosa, e de como a partir desta, que é por excelência simbólica, podemos pensar o caráter criador do ser humano. Para tanto optamos por analisar as construções visuais presentes no Vale do Amanhecer – VDA, que segundo Carvalho (1991) é possivelmente o universo religioso mais original conhecido.

O VDA surge no ano de 1969, na cidade Planaltina, cidade satélite de Brasília, fundado por Neiva Chaves Zelaya e marca-se por um forte sincretismo religioso, no qual vários elementos das mais diversas origens articulam-se. Em sua composição encontramos elementos oriundos do catolicismo, espiritismo, umbanda e da *New Age*, havendo referências às culturas inca, maia, asteca, egípcia, grega, indiana e judaica. Especificando as características do movimento, Reis (2000), salienta que o VDA é um grupo religioso sincrético marcado pela crença em poderes supra-sensíveis, ritualismo mágico, bem como, uma profecia exemplar, (nos moldes weberianos) cuja ética possui várias origens. Possuindo ainda enquanto caracterizadores o ascetismo, a cura física e a realização de obras sociais. Segundo Siqueira (2003a), o movimento incorpora ainda crenças hoje bastante difundidas no Planalto Central, como a idéia de *karma* e de reencarnação.

O universo de crenças do VDA constitui um complexo de símbolos e narrativas que reconstróem a história da humanidade, tendo como fio condutor a narrativa mitológica do “Pai Seta Branca”, que seria o líder espiritual do movimento, que teria chegado à Terra em um disco voador. Teria vivido em diferentes épocas, reencarnado várias vezes. A primeira, como Jaguar, (numa referência à cultura Inca) como São Francisco de Assis (referência cristã), e como um índio Tupinambá (referência à mitologia popular brasileira) que teria vivido no século XVI na fronteira do Brasil com a Bolívia. Não podendo mais encarnar, teria escolhido Neiva – conhecida entre os adeptos como Tia Neiva – a quem teria delegado a missão de preparar a humanidade para o terceiro milênio, tempo, que de acordo com a doutrina, não haverá nem dor nem sofrimento e culminará com o “regresso” da humanidade para um planeta chamado “Capela” de onde teriam provindo os humanos, assim como o Pai Seta Branca.

Este tipo de construção discursiva é comum aos Novos Movimentos Religiosos. Segundo Albuquerque (2004):

[...] estas tradições têm uma característica comum: são portadoras de 'histórias cósmicas'. Isto é, daquelas narrativas que contam as origens da humanidade e respondem às indagações perenes sobre o papel e destino da humanidade e seu lugar na natureza. Falam sobre as origens do homem, da cultura e do cosmo e definem as responsabilidades do homem para com o universo. Dão sentido à nossa existência enquanto seres humanos (ALBUQUERQUE, 2004, p. 147)

É importante ainda frisar que a dinâmica instaurada no VDA é essencialmente ligada à prática de terapias de cura espiritual. Estas são influenciadas pelo xamanismo, que pode ser definido como “[...] um conjunto de métodos extáticos e terapêuticos cujo objetivo é obter o contato com o universo paralelo, mas invisível, dos espíritos e o apoio destes últimos na gestão de assuntos humanos” (ELIADE & COULIANO, 1999, p. 267).

A presença do sincretismo religioso nesta denominação é, possivelmente, um dos aspectos que mais chama a atenção dos pesquisadores, porém não pretendemos frisar este aspecto em nosso trabalho, tendo em vista que almejamos, justamente, realizar uma análise original acerca deste movimento, que não tenha sido elaborada pelos demais pesquisadores. De modo que o *core* de nosso trabalho será a busca pela compreensão do trajeto do imaginário traçado pelo movimento, de como os símbolos se organizam em regimes de imagem, que se articulam de modo a construir o universo simbólico do grupo.

2. Os regimes da imagem em Durand

Durand nos afirma que nossa civilização se colocou ante a um contra-senso, pois por um lado somos historicamente a civilização que mais buscou reprimir os regimes da imagem, por outro no período moderno nunca a imagem esteve tão presente (2004), “a Imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo” (DURAND, 2004, p. 33).

Na ciência encontraríamos também hermenêuticas redutoras, que através de suas propostas e concepções do próprio homem teriam contribuído para a opressão da imagem e do imaginário no ocidente, como a psicanálise de Freud e o estruturalismo de Levi-Strauss, mas por outro lado também encontraríamos hermenêuticas instauradoras como o criticismo de Cassirer, a arquetipologia de Jung e a fenomenologia poética de Bachelard (DURAND, 2000).

Sua teoria se propõe a ser um resgate do próprio imaginário seguindo o rastro das hermenêuticas instauradoras, de modo que se possa repensar o valor da imagem e do imaginário enquanto instância produtora e produtiva do próprio real, e mais que isso, repensar o próprio homem a partir de sua capacidade de imaginação e simbolização.

Para a teoria de Durand os símbolos são construídos como forma de superação dos semblantes do tempo e da morte, claro que “Para falar da dimensão simbólica, é necessário ter em mente que o símbolo se caracteriza por sua

ambigüidade e pelo sem fim de seus significados” (PITTA, 2005, p. 23), portanto, devemos sempre encarar o símbolo enquanto polissêmico, até porque para Durand o símbolo é a expressão mais plástica do imaginário, já que para o autor os símbolos se organizam em *schèmes*, que representam um tendência geral dos gestos, como a verticalidade que corresponde aos *schèmes* da subida e da divisão, e a deglutição que corresponde aos da descida e do aconchego. Por sua vez o arquétipo corresponde à representação do *schème*, como o da verticalidade pode ser representado pelo arquétipo do chefe. O símbolo corresponde a um signo concreto, uma representação que “evoca”, “faz aparecer” determinado arquétipo. Já o mito corresponde à um sistema dinâmico de símbolos. (DURAND, 2002; PITTA, 2005).

Ante aos semblantes do tempo encontramos os símbolos teriomórficos, que são relativos à animalidade, sintetizados através do fevilhamento, da animação e da mordicância; os símbolos nictomórficos, relativos à noite, representados pela situação de trevas e pela água escura; e os símbolos catamórficos, relativos à queda. Todos estes símbolos tentaram ser superados pela imaginação humana através tanto do regime diurno da imagem, quanto do regime noturno. Mais que antagônicos estes regimes são complementares com relação à construção humana da realidade.

Para Durand o regime diurno da imagem, que corresponde à estrutura heróica do imaginário, representa uma vitória sobre o destino e sobre morte através da luta aberta, sintetizado através de três constelações de imagens: Os símbolos de ascensão, relativos à elevação; os símbolos espetaculares, relativos à visão; e os símbolos de divisão, ou diairéticos. Deste modo o regime diurno se caracteriza por um regime de ação, ao mesmo tempo é um regime que nos remete aos *schèmes* de elevação e divisão através dos mais diversos símbolos, que como já ressaltamos são sempre polissêmicos.

Já no regime noturno encontramos outra preocupação, centrada na busca pela fusão e pela harmonia, que se dará através de duas estruturas do imaginário: a mística e a sintética. Na estrutura mística encontramos os símbolos de inversão, bem como os símbolos de intimidade, desse modo a queda heróica se transforma numa suave descida, bem como o próprio túmulo outrora símbolo de morte e de derrota se metamorfoseia em um símbolo de repouso, o abismo torna-se taça. Já na estrutura sintética encontramos os símbolos cíclicos de modo que esta estrutura irá “[...] harmonizar os contrários, mantendo entre eles uma dialética que salvasse as distinções e oposições, e propor um caminhar histórico e progressista” (PITTA, 2005, p. 36).

Percebemos, por tanto que a construção simbólica visa através das diversas saídas superar o semblante do tempo e da morte, seja através da vitória heróica, através da conciliação ou da perspectiva cíclica, o que importa aqui é que todas estas saídas apontam para uma infinidade de possibilidades que possibilitam ao homem ir para além do real, superando o que é encontrado através do processo de simbolização.



Figura 1 - MEDIUM Apara no Vale do Amanhecer em Brasília/ (Fonte: Batista, 2003).

3. O imaginário do Vale do Amanhecer: um olhar sobre suas visualizadas

A construção do universo místico-religioso do VDA atrela estruturas imaginárias à própria construção das identidades coletivas, os sujeitos atrelam seus processos de pertencimento e localização no espaço social do grupo a partir de construções simbólicas que se materializam através das imagens, cujo caso mais emblemático se dá através das indumentárias ritualísticas. Segundo Cavalcante (2000) elas se caracterizam por serem extremamente coloridas e irradiantes “adornadas com materiais de brilho, tais como *strass*, falsas gemas e materiais preciosos, estão repletas de símbolos” (Ibdem, 2000).

Encontramos na doutrina quatro tipos de indumentárias, a primeira é utilizada durante o *Desenvolvimento* e a *Iniciação Dharmo-Oxinto*. Durante esta fase o médium do sexo feminino usa uma túnica branca em forma de vestido com uma fita nas cores amarela e lilás cruzando-lhe o peito. O médium do sexo masculino utiliza uma camisa branca com a mesma fita e uma calça preta ou marrom. Para os adeptos, a calça marrom é uma referência à São Francisco de Assis que teria sido uma das encarnações do “Pai Seta Branca”.

Após a *Iniciação Dharmo-Oxinto*, além destes adornos os adeptos passam a utilizar também um colete branco. Nestes encontram-se os símbolos do doutrinador, uma cruz envolta num manto branco, ou do médium de incorporação, um triângulo vermelho com um evangelho aberto ao meio. Passa também a utilizar um crachá com seu nome e no caso dos médiuns doutrinadores, figurará também o nome de suas entidades protetoras. Já no caso dos médiuns de incorporação, figuraram as entidades que estes supostamente incorporaria.

Posteriormente ao ritual de *Elevação de Espadas*, o médium passará a utilizar uma roupa marrom, uma calça no caso dos homens e uma saia no caso das mulheres, bem como uma blusa preta para ambos. O colete branco permanece, cada mais adornado com insígnias, pois os símbolos utilizados, bem como as vestimentas de um modo geral, são marcadores sociais dos médiuns, indicando não apenas tipo de mediunidade, mas também o local ocupado pelo adepto na hierarquia da doutrina. Esta vestimenta acompanhará o adepto durante toda a sua permanência na doutrina.

Há ainda outros dois tipos de indumentárias, a dos *prisioneiros* e a *indumentária da falange*. Todo adepto deve adquirir a indumentária de *prisioneiro*, e deverá utilizar toda vez que sentir necessidade. Em nossa pesquisa não encontramos adeptos que utilizassem este tipo de indumentária, entretanto, encontramos como explicação para a utilização da mesma, a necessidade de libertar um

espírito que se liga ao adepto por cobrança ou apenas por atração.

A *indumentária de falange* é facultativa aos adeptos podendo mesmo ser utilizada no início de sua “carreira mediúnica”, mas há recomendações de que só seja utilizada depois que o adepto conhece bem a história e as características de cada falange. No site oficial do Vale do Amanhecer (www.valedoamanhecer.com.br) disponibiliza a história de cada uma das falanges de modo relativamente detalhado, sempre narrada como uma “epopéia espiritual”, na qual fragmentos históricos tomam ares místicos e não necessariamente lógicos em termos temporais.

Existem no total vinte e uma falanges femininas e duas masculinas no Vale. As falanges femininas são: gregas, ciganas taganas, ciganas aganaras, franciscanas, madalenas, nitiamas, muruaicys, amaritanas, maias, madruchas, agulhas ismênicas, yuricys, escravas, roxanas, dharmo-oxintos, jaçanãs, arianas, naraimas, niatras, caiçaras e tupinambás. No que diz respeito aos adeptos masculinos estes se dividem em falange dos magos e falange dos príncipes.

É interessante frisar que as vestimentas reforçam uma marcação espacial e temporal extraordinária, referentes ao contato com o “outro mundo”, como coloca DaMatta (1997). O tempo extraordinário é marcado por uma inversão de valores, de lugares, que no caso do tempo que marca o contato com o “outro mundo” são demonstrados pelos cânticos, vestimentas etc. Há, portanto, toda uma mudança de comportamento, sendo a mudança de vestimentas mais um marcador desta extraordinariedade do momento. Neste momento sua representação do *self*, nos dizeres de Goffman (2005), passa a ser outra, o adepto torna-se um médium, um seguidor de Tia Neiva, alguém que segundo eles está ali para realizar um “trabalho de caridade”, que beneficiaria não apenas aquele que o recebe diretamente como toda a humanidade.

O templo também segue uma construção estilística própria, sendo o colorido uma marca sempre presente assim como os elementos sincréticos, que se hibridizam não apenas com elementos religiosos diversos como também culturais, em especial da cultura mundial, apontando para o processo de desterritorialização destes elementos, como aponta Ortiz (2006), sendo os mesmo também reterritorializados através dos processos de resignificação e reconstrução da realidade simbólica.

Segundo Eliade (2000) a construção de templos religiosos normalmente apenas “reproduz” um templo existente em outro plano, de modo que o templo terreno é uma mera reprodução imperfeita do que existe no outro mundo, para os adeptos do Vale teria sido o espírito de uma entidade denominada “Tiaôzinho” que teria guiado a construção estilística do templo. Ainda para Eliade (2002):

É certo que os espaços sagrados por excelência – altares, santuários – são ‘construídos’ segundo as prescrições de cânones tradicionais. Mas esta ‘construção’ baseia-se, em última análise, numa revelação primordial que desvendou em *in illio tempore* o arquétipo do espaço

sagrado copiado e repetido depois indefinidamente na construção de todos os novos altares, de todos os novos templos ou santuários (ELIADE, 2002, p. 299)



Figura 2 - Imagem do templo de Brasília.



Figura 3 - Imagem do templo de Olinda.



Figura 4 - Imagem portão de entrada do templo de Olinda - PE.

Por isso que encontramos uma repetição em termos de organização espacial e de construção estilísticas dos templos de Brasília e de Olinda, por exemplo, na medida em que devem obedecer não a preceitos “profanos”, mas sim “sagrados”.

E mais que isso quando analisamos estas imagens à luz da teoria de Durand podemos observar a repetição de alguns elementos presentes no mesmo regime de imagens. Notoriamente o VDA utiliza-se tanto do regime diurno quanto noturno da imagem, não à toa tanto o Sol quanto a Lua se fazem presentes em indumentárias, brasões e nas mais diversas construções estilísticas presente entre os adeptos, o que demonstra uma busca por conciliação entre os dois regimes, o VDA, neste sentido, seria um movimento místico-esotérico que se situa ao mesmo tempo nos dois regimes, ainda que em alguns momentos possamos identificar a predominância de um regime sobre o outro.

4. Elementos para um regime diurno da imagem

Como já apontamos no VDA há uma busca pela conciliação entre os dois regimes de imagem, o que não significa que não haja o predomínio de um ou outro em determinada construção, ou determinado momento ritual, nos propomos a analisar neste momento os elementos do regime diurno que se apresenta no VDA.

Nas imagens dos templos tanto de Brasília quanto de Olinda observamos a referência ao Sol, que em verdade se assemelha à imagem do Sol nascente japonês, o que demonstra o processo de transnacionalização cultural já apontado por Ortiz (2006) que neste momento

se apresenta na construção imagética do VDA. Para Durand (2002) os símbolos espetaculares se demonstram principalmente através da imagem solar, que pode ser observada em imagens como apresentado na Figura 5.

Tal imagem traz em si a antinomia com relação às trevas apontadas por Durand enquanto uma das imagens da morte. Segundo o autor: “Tal como o esquema da ascensão se opõe ponto por ponto, nos seus desenvolvimentos simbólicos, ao da queda, também aos símbolos tenebrosos se opõem os da luz e especialmente o símbolo solar.” (DURAND, 2002, p. 146).

Temos, aí, que no VDA o regime diurno apresentar-se-á através dos símbolos espetaculares, mas não através destes, os símbolos de ascensão, seja através da própria imagem do chefe, daquele que está mais elevado, que neste caso poderíamos centralizar na imagem do Pai Seta Branca, que por vezes podemos ter a impressão de ser confundido com o próprio Jesus Cristo no Movimento (MELLO, 1999), que para além de se apresentar como chefe também em sua imagem encontramos o simbolismo ascensional do angelismo através da flecha que ele segura em suas mãos, como podemos observar na Figura 6.

Em verdade, a imagem do Pai Seta Branca pode ser pensada como o símbolo que sintetiza o regime diurno da imagem no VDA. Porém nos é válido ressaltar aqui a própria plasticidade do símbolo (DURAND, 2000), ou seja, ainda que esta entidade espiritual se simbolize sintetizando o regime diurno é sempre dinâmico, podendo modificar sua simbologia com o tempo.

Ainda acerca de tal símbolo destacamos que o Pai Seta Branca não possui apenas os símbolos de ascensão e espetaculares em sua construção, como também os símbolos da divisão, uma vez que a flecha que o mesmo carrega em suas mãos pode ser entendido também como a arma do herói, é um símbolo de pureza, que permite ao mesmo a transcendência que “(...) *está sempre, portanto, armada*, e já encontramos esta arma transcendente por excelência que é a flecha, e já tínhamos reconhecido que o cetro de justiça traz a fulgurância dos raios e o executivo do gládio ou do machado.” (DURAND, 2002, p. 159).



Figura 5 - Imagem do templo de Brasília.

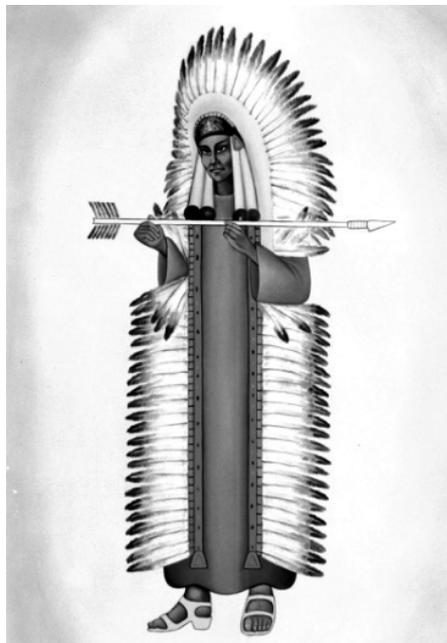


Figura 6 - Imagem do Pai Seta Branca (Fonte: Pintura Vilela).

Na estrutura heróica do imaginário são os símbolos que vencem a morte através da luta, da divisão, da separação, que predominam no regime de imagens, de modo que encontramos nestes de forma mais clara a referência à divisão, é quando o sagrado e o profano distam, porém distam para que o sagrado possa ser acessado ao pelo profano, ou seja, ascende-se ao sagrado. Neste momento os ritos, as preparações, as vestimentas e o tempo tudo converge para que a realidade se apresente dicotomicamente, porém convergindo por fim, no tempo que é extraordinário (DAMATTA, 1997). Ainda segundo Eliade:

Dizíamos que o mundo religioso vive num mundo 'aberto' e que, por outro lado, sua existência é 'aberta' para o Mundo. Isto é o mesmo que dizer que o homem religioso é acessível a uma série infinita de experiências que poderiam ser chamadas de 'cósmicas'. Tais experiências são sempre religiosas, pois o Mundo é sagrado. (ELIADE, 2008, p. 139)

Ou seja os símbolos do regime diurno possibilitam a divisão entre o sagrado e o profano, que é o substrato do universo religioso. São por excelência o meio pelo qual o homem se percebe humano, mas ao menos tempo se percebe como ser capaz de acessar o sagrado, busca as alturas, o céu, o Sol, a luz, levado pelas asas, como no onírico mito de Ícaro, ou pelas flechas, como no sagitário. No VDA os símbolos se constelam, arranjam-se harmonicamente, constituindo, assim, as identidades dos sujeitos envolvidos no movimento, o que nos interessa aqui é destacar que para a constituição das identidades religiosas há uma complexa elaboração que visa harmonizar os regimes de imagem, e só assim possibilitar a elaboração de discurso e práticas simbolicamente eficazes para os adeptos.

5. Elementos para um regime noturno da imagem

O regime noturno é ao mesmo tempo oposto e complementar em relação ao regime diurno, ao passo este se preocupa em dividir e reinar aquele empenha-se em fundir e harmonizar. O regime noturno realizará tal tarefa de duas formas distintas "(...) que correspondem a duas estruturas do imaginário: a mística e a sintética. Neste regime, a queda heróica é transformada em descida e o abismo em taça. Não se trata mais de ascensão em busca do poder, mas de descida interior em busca do conhecimento." (PITTA, 2005, p. 29).

A estrutura mística do regime noturno buscará cumprir sua missão através dos símbolos de inversão e de intimidade. Nos símbolos de intimidade encontramos a utilização do eufemismo, como na figura do Jaguar que de fera feroz passa a ser uma das faces da entidade Pai Seta Branca, um dos seres sagrados do panteão do VDA, presente nas indumentárias, brasões e diversos símbolos presentes nos templos do movimento.

A proposta do regime noturno é inverter os símbolos, para que com isso possa-se conciliar os elementos da imaginação. Para além dos símbolos de inversão a estrutura mística do regime noturno também possui os símbolos de intimidade, como o da moradia, que pode ser compreendido como o próprio templo, que se torna a moradia do sagrado, não à toa parte dos rituais do VDA ocorre dentro do templo, outros ao ar livre. Poderíamos, baseado nesta colocação, afirmar

que os rituais ocorridos no templo formam a parte ritualística do regime noturno, ao passo que aqueles que ocorrem ao ar livre configuram a parte ritualística do regime diurno.

Ainda nesta estrutura encontramos os símbolos referentes aos alimentos e substâncias, sendo o sal considerado o “ouro alimentar”, este presente em alguns rituais do VDA como no do “Passe”, no qual o freqüentador, que receberá tais serviços espirituais, ingere sal ao entrar e ao sair do ritual, que além do sal também se faz presente o óleo e a água. Segundo Eliade (2002): “As águas simbolizam a soma niversal das virtualidades; elas são *fons* e *origo*, e reservatório de todas as possibilidades de existência; elas *precedem* toda forma e *sustentam* toda criação” (Ibidem, p.151).

Para além da estrutura mística do regime noturno, encontramos também a estrutura sintética, através da qual o tempo se torna positivo através do progresso ciclico, o homem em contato com o sagrado busca recriar o tempo, repetir o momento primervo do universo, através de rituais e sacrifícios, através das diversas ações ritualísticas.

A estrutura sintética, neste sentido, apresenta-se simbolicamente mais através das práticas rituais e das narrativas míticas que visualmente, ainda que ambos simbolismos possam se expressar através de imagens. Os rituais presentes no VDA são narrados pelos adeptos enquanto aqueles que são realizados através dos tempos pelas mais diversas culturas, de modo que a execução dos mesmos perfaz uma reatualização do tempo primervo. Consoante a Eliade (2000):

Para o homem tradicional, a imitação de um modelo arquetípico é uma reatualização do momento mítico em que o arquetipo foi realizado pela primeira vez. Assim, também essas cerimônias, que não são nem periódicas nem coletivas, suspendem a passagem de tempo profano, a duração, e projetam aquele que os celebra num tempo mítico, *in illio tempore*. (ELIADE, 2000, p. 91)

Além do mais, apesar de que não há no VDA preocupações apocalípticas (MELLO, 1999), há na narrativa mítica do movimento a idéia de que a humanidade possui origens num planeta chamado “Capela”, do qual também proveio o Pai Seta Branca, e ao qual toda a humanidade retornará. Nesta narrativa encontramos, portanto, a idéia ciclica de tempo, de retorno ao princípio, portanto, neste momento a estrutura sintética do regime noturno mostra a reconciliação com o tempo, que no fim das contas seria a maior imagem da morte que se coloca ante ao homem. O tempo ciclico é, desse modo, a reconciliação com os medos fundamentais do homem, neste caso organizado através do mito que “(...) é feito da pregnância simbólica dos símbolos que põe em narrativa: arquetipos ou símbolos profundos, ou então, sintemas anedóticos” (DURAND, 1996, p. 85)



Figura 7 - Imagem do VDA de Brasília.

no VDA as imagens buscam a harmonia, por isso o hino à noite, que aponta Durand (20002) se faz tão presente, ele eufemiza os símbolos nictomórficos. Na construção do universo do VDA a estrela de David é ressignificada – pois como aponta Gerriero (2006) os novos movimentos religiosos sincretizam, ressignificam e reinventam os símbolos presentes nas religiões tradicionais – e trazida para este mundo de cores e símbolos, atrela-se ao Sol e à Lua, e poderíamos mesmo afirmar, que apesar de ser um símbolo presente historicamente de forma mais ligada ao regime noturno, no VDA é um símbolo de síntese, que busca conciliar os dois regimes, demonstrar que as construções simbólicas almejam o mesmo fim, de alçar o ser humano à vãos mais amplos, de romper com sua própria humanidade levando-o ao universo do sagrado.

6. Considerações finais

O que buscamos no decorrer deste trabalho não foi exaurir o tema, muito pelo contrário, almejamos unicamente traçar um breve itinerário em torno do regime de imagens que compõem o universo mágico religioso do VDA. Compreendemos que a articulação entre os diversos símbolos, que neste caso pode provir de contextos culturais distintos, é que permite a figuração dos regimes de imagem articulados do VDA.

Ainda que tratemos de símbolos transnacionalizados (ORTIZ, 2006) entendemos que estes se articulam com outros presentes na realidade cultural local, de modo que no VDA encontramos uma nova realidade, que já denominamos em outro trabalho de *New Age Popular*, que se caracteriza justamente por esta articulação entre a Nova Era e a realidade cultural e religiosa brasileira (OLIVEIRA, 2009).

Porém estes símbolos não são articulados de forma aleatória, muito pelo contrário, é por isso que o símbolo solar, representado pelo sol nascente japonês, é ligado à imagem do líder indígena Pai Seta Branca, possuidor de uma flecha em mãos outro símbolo do regime diurno. O imaginário dos adeptos forma-se, portanto, através da articulação e da dinamização das imagens que compõem seu universo de representações. Isto implicar em dizer, que os símbolos são sempre aqueles que significam a existência dos adeptos, que tornam seus universos dotados de uma unidade simbólica, o que na modernidade é ainda mais explícito, uma vez que, o homem busca, por vezes, resgatar este aspecto perdido com o mundo moderno, que leva por vezes à crise de sentido subjetiva e institucional.

Propusemo-nos a pensar o imaginário que sempre deve ser pensado enquanto face da criatividade humana, que se arranja e articula de modo a formular um universo simbólico significativo para os sujeitos. O símbolo não apenas ilustra o pensamento como dá ao homem o *status* de homem, só podemos pensar o ser humano enquanto tal se o situarmos enquanto *homo symbolicus*, e no VDA esta capacidade criativa e simbolizante se mostra mais clara que nunca, explodindo numa infinidade de cores, símbolos, significados e sentidos, que se entrelaçam às vidas dos sujeitos de modo que os mesmos passam a se reconhecer como tais a partir destes regimes de imagens.

Referências

ALBUQUERQUE, Leila Marrach Basto de. "Estrutura e Dinâmica dos Novos Movimentos Religiosos". In: SOUZA, Beatriz Muniz de; SÁ MARTINO, Luís Mauro (orgs.) *Sociologia da Religião e Mudança Social*. São Paulo: Paulus, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARVALHO, José Jorge de. "Características do fenômeno religioso na sociedade contemporânea". *Série Antropológica*, Brasília, ano de 1991, nº 114. Disponível em <www.unb.br/ics/dan/Serie114empdf.pdf>. Acesso em 10 de janeiro de 2010.

DAMATTA, Roberto A. *A Casa e a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *O Imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

DURKHEIM, Émile. *Durkheim*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Íoan Peter. *Dicionário das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2005.

GUERRIERO, Silas. *Novos Movimentos Religiosos: O Quadro Brasileiro*. São Paulo: Paulinas, 2006.

MELLO, Gláucia Buratto Rodrigues de. *Millenarismes bresiliens: Contribution à l'étude de l'imaginaire contemporain*. These de docteur em sociologie. Université Pierre Mendès France, U.F.R. Sciences de l'homme et la société, Département de Sociologie. Grenoble, 1999.

OLIVEIRA, Amurabi Pereira de. "Nova Era à Brasileira: A New Age Popular do Vale do Amanhecer". *Inter. Cult. Com.* Vol. 4., N. 5. jan./jul. 2009.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à Teoria do Imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Antlântica Editora, 2005.

REIS, Adriana Valle dos. "Nova Religiosidade e Educação em Brasília: Uma Nova Ética em Curso?". In: COELHO, Maria Francisca Pinheiro; BANDEIRA,

Lourdes; MENEZES, Marilde Loiola de. *Política, Ciências e Cultura em Max Weber*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

SIQUEIRA, Deis. "A Labiríntica Busca Religiosa na Atualidade: Crenças e Práticas Místico-Esotéricas na Capital do Brasil". In: LIMA, Ricardo Barbosa de; SIQUEIRA, Deis. *Sociologia das Adesões: Novas Religiosidades e a Busca Místico-Esotérica na Capital do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Vieira, 2003a.

Sobre o autor

Possui Licenciatura Plena (2007) e Mestrado (2008) em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande. Atualmente é professor de Sociologia do quadro permanente do Instituto Federal de Pernambuco e doutorando em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco, onde desenvolve pesquisa na linha de Cultura Política, Identidades Coletivas e Representações Sociais sob a orientação do Prof. Roberto Motta e, desenvolve ainda junto a esta Universidade atividades ligadas ao Núcleo de Pesquisa e Ensino de Sociologia, também ocupa junto ao Ministério da Educação a função de membro da Comissão de Avaliação Pedagógica e Orçamentária dos Cursos de Especialização em Educação Profissional integrada à Educação Básica na modalidade EJA da rede federal de educação profissional e tecnológica, ligada a SETEC foi professor substituto da Universidade Estadual da Paraíba e professor efetivo do Instituto Federal do Sertão Pernambucano. Possui experiência na área de sociologia e de educação, com ênfase, em nível de prática e de pesquisa, no ensino de sociologia no ensino médio e na área de antropologia e sociologia da religião, além de ter prestado consultoria envolvendo populações tradicionais à CHESF. Atua principalmente nos seguintes temas: Religiosidades, Nova Era, Novos Movimentos Religiosos, Vale do Amanhecer, Educação, Sociologia da Educação, Dádiva.

E.mail: amurabi@oi.com.br

Para citar este artigo (ABNT):

ARAÚJO, Viviane G. Corpo e sangue nos trabalhos de Karin Lambrecht. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 85-99.

Corpo e sangue nos trabalhos de Karin Lambrecht *Body and blood in the works of Karin Lambrecht*

Viviane Gil Araújo

Resumo

Este artigo aborda aspectos do campo da pintura, analisados através dos diferenciados procedimentos realizados por Karin Lambrecht, nos trabalhos da série 'Registros de sangue'.

Palavras-chave

Karin Lambrecht; arte contemporânea; pintura; sangue; simbologia; corpo.

Abstract

This article approaches the field of painting, as analyzed through the different procedures performed by Karin Lambrecht in the 'Registros de sangue' (Records of blood).

Keywords

Karin Lambrecht; contemporary art; painting; blood; symbol; body.

O desenvolvimento deste artigo parte do estranhamento gerado frente às obras da série *Registros de sangue*, da artista brasileira Karin Lambrecht (Porto Alegre, 1957), e da busca pela compreensão do papel que as vestimentas desempenham nos referidos trabalhos. Ao longo da pesquisa, porém, novas problemáticas se impuseram, apontando para a necessidade de uma análise mais aprofundada dos procedimentos da artista. Sua obra é uma expressão da pintura contemporânea que agrega outras práticas já inscritas no universo das artes visuais e, desta forma, suscita vários desdobramentos.

Assim, procurou-se identificar causas e conseqüências do uso que Lambrecht faz de suportes e materiais não convencionais em suas obras. Considerando que processos e resultados são igualmente importantes para a apreensão dos trabalhos, a questão central deste estudo passou a ser: quais elementos permitem afirmar que estas obras estão inseridas no campo da pintura? O que acarretou uma pergunta suplementar: de que forma os elementos que as compõem contribuem para esta compreensão.

Após observar os procedimentos de *apropriação* e *deslocamento* realizados por Lambrecht, fez-se necessário examinar o processo de análise do campo da pintura passível de ser percebido nas obras, através da investigação de suportes e materiais realizada pela artista.

Submetido em: 24/02/2010

Aprovado em: 30/03/2010



Foi imediatamente após o abate do carneiro, que a artista *manchou*¹ com sangue uma veste e uma cruz, ambas de algodão branco, mais tarde incorporadas à instalação *Sem título*² (Figura 1), realizada para apresentação em sala especial, na 25ª Bienal de São Paulo, em 2002. Esta ação, *Eu e você*, contou com a participação de dez pessoas: a autora, quatro artistas, o capataz, a proprietária da fazenda e três convidados locais.

Figura 1- Karin Lambrecht. *Sem Título*, 2001 (detalhe). Instalação com vestidos brancos, sangue de carneiro, impressões de vísceras de carneiro sobre papel e fotografia. Fotografia Fábio Del Re. Reprodução a partir do catálogo Iconografias Metropolitanas/ 25ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo: de 23 de março a junho de 2002.

Elemento essencial da pintura, a *mancha* que é perceptível no trabalho de Karin Lambrecht, também constituiu fases fundamentais no trabalho de importantes artistas do século XX, a exemplo de Dubuffet e a sua “Arte Bruta”. Igualmente o *gesto*, resultado de sua interação com os materiais na gênese da obra, é a base da *action painting*, de Pollock. Da mesma forma que a *cor*, levada por Malevitch e Yves Klein ao extremo, e o *suporte*, expressão de toda a investigação de Lúcio Fontana, constituem de maneira vital a obra de Lambrecht.

Todas as experimentações mencionadas também compõem o processo de reflexão que a artista realiza através do seu trabalho, de maneira a contribuir com a história da arte que está sendo escrita no momento presente.

A *mancha*, a *cor*, o *suporte* e o *gesto* como parte da pintura são claramente percebidos nos processos de Lambrecht, pela ênfase que a artista lhes confere, principalmente nas obras da série *Registros de sangue*. Uma vez marcados com uma grande *mancha* (obtida através de um *gesto* que recolheu o sangue) que é simultaneamente *cor* e pigmento, os materiais têxteis (ou vestimentas) são apresentados como os próprios *suportes* da pintura. Construídos pela artista, esses poderão estabelecer relações com outros suportes não convencionais apresentados nas obras, como as traves de madeira ou os manequins de pano.

A reunião de todos estes procedimentos realizados por Lambrecht não cabe exatamente naquilo que é aceito como próprio à linguagem da pintura, pelo

¹ Compreendendo que a mancha na obra é parte constituinte da pintura e não um processo aleatório solto no trabalho.

² A obra *Sem título* foi realizada em 2001 e exposta no ano de 2002, em Sala Especial da 25ª Bienal Internacional de São Paulo (dos artistas gaúchos apenas Iberê Camargo havia recebido tal distinção, na 7ª Bienal Internacional de São Paulo). Exposta no mesmo ano, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, atualmente a obra pertence à coleção de Justo Werlang.

menos até a segunda metade do século XX. Faz-se necessário analisar essa maneira de atuar artisticamente hoje, partindo do pressuposto que a pintura, assim como outras linguagens das artes, sofreram mudanças profundas, da mesma forma que o contexto histórico e o próprio sistema das artes em que elas estão inseridas também se transformaram.

Rosalind Krauss afirma que nos anos sessenta, alguns críticos que buscavam compreender e classificar o trabalho de vários artistas converteram as categorias da arte a algo infinitamente maleável:

Nos últimos dez anos, se tem utilizado o termo “escultura” para referir-se a coisas bastante surpreendentes: estreitos corredores com monitores de televisão em seus extremos; grandes fotografias que documentam excursões campestres; espelhos expostos em ângulos estranhos em moradias normais; efêmeras linhas traçadas no solo do deserto. Aparentemente, não há nada que possa proporcionar a tal variedade de experiências o direito de reclamar sua supremacia a algum tipo de categoria escultórica. A menos, é claro, que convertamos esta categoria em algo infinitamente maleável. As operações críticas que acompanharam a arte americana do pós-guerra trabalharam muitas vezes a serviço desta manipulação. Nas mãos desta crítica, categorias como a escultura e a pintura foram amasadas, estiradas e retorcidas em uma extraordinária demonstração de elasticidade, revelando a forma em que um termo cultural pode expandir-se para fazer referência a qualquer coisa. (KRAUSS, 1985, p. 298).

A autora propõe em sua análise que se perceba como a crítica se portou frente às mudanças que se tornaram visíveis na produção de arte do segundo pós-guerra, usando as mesmas categorias e conceitos para trabalhos que extrapolavam sua própria lógica interna, tornando-se auto-referentes e transformando-se em pura negatividade – por se resumir em uma combinação de exclusões. Isso fazia com que a escultura, por exemplo, pudesse ser definida da seguinte forma: “era aquilo que estava na frente do edifício e não era o edifício ou aquilo que estava na paisagem e não era paisagem” (KRAUSS, 1985, p. 295).

O que aconteceu naquele período, conforme Rosalind Krauss foi uma “expansão lógica” das categorias da arte e que muitos artistas perceberam ao mesmo tempo – entre 1968 e 1970 – a possibilidade e a necessidade de conceber o *campo expandido*.

Na retomada deste processo que se desencadeou nas artes visuais é importante ressaltar que a ampliação do campo só ocorreu porque os artistas seguiram suas investigações, dedicando-se a resolver questões impostas pelo próprio trabalho, e não se restringiram a realizar apenas o que era possível classificar dentro das categorias da arte. Percebe-se, portanto, que Lambrecht, através de suas ações artísticas, atua no campo expandido da pintura. A artista investiga profundamente seus elementos mais essenciais como a *cor*,

a *mancha*, o *suporte* e o *gesto*, agregando ainda o cotidiano, através de operações de *apropriação* e *deslocamento*, sem limitar seu trabalho a condições pré-determinadas. Lambrecht também percebe as possibilidades que o espaço tridimensional oferece para que a análise da pintura se materialize.

Para uma melhor compreensão das questões sobre o espaço, partimos da análise da ação realizada em Bagé, buscando considerar como a artista, através de sua poética, elabora questões sobre o corpo e o sangue, deixando-as transparecer no decorrer dos procedimentos adotados. Também percorreremos alguns trabalhos com a temática do *corpo* e do *sangue* realizados pelas vanguardas do segundo pós-guerra, sempre com a intenção de compreendermos a poética daqueles até a instauração das obras.

Durante a ação realizada em Bagé³, Karin Lambrecht produziu duas pinturas em sincronia com os últimos minutos de vida do carneiro. Enquanto o sangue escoava em direção ao chão, sobre a grama, uma veste e uma cruz de tecido aguardavam o momento final da realização da pintura, que se fez quase por ela mesma.

Muito pouco, ou praticamente nada, acontece no entorno enquanto a obra se faz, como se o tempo parasse esperando a consumação de um fato. Há um preparo anterior e procedimentos posteriores, mas enquanto o sangue escorre todas as atenções estão sobre ele.

Até a chegada de Lambrecht na fazenda, tudo transcorreu dentro da rotina do campo, nada foi alterado: um dia o animal, escolhido entre tantos foi afastado dos outros pelo peão da fazenda que já preparava seu abate. O sangue, antes contido no corpo do animal perde a forma, se derrama e se transforma no material que dará vida à obra.

Os procedimentos rápidos da artista estiveram de acordo com as peculiaridades do acontecimento. Ela precisava estar atenta para perceber o momento certo de sua pequena intervenção, pois a morte marcaria sua presença inquestionável quando o fluxo do sangue cessasse, dando as manchas por finalizadas e a pintura como pronta. A pintura e a morte do animal se ligam através do tempo, ocorrendo juntos. Mesmo quando uma vida cessa, de certa forma ela continuará através da pintura.

De um modo semelhante, acontecem as impressões do desmembramento do animal sobre o papel: enquanto ele perdia seus órgãos e desaparecia dos olhos, surgiam os desenhos. A veste e a cruz foram colocadas para secar ao ar livre, enquanto o animal era carneado, desmembrado e tinha seus órgãos impressos sobre papel. Após todo o transcorrido, a carne foi distribuída entre os donos do animal.

Lambrecht realizou aquela ação a partir do sangue e do corpo de um carneiro,

³ Ação realizada em 2001, referente ao trabalho e à publicação do livro, ambos com o título *Eu e você*.

de maneira muito similar a alguns procedimentos artísticos realizados a partir da segunda metade do século XX. Procedimentos que se dirigiram de objetos externos para o corpo do próprio realizador da obra, corpo esse, que terminou por acolher controversas e inquietantes ações, muitas delas fazendo verter o sangue do próprio artista.

⁴ *Fluxus* (1962 -1978), grupo de artistas de várias nacionalidades que colaboravam entre si na Europa, EUA e Japão. Estruturado ao redor da figura de George Maciunas, artista lituano radicado nos Estados Unidos, o Fluxus contou com a participação de Nam June Paik, Joseph Beuys, George Brecht, Ben Vautier e Wolf Vostel, entre outros. Desenvolveu uma ação social e política radical, que contestava a arte como instituição por meio de *performances*, filmes e publicações. Ver mais em FREIRE, 2006, p. 14.

⁵ O *happening* articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo. Não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente em um *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público. Ver mais sobre essa definição em GLUSBERG, 2005, p. 34.

⁶ A *performance* se caracteriza pela realização de atos em situações definidas, não necessitando de palavras nem de argumentos, mesmo os mais simples. O *performer* não “atua”, ele não faz algo que foi construído por outrem sem sua participação. Ele não substitui outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade. Ver mais em GLUSBERG, 2005, p. 73.

O enfoque artístico do *acionismo*, que seguia a corrente dos movimentos corporais mais conhecidos, como o *Fluxus*⁴, *happenings*⁵, *performances*⁶, *body art*⁷ e as “cerimônias” de artistas como Yves Klein e Piero Manzoni fez do gesto uma marca que era infligida ao corpo, com a perspectiva de gerar uma espécie de caligrafia. Uma escrita que desconstruía e voltava ao corpo, compreendendo-o a partir e além de sua construção animal, social e cultural.

Os *acionistas*, como eram chamados os artistas filiados a tais práticas, apresentavam seus corpos para o espectador como se fosse um texto: a carne, o sangue e a ferida formavam uma trama semântica para ser lida. Não como se vê, lê ou contempla uma escultura ou uma pintura, mas como um reflexo de si mesmo, difícil de ser encarado porque devolvia toda sua carga sexual, agressiva e destrutiva.

Na Áustria, o grupo conhecido por *acionistas vienenses* empregava sangue, mutilações, urina e fezes como parte de uma “ação analítica” do corpo. Eles compreendiam a expressão do gesto instintivo, não pensado, e aqueles decorrentes das funções orgânicas, como parte do processo de exame das seqüelas deixadas pela cultura. Atuando desde Viena, aqueles artistas pretendiam atacar a imagem política do Estado usando os seus próprios corpos como metáfora, ressignificando seus resíduos e fluidos corporais como se fossem a própria degradação do poder político.

Ainda que houvesse diversidades de pensamento, certamente eles se apropriavam de uma dimensão terapêutica e psicanalítica que legitimava a destruição do indivíduo como fim último de liberdade. Suas ações e plataformas eram embasadas a partir de leituras de autores como Sigmund Freud, Carl G. Jung, Wilhelm Reich⁸ e Herbert Marcuse⁹.

Acionistas como Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler compreendiam o corpo como limite e envolviam liturgias do obsceno e do sagrado. Schwarzkogler, durante o ápice de uma de suas ações, realizou perante o público sua própria castração, no intuito de provocar e responder às hipocrisias da sociedade vienense. Já as ações de Günter Brus não apresentavam grande carga simbólica ele mostrava apenas gestos simples e signos pictóricos, ainda que envolvessem seus próprios excrementos, que se articulavam como uma construção lingüística, como ele mesmo afirmou no ano de 1965,

[...] Abdicar de ser artista. A autopintura é uma realização além da pintura. A superfície pictórica perdeu sua função como suporte expressivo. Foi conduzida para trás das suas origens: o muro, o objeto, o ser vivo, o cor-

po humano. Incorporando meu corpo como suporte expressivo, os acontecimentos surgem como um resultado, cujo desenrolar da ação pode ser filmado ou assistido por espectadores (SOLÁNS, 2007, p. 19).

Em 1968, os acionistas realizaram um encontro chamado de Festival *Arte e Revolução*, dentro da Universidade de Viena. Organizado por Wiener e a SÖS (Associação dos Estudantes Socialistas Austríacos). Hubert Kloker narra uma das ações acompanhadas pelo público:

Ao mesmo tempo em que Otto Mühl lê um panfleto sobre a família Kennedy realiza uma ação com o Direct Art Group e um masoquista, Weibel entrega um texto acionista sobre o ministro coreano de Finanças, Wiener faz uma leitura sobre a relação entre linguagem e pensamento, Kaltenbäck dá uma conferência sobre ação e linguagem e Bruss realiza sua ação análise corporal Ação n.º 33, ou Arte Revolução. Ele tira a roupa, se corta no peito e na coxa com uma navalha de barbear e urina em um vaso. Bebe sua urina e passa fezes em todo corpo. Em seguida se deita e começa a se masturbar cantando o hino nacional austríaco. (KOKLER, 1968 in: SOLÁNS, 2007, p. 24).

As ações do grupo *Arte e Revolução* receberam fortes críticas e protestos apoiados por campanhas da imprensa vienense. Os artistas Brus, Mühl e Wiener foram acusados de degradar os símbolos do estado austríaco, o que acarretou no fechamento dos lugares onde se apresentavam e um cerco policial tão forte que os obrigou a procurar exílio em Berlim, onde continuaram suas provocações com panfletos, ações e jornais contra o governo da Áustria.

Na pintura atual de Karin Lambrecht, ainda que tenha o sangue como pigmento, entendemos que o caráter do trabalho é bastante diverso dos grupos de Viena. Enquanto ela busca recuperar, entre outras questões, um elo perdido entre o homem e suas origens, os acionistas vienenses estavam voltados para ações destrutivas, no intuito de atingir a sociedade vienense¹⁰.

Mencionando seus procedimentos, Lambrecht revela¹¹ que, antes de colocar as vestes pintadas com sangue sobre as mulheres, põe sobre o corpo delas “um plástico fininho tipo um avental”. Deste modo, elas colocam as vestes, mas “não estão completamente encharcadas com aquele sangue”. Ela acredita que a “existência dessa película tem um significado” que diferencia seu trabalho, por exemplo, da *performance* de Hermann Nitsch. Nitsch realiza *performances* nas quais animais são sacrificados e desmembrados, porque “lá as pessoas conscientemente vão viver aquela catarse, se lambuzam de sangue propositalmente”, o que inclui “impulso, sexo, tudo”. Comparado ao de Nitsch, seu trabalho é muito mais recatado, mais tímido e silencioso.

Nos *trabalhos de sangue* de Lambrecht, como ela afirma¹², há silêncio, “mas não tem drama, nesse sentido [...] e ela não deseja de maneira alguma “que se rompam barreiras psicológicas”.

De certa forma, o que realmente diferencia os *trabalhos de sangue* de Lam-

⁷ Em essência a *body art* não trabalha com o corpo e sim com o discurso do corpo. Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar um corpo que dramatiza, enfatiza, caricatura ou transgride a realidade operativa. Ver mais em GLUSBERG, 2005, p. 72.

⁸ Wilhelm Reich enfatizou a natureza essencialmente sexual das energias com as quais lidava e chegou a acreditar que a meta da terapia deveria ser a libertação dos bloqueios do corpo e a obtenção de plena capacidade para o orgasmo sexual.

⁹ Apresentando um diferencial em relação aos outros autores citados, Herbert Marcuse foi um dos novos sociólogos norte-americanos da cultura, herdeiro da Escola de Frankfurt e responsável por grande parte do ideário libertário da revolução cultural de 1968. Em sua Teoria Crítica reivindicava a aproximação entre Eros e Logos, o que configurou um horizonte teórico capaz de proporcionar verossimilhança, tanto na política como na estética para as novas vanguardas.

¹⁰ Os artistas do acionismo vienense dirigiam seus trabalhos como uma espécie de represália às posições tomadas pelo Estado Austríaco durante e segunda guerra mundial

brecht das ações realizadas por Hermann Nitsch é que, durante o projeto e desenvolvimento dos trabalhos, ela pensa em pintura e tudo que está envolvido nesta linguagem: pigmento, suporte, produção das manchas e relação com o espaço tridimensional.

Situar os acionistas vienenses neste estudo se fez necessário para apontar que o processo de reflexão dos artistas se realizava sobre seu próprio corpo, esse que havia sido transformado de maneira brutal pela cultura. Nos *trabalhos de sangue* realizados por Lambrecht, há uma reflexão sobre o sacrifício, como um rito que também é destinado à provisão de alimento e que ainda liga as sociedades atuais aos povos nômades do deserto.

e comportamento cínico adotado pela sociedade de Viena após o conflito.

¹¹ Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008.

¹² Conforme nota anterior.

¹³ Almazán (2006, p. 23) destaca que é necessário assinalar a importância que Dine dava para o vestuário. Em todos os seus trabalhos há uma presença constante de uma veste que pretende, sobretudo, converter, transformar o corpo do artista. O artista é o que seu traje diz. Tradicionalmente a roupa dá ao ser humano uma determinada identidade social, “o identifica”, mas nas ações de Dine ela tinha um significado mais profundo: o de uma realidade “vestida”, que pode ser vista em sua magnificência só por uns poucos iniciados, como uma arte capaz de revelar uma linguagem abaixo de sua superfície. Na *performance O operário sorridente*, de 1960, a veste é um instrumento para glorificar o gesto do artista que pinta a tela e se cobre a si mesmo, como um trabalhador com a cor.

Na dúvida, diferenças importantes ainda devem ser salientadas, primeiramente quanto à poética de Lambrecht e os procedimentos dos artistas *acionistas*: ela não cumpre um programa de atuação pré-estabelecido, não está ligada a grupos artísticos e não produz a cena do abate do carneiro como uma *ação*, uma *intervenção* ou uma *performance*. Como já analisamos anteriormente, entendemos que ela se *apropria* de uma ação cotidiana das fazendas do sul do Brasil, estendendo seus materiais têxteis através de um *gesto* que busca recolher o sangue, que é *cor* e *mancha*, para que a pintura se materialize.

A artista participa do abate do animal como um personagem secundário e não como protagonista que coordena toda a ação. Suas investigações estão relacionadas à construção da pintura e sua relação com o espaço.

O fato é que, mesmo tendo recebido o legado das vanguardas modernas do início do século XX e sendo herdeira das variadas práticas artísticas de decomposição do corpo, seus procedimentos são únicos. Eles resultam de uma reflexão pessoal sobre o mundo que conhece e busca compreender, a partir das origens do homem, da formação da cultura e da percepção da vida e da morte.

Enquanto os acionistas desenvolviam suas ações em Viena, em outros países como Estados Unidos, Itália, França, Alemanha e Brasil, vários artistas também estavam usando o próprio corpo em práticas diversas, mas que poderiam ser relacionadas ao grupo, sobretudo sob o nome de *happenings* e *performances*. Em comum com as ações dos grupos de Viena, existiam dois fatos: de serem acontecimentos efêmeros, ligados a pesquisas corporais, cuja existência como obra de arte tinha uma duração sempre limitada; e fato de terem, como todas as manifestações terão, segundo Goldberg (1996, p. 41) certos precedentes no Dada, no futurismo e no construtivismo russo.

Para Almazán (2006, p. 22), os autênticos pioneiros do *happening* em Nova Iorque foram Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg e Robert Whitman. Suas apresentações ocupavam espaços alternativos e todos souberam como manter a atenção da crítica e sua historiografia até a atualidade, porém Jim Dine¹³, porém, destacou-se especialmente por suas apresentações terem, de

certa forma, revelado aspectos de psicodrama, expondo sua intensa identificação com o ofício de pintor.

Em 1966, Jim Dine apresentou-se da seguinte forma: em um grande pedaço de papel que parecia uma tela de pintura, escreveu as palavras *I love*, bebeu tinta vermelha, virou o restante sobre sua cabeça e logo completou a frase para que se pudesse ler: *I love what I'm doing. HELP!* Finalmente saltou através de sua pintura, em um ato que alguns críticos interpretaram como uma paródia à *action painting*. O que é possível, já que Dine nunca rejeitou o expressionismo abstrato e sempre manteve uma certa relação de parentesco com os artistas da Escola de Nova Iorque.

Na Europa, artistas como Gina Pane e Stuart Brisley, desenvolviam trabalhos submetidos a um rigor e um controle conceitual muito grande, buscando uma integração maior entre o corpo e a mente. Muito longe de serem atos improvisados, eles buscavam uma análise dos limites físicos e mentais através do corpo e das fronteiras reativas do espectador.

Aqueles artistas compreendiam que era necessário transcender as sensações. Todo o masoquismo, o narcisismo e a violência da ação tinham como objetivo a liberação das fronteiras corporais e psíquicas e a aquisição do poder de dominar a dor.

Em 1970, a artista iugoslava Marina Abramovic realizou uma ação denominada *Lábios de Tomás* submetendo seu corpo a uma tortura imbricada em símbolos da alimentação, fogo, gelo e metal. Ela apareceu em sua apresentação primeiramente sentada a uma mesa, sem roupas. Depois comeu compulsivamente um quilo de mel, bebeu um litro de vinho, se flagelou até o esgotamento e, com uma lâmina, gravou uma estrela de cinco pontas em seu ventre, fazendo-o sangrar. Abramovic declarava seu interesse em abrir o poder do espírito através da experimentação dos limites físicos e morais do corpo e da mente.

Sem o controle da razão a artista provavelmente cairia em um abismo e seria incapaz de suportar sua própria tragédia, sua própria dissolução, alteração e metáfora, já que a dramaturgia do excesso deve ser controlada para não aniquilar seu ator, como o acontecido com Rudolf Schwarzkogler. O artista vienense, após protagonizar várias ações, algumas já mencionadas, e outras envolvendo intervenções cirúrgicas, castração e sacrifício, sempre com o objetivo de desconstruir o corpo construído pela cultura, em um último ato, talvez fruto de sua pulsão de morte, saltou por uma janela, pondo fim à sua existência.

Enquanto isso na América Latina, Arthur Barrio pintava com tinta vermelha trouxas de tecido, em uma metáfora relacionada aos corpos descartados pela ditadura militar; Hélio Oiticica desmembrava os elementos da pintura transformando-os em objetos até colocá-los sobre o corpo como *Parangolés*; Lygia Clark convidava o espectador a interagir com a obra, através dos *Objetos rela-*

cionais e Antônio Manoel apresentava, em 1970, a polêmica *Corpobra*.

Consideramos que Karin Lambrecht – situada nessa história e contexto, informada sobre esses processos, movimentos e especialmente interessada na obra de alguns artistas mencionados, como Joseph Beuys, Hermann Nitsch e Marina Abramovich¹⁴ – desenvolve suas investigações artísticas percebendo no sangue um material potente e atual para a realização de sua pintura.

Em oposição, no entanto, à maioria das proposições desenvolvidas pelos artistas citados, Lambrecht atribui ao sangue usado em suas obras uma qualidade metafórica que remete as mesmas a lugares específicos, como o sul do Brasil e a região platina, que apresentam uma história comum marcada pelas disputas por terras e fronteiras. Evoca ainda o costume anacrônico no modo de sacrificar o animal para o consumo da carne, presente nesses lugares. E, de forma mais ampla, remete a questões do feminino, das vivências do corpo, da vida e da morte, e de ritos religiosos que visam desde sempre atribuir-lhes sentido.

Entretanto, para uma melhor apreciação da simbologia do sangue gerado através do sacrifício animal, tal como aquela empregada por Karin Lambrecht em suas obras, conceitos estabelecidos pelos autores René Girard e Mircea Eliade poderão elucidar sobre a história do homem, proporcionando uma melhor condição de análise para as obras da série *Registros de sangue*.

René Girard (1998, p. 7) acreditando que os homens foram governados por um mimetismo instintivo, responsável pelo desencadeamento de “comportamentos de apropriação mimética” e geradores de conflitos, explora as rivalidades que oportunizam a violência, um componente natural das sociedades humanas primitivas a ser incessantemente exorcizado pelo sacrifício de vítimas expiatórias.

Ao revelar que a função do sacrifício nas primeiras sociedades seria particularmente a de apaziguar a violência e impedir a explosão de conflitos decorrentes de rivalidades crescentes entre os homens, Girard aponta como a boa vítima (o animal mais doce ou aquele que está mais próximo do homem) passaria a ser o alvo predileto da violência com uma força simbólica tão ampla que nenhum contra-ataque, no caso uma vingança, seria possível de ser realizado.

Nas sociedades primitivas, o culpado deixava de despertar interesse e o perigo passava a ser representado pela vítima não vingada, pois era a ela que era preciso oferecer satisfação rápida, para que houvesse a reconciliação social. O sangue derramado pelo sacrifício tinha o poder de satisfazer a vítima e a todos àqueles que fariam vingança por ela. Nos grupos sociais sem classe e sem poder judiciário instituídos, cabiam ao conjunto de interdições, sacrifícios e rituais, cumprir o papel de conter a violência entre os homens.

Girard aponta também para a possibilidade da imolação de vítimas animais

¹⁴ Durante o projeto Arte Amazonas realizado pelo Goethe-Institut de Brasília, em novembro de 1992, vinte e cinco artistas foram convidados para tratarem o assunto da devastação da Floresta Amazônica. Entre eles Karin Lambrecht e Marina Abramovich, que viriam a trocar várias correspondências discutindo seus trabalhos.

servir para desviar a violência de certos seres que se buscava proteger, canalizando-a para outros, cuja morte pouco ou nada importava.

É a passagem dos homens, da natureza à cultura, que separa o sacrifício da “boa vítima”, para controle da violência nas sociedades primitivas, do abate de animais, apenas para provisão alimentar, nos dias de hoje.

Esses mecanismos sociais, nos quais o sangue e o sacrifício animal cumpriam o papel de manter a ordem entre os indivíduos, permitem perceber que Lambrecht, ao tornar o sangue e o sacrifício parte de sua pintura, criou uma transversalidade temporal nas obras, gerando um anacronismo. A presença de um rito primordial na realização dos trabalhos, mesmo que esquecido em nossos dias evoca nossas origens mais distantes.

Girard ainda refere-se a dois tipos de sangue: o puro, obtido através do sacrifício, e os sangues impuros, relacionados aos ciclos femininos (e lunares), como a menstruação e tudo que está ligado a ela.

O sangue sacrificial estaria associado à mitologia cristã mencionada constantemente por Lambrecht em suas obras através das narrativas bíblicas de Caim e Abel (o assassinato de Abel – a morte que teria deflagrado o início da violência entre os homens – e a presença do carneiro como uma tipologia do Cristo).

O sangue impuro estaria ligado ao nascimento, à dor, à possibilidade da morte de mãe e filho no parto e às violências de gênero. Ainda segundo Girard, na história da humanidade contada através de algumas civilizações primitivas, por sua efusão de sangue impuro (ligada ao desejo) as mulheres poderiam ser responsabilizadas pela violência entre os homens, havendo apenas uma maneira de “curar” este sangue (no que se estabelece uma relação dialética): através da obtenção do sangue sacrificial.

Diferentes culturas podem atribuir distintos significados ao sangue menstrual. Perante um grupo ele pode ser considerado impuro, por sua efusão fora do sacrifício. Para outros grupos, seu fluxo atribui poder semelhante ao dos grandes chefes religiosos. O sangue, além disso, é um contendor principais características dos povos, permitindo alianças políticas entre diferentes regiões.

As mulheres, seu sangue, os sacrifícios, a morte e a ritualística de procedimentos artísticos a partir de alguns mitos têm atravessado a obra de Lambrecht de maneira a resgatar a história do homem, sem negar o mal, a violência e a consciência da morte, assuntos caros ao homem de hoje e cada vez mais presentes na produção de arte contemporânea. Através de sua obra, Lambrecht também tem estreitado laços com sua família essencialmente matriarcal, de várias gerações de mulheres filhas-únicas, como podemos observar na obra *Meu Corpo-Inês*¹⁵, de 2005 (Figura 2) quando convida a sua própria mãe idosa e sua jovem filha a vestirem os paramentos ainda encharcados de sangue.

¹⁵ Esta obra atualmente está aos cuidados do professor e curador Paulo Reis e da Galeria Graça Brandão, sob administração do marchand José Mario em Lisboa, Portugal.

Figura 2 - Karin Lambrecht. *Meu Corpo-Inês*, Portugal, 2005. Sangue derradeiro de carneiro abatido para o consumo da carne ovina sobre vestimentas com figuras femininas. Conjunto de material têxtil, fotografia e impressão sobre papéis, do sangue e resíduos das partes desmembradas do animal. Exposição Lágrimas, Portugal. Fotografia de Karin Lambrecht. Imagem cedida pela artista.



Segundo Karin Lambrecht¹⁶, naquela obra as duas mulheres usaram a mesma vestimenta e a colocaram sobre o corpo quando o sangue ainda estava quente sobre o tecido. A artista compreende que a vestimenta fica visivelmente diferente depois que o material seca, deixando a veste dura. Ela ainda completa: “O sangue tem isso, ele tem gordura, coagulantes, então ele fica assim espesso, nelas tudo isso está, como está o corpo delas, porque o sangue ainda está vivo, o bicho está morto, mas o sangue ainda está líquido”.

Mircea Eliade afirma que é preciso esclarecer esta relação do mito com a ação, e assegurar-lhe sua consistência como elemento construtor de memórias e propiciador da atuação no tempo presente. O conceito onto-fenomenológico de mito, recorrentemente trabalhado por esse autor, apresenta-se assim:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. [...]

Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão dos entes sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 11)

¹⁶ Informação concedida pela artista em comunicação particular feita à autora em 22 de janeiro de 2008.

No trabalho de Lambrecht, procedimentos e narrativas apontam para a fundação de mitos, histórias contadas através do sacrifício animal, ato primordial construtor de memória social que possibilita – por oferecer um padrão – a construção dos comportamentos do homem contemporâneo. Para Eliade (1972, p. 13), a função do mito consiste em declarar os modelos exemplares de todas as atividades humanas significativas: a alimentação, o casamento, o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria.

O conceito *mitologia* ainda poderá compreender o entendimento que um determinado grupo ou coletivo tem sobre determinado tema, buscando sua explicação. A produção de arte contemporânea, por sua polissemia, poderá possibilitar que alguns artistas desenvolvam, através de suas obras, suas *Mitologias Pessoais*¹⁷ (MAISON ROUGE, 2004) e percebam o cotidiano à sua volta como uma potência latente de diferentes significados a serem interpretados e retransmitidos.

Na série *Registros de sangue*, Karin Lambrecht investiu sobre as figuras femininas paramentos manchados de sangue, como quem conta uma história até então oculta, mas necessária para completar sua obra de artista, desafiando-nos a desvendar personagens míticos intrínsecos às mesmas.

A expressão *Mitologias* aplicada à produção de arte contemporânea se apresenta no contexto de curadorias realizadas entre os anos sessenta e setenta:

A expressão “mitologia” aplicada às obras de arte contemporânea foi usada pela primeira vez em 1964, por ocasião de uma exposição do Museu de Arte Contemporânea da Cidade de Paris, consagrada a 35 pinturas francesas reunidas pelo crítico Gérald Gassiot-Talabot, sob o título “Mitologias Cotidianas”. Em Kassel, em 1972, outro crítico, Harald Szeemann, criou uma seção da Documenta V, grande fórum internacional de arte contemporânea, com o nome “Mitologias Individuais” referindo-se ao vocábulo que ele havia empregado em 1963 para qualificar as esculturas de Étienne Martin: “As Mitologias Individuais tentaram dar à Documenta V a dimensão de um espaço metafísico, onde cada um expôs signos e sinais mostrando seu mundo pessoal”, explicava o curador. (MAISON ROUGE, 2004, p. 17 - 21)¹⁸.

É importante destacar que o conceito de *Mitologias Individuais*, apresentado na Documenta V, era suficientemente aberto para englobar obras de características formais diferentes (pois compreendia a materialização do olhar do artista sobre o cotidiano), trabalhos que partiam de algo muito pessoal e, portanto falavam do íntimo. Participaram da exposição artistas como Vito Acconci, Josef Kosuth, Jasper Johns, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Richard Long, Chuk Close e Christian Boltanski, entre outros.

Entre os artistas presentes naquela exposição, Joseph Beuys era o que se mantinha mais próximo da idéia tradicional de arte como algo que oferecia ou dava corpo a um significado particular. Lambrecht expressa por meio de suas obras representativos diálogos com a obra de Beuys, a exemplo da reunião de

¹⁷ No sentido a que Isabelle de Maison Rouge refere-se: histórias pessoais e expressões de si materializadas através da produção artística.

¹⁸ Livre tradução da autora.

materiais portadores de memórias diferentes, que se transformam e passam a ter uma intimidade comum quando reunidos no mesmo trabalho.

As ações de Beuys “pareciam dramas da Paixão, com seu rígido simbolismo e complexa e sistemática iconografia. Os objetos e os materiais – feltro, gordura, lebres mortas, trenós, escavadoras –, todos se converteram em protagonistas metafóricos de suas performances” (GOLDBERG, 1996, p. 149). Seus trabalhos também apresentavam um poder mítico, quase xamanístico, do qual também algumas obras de Lambrecht muitas vezes se aproximam. Segundo Canongia (2003, p. 22), dele a artista pode ter assimilado não o sentido antropológico de sua *Escultura Social*, que inclui a interferência política e a educação pública, mas a vontade de retomar a dignidade espiritual e simbólica da arte através de ações intuitivas, do retorno ao mundo natural, da religiosidade e da transcendência.

Os materiais utilizados por Lambrecht para a realização dos seus trabalhos (cinzas, terra, sangue), por serem passíveis de transformação, convocam a um retorno e a uma renovação, ligando os processos do corpo aos ciclos da natureza. Recorrem também a uma rede peculiar de temas que estão ligados a eles, através dos mitos que dizem respeito ao mundo natural, as religiões e a cultura humana.

Sobre a utilização de mitos na arte contemporânea, Maria Amélia Bulhões esclarece:

[...] ela se processa por meio de uma atualização simbólica, pois, na maioria dos casos, não há uma incorporação do pensamento mítico nos moldes clássicos, mas sim a incorporação de elementos míticos que podem dizer tanto das questões do cotidiano, como daquelas questões que se ocultam no âmago do espírito dos indivíduos [...] Anselm Kiefer, por seu turno, faz uso de mitos originais das culturas germânicas para tratar das reincidências nacionalistas permanentes na sociedade alemã, e do antigo mito de Lilith para expor os medos e incertezas da grande metrópole paulista¹⁹[...].

[...] os mitos são utilizados como recursos conceituais para potencializar as idéias do artista sobre a realidade do seu tempo, reatualizando seus significados.

Mas ocorre também o uso de mitos de uma forma indireta, pela incorporação de figuras que, carregadas de simbologias, se prestam muito bem a diferentes tipos de elaborações poéticas. (BULHÕES, 2003, p. 61)

Talvez fosse possível afirmar que, uma das problemáticas centrais da obra de Karin Lambrecht está localizada na reatualização de mitos, seja de maneira indireta, quando faz referência às origens do homem ou de maneira direta, quando transforma seus próprios mitos em imagens quase religiosas.

Ressaltamos que Lambrecht, por concepção familiar pertence à Igreja Luterana, uma religião que não apresenta, usa ou cultua imagens. Contudo, o ima-

¹⁹ Esta referência está relacionada à exposição que Anselm Kiefer realizou no Museu de Arte Moderna de São Paulo de 25 de março a 24 de maio de 1998. Profundamente marcado pelo impacto visual causado pela metrópole de São Paulo, Kiefer produziu uma série de obras tendo a imagem da cidade como elemento propulsor. É importante observar que muitas de suas pinturas presentes nessa mostra apresentavam vestes brancas de diferentes tamanhos coladas às telas. (Nota da autora).

ginário religioso está profundamente inserido em suas obras através das idéias de sacrifício, da transitoriedade da vida e da própria mitologia cristã.

Possivelmente a presença das cruzes, do sacrifício, do carneiro, das vestes com sangue e do próprio sangue nos trabalhos de Lambrecht busquem resgatar as efígies que constituíram o imaginário da humanidade.

Referências

- ALMAZÁN, S. A. *El arte de acción*. Donástia-San Sebastián: NEREA, 2006.
- BERNARDES, M. H. Retrato da utopia: registros de sangue de Karin Lambrecht. In: SANTOS, A., SANTOS, M. I., (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.
- BULHÕES, M. A. O Imaginário da arte: mitos e ritos na contemporaneidade. *Cultura Visual: revista do curso de Pós-graduação da Escola e Belas Artes*. Salvador Vol. 1, n.5 (2003); p.57-65.
- CANONGIA, L. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CATTANI, I. B. "O corpo, a mão, o vestígio". In: _____. Icleia Cattani. Agnaldo Farias(org.). Coleção Pensamento Crítico. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- ELIADE, M. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- FREUD, S. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1964.
- GOLDBERG, R. *Performance arte: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.
- GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- KRAUSS, R. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial S. A., 1996.
- MAISON ROUGE, I. de. *Mythologies personnelles: l'art contemporain et l'intime*. Paris: Éditions Scala, 2004.
- SANTAELLA, L. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Editora Paulus, 2004.
- SEVERO, A., BERNARDES, M. H. (orgs.). *Eu e você: Karin Lambrecht*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

Sobre a autora

Viviane Gil Araújo possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Bacharelado em Desenho e Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte pela mesma instituição onde pesquisou a simbologia das vestes e o corpo na obra da artista Karin Lambrecht. Atua na área de Artes, com ênfase em Fundamentos e Crítica das Artes principalmente nos seguintes temas: pintura e desenho. Professora dos Cursos de Design de Moda IPA- Metodista do Sul há três anos e Centro Universitário Ritter dos Reis há um ano, ministra as disciplinas de Estética e História da Arte, História do Design Moda, Desenho I, II e IV, Pesquisa em Design, Experimentos em Design entre outras. Figurinista de Teatro, Cinema e Dança desde 1986, também trabalhou como Produtora de Moda para mídia impressa e eletrônica durante 15 anos. De 2001 a 2005 criou para sua própria marca, Vivi Gil Moda e Estilo, pesquisando e desenvolvendo roupas e acessórios a partir de modelagens e tecidos diferenciados e de época. Atualmente desenvolve roupas conceituais que buscam o diálogo entre Arte, Moda e Design.

E.mail: vivi.gil@terra.com.br

Para citar este artigo (ABNT):
WEINREB, Mara E. Trajetórias da desrazão: vidas silenciosas e marginais. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 101-117.

Trajetórias da desrazão: vidas silenciosas e marginais

Paths of irrationality: silent and marginal lives

Mara Evanisa Weinreb

Resumo

Esta pesquisa discute as obras de artistas oriundos de um campo mais conhecido como: Arte e Loucura, relacionando-as a um contexto cultural e artístico atual. Iniciaremos pela trajetória desse tema no Brasil, com as atividades de Osório César no Hospital do Juqueri, em São Paulo, em 1929, e, no Rio de Janeiro, com Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional. Para tanto o conceito desenvolvido por Mário Pedrosa sobre a Arte Virgem, valorizando o artista esquizofrênico, e o conceito de diferença e repetição de Gilles Deleuze, que reforça as idéias sobre a desrazão trazidas por Michel Foucault. Arthur Bispo do Rosário dialogará com a trajetória de Luiz Guides. Morador do Hospital Psiquiátrico São Pedro, há 50 anos em Porto Alegre, frequenta a Oficina de Criatividade há 19 anos. A obra de Luiz Guides, foi estudada com mais ênfase, revelando-se com qualidades artísticas.

Palavras-chave

Arte; loucura; desrazão; estudo de caso.

Abstract

This research discusses the work of artists in a field known as Art and Madness relating them to a contemporary cultural and artistic context. We initiate with the trajectory of this theme in Brazil, with the activities of Osório César in the Juqueri Hospital, São Paulo, in 1929 and in Rio de Janeiro with Nise da Silveira in the National Psychiatric Center. Recurring also to the concept developed by Mário Pedrosa about Virgin Art, highlighting the artist schizophrenic, and to Gilles Deleuze's concept of difference and repetition, which reinforce the ideas about unreason brought on by Michel Foucault. Arthur Bispo do Rosario talks with the trajectory of Luiz Guides, resident of the Psychiatric Hospital.

Keywords

Art; madness; irrationality; case study.

1. Introdução

O campo artístico conhecido como Arte e Loucura tem sido uma motivação para nossas atividades profissionais e pessoais. Em 1993, aceitamos o convite para ministrar uma oficina de arte-educação, simultânea a uma oficina de teatro, no Centro de Desenvolvimento da Expressão – CDE. Este convite acon-

Submetido em: 19/01/2010
Aprovado em: 30/03/2010

teceu devido aos estudos e atividades que realizávamos na área, envolvendo processos grupais, arte e criatividade. Nesta época, conhecemos a produção artística de Manoel Luis Rosa, portador de deficiência mental e frequentador daquela instituição desde a sua inauguração, em 1961. No ano de 1995, a então diretora, Marisa Silva, pensou em catalogar a produção de Manoel e, interessada em abordar as relações entre a arte e a psicologia, convidou-nos para organizar este material. Levamos a ideia como proposta de pesquisa junto ao curso de mestrado do Instituto de Artes da UFRGS. A por este estudo deu-se pelo destaque que gostaríamos de oportunizar a Manoel Luiz, devido aos seus resultados artísticos.

Nossa proposta volta-se para uma discussão das obras destes artistas, oriundas de um campo artístico específico conhecido como Arte e Loucura, e marginal quanto a sua visibilidade e reconhecimento nas artes. Procuramos desenvolver uma crítica que discuta estas obras a partir de abordagens múltiplas, com a intertextualidade dos conceitos e leituras que contemplarão nossa pesquisa. Nosso objetivo principal é oferecer um olhar despatologizante, que permita ver estas obras em si mesmas, proporcionando um diálogo com o contexto cultural e artístico. Assim as singularidades das obras de nossos artistas serão consideradas em seus contextos específicos, que buscaremos em seus próprios locais, lembrando a frase de Djanira, no painel frontal de sua retrospectiva no MARGS, em dezembro de 2006: “Minha arte não é ingênua, eu é que sou”.

Iniciaremos a contextualização da história da Arte e Loucura ocorrida no Brasil através do acompanhamento das atividades de Osório César e da criação de oficinas de arte no Hospital do Juqueri, em São Paulo, a partir de 1929, atividades que apenas na década de 50, mesmo sem apoio institucional, foram oficializadas com o nome de *Escola Livre de Artes Plásticas* – ELAP. Bispo do Rosário representou um retorno triunfal para os debates das questões que envolvem Arte e Loucura. Assim, participou da 46ª Bienal de Veneza, em 1995, e sua arte, reconhecida como arte contemporânea, tornou-se exemplo de arte marginal, manicomial e consagrada.

Para a discussão da Arte e Loucura como Arte Marginal, se faz necessário ir ao encontro dos artistas e das suas obras com sua trajetória local, alheia aos processos artísticos formais e acadêmicos. As ideias sobre a desrazão trazidas por Michel Foucault e Peter Pal Pelbart serão importantes contribuições para a afirmação de nossos artistas em suas culturas da diferença, e da desrazão com possibilidades de interações junto à cultura dominante, com suas singularidades próprias. Esta sociedade atual é trazida pelos sociólogos Mike Featherstone, Norbert Elias, e Zygmunt Bauman, e pelo historiador John Lukács. Constituídas por um meio de incertezas, tal sociedade é instável e escorregadia, nela fronteiras e territórios oscilam em formato e conteúdo, contribuindo para as discussões sobre o contexto artístico atual. Trazem-se ainda aspectos da trajetória artística de Manoel Luiz Rosa que servirão para dialogar com Bispo do Rosário e Luiz Guides, com o posicionamento do crítico de arte Má-

rio Pedrosa, e com as incursões do artista nas oficinas de arte da Terapêutica Ocupacional de Nise da Silveira.

Destaca-se a obra de Luiz Guides, a partir de sua internação no Hospital, com dados e informações relativas a sua vida asilar e seu início na Oficina em 1990. Luiz Guides tem uma produção artística constituída de aproximadamente 3700 obras, produzidas até o final de janeiro de 2009. Trabalhamos em seu acervo, procurando dar atenção aos aspectos e elementos de sua arte que revelavam um processo muito singular e de qualidade artística, como a escritura, o gestual e o tratamento dispensado às cores. Sua trajetória não estaria completa sem os depoimentos dos profissionais e colaboradores da Oficina e os registros encontrados no Acervo dessa instituição.

Quanto aos conceitos estabelecidos em relação à loucura, produtores e suas obras aproximarão os artistas ao final do artigo, quando nos valem do conceito desenvolvido por Deleuze sobre diferença e repetição, que pode ressignificar o artista esquizofrênico, para além das patologias, contribuindo para a compreensão do conceito de desrazão que permeia nossa pesquisa. Nesta linha de pensamento também incluiremos o conceito de Benilton Bezerra relativo à importância da comunicação não verbal, uma forte característica de nossos artistas, em um mundo de sujeitos constituídos pela linguagem. Por fim, apresentaremos nossas conclusões sobre estas expressões artísticas e sobre as implicações que possam acarretar ao cenário de nossa cultura, no momento em que a crítica e a teoria da arte se debruçam sobre elas. A conceituação de arte marginal, louca, enquanto oriunda do hospício, e desarrazoada enquanto expressão de uma diferença cultural e social, não corresponde ao padrão convencional ou consagrado em arte. Mas se quisermos nos surpreender, poderemos encontrar, no percurso desta leitura, uma trama de conceitos e discussões que envolve as estranhas artes e seus estranhos artistas.

2. Arte e loucura: a outra história

É um erro classificar a obra de arte criada pelo doente mental, de arte degenerada ou patológica. Na expressão artística do doente, descortinamos um mundo calmo, ingênuo, rico de colorido, do qual a doença não participa como degenerescência. É, pois, uma clamorosa injustiça classificá-la como tal. O panorama artístico do doente mental tem a mesma amplitude, a mesma beleza, daquele do homem chamado normal.

Osório Cesar

O expressionismo, dentre os vários movimentos foi o que mais chamou a atenção da área científica e artística, tanto pela busca dos aspectos ancestrais, primitivos, com pelas experiências sensoriais e subjetivas. As correntes filosóficas como o existencialismo e a psicanálise, influenciaram sem dúvida artistas, que passaram a valorizar as expressões emocionais em suas pinturas. Como exemplo, temos: Vincent Van Gogh, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, e Edward Munch, entre outros. A descoberta da arte dos psicóticos interessa

especialmente a artistas como Paul Klee, Max Ernest e Hermann Hesse, vão a Heidelberg para conhecer a coleção de Prinzhorn: A Arte dos Insanos, segundo Maria Heloisa (FERRAZ, 1998).

As questões que envolveram o tema da Arte e Loucura no Brasil foram o resultado de intelectuais e suas iniciativas arrojadas, contrários às idéias então vigentes no país. Estes debates inseriam-se em um contexto político-social tenso e conflitivo, que passam a contar outra história, a história não oficial, a qual iremos contar. Para elucidar estas questões convencionamos dividir esta história em quatro períodos, escolhendo os eventos mais significativos que caracterizasse o início de cada momento, contemplando as obras produzidas nas instituições totais, que eram ou ainda são mantidas em reclusão e as pessoas que se dedicaram para que estas produções alcançassem um outro olhar. É quando críticos de arte como Osório César Mário Pedrosa buscam no campo da arte e da cultura um lugar, o reconhecimento artístico dos internos psiquiátricos.

Inspirados pela Semana de Arte Moderna de 1922, escritores, artistas e educadores, trouxeram a luz os primeiros estudos da arte dos loucos no Brasil, portanto, denominamos este momento como o primeiro período da história da Arte e Loucura (1922-1949). Nas décadas de 20 e 30, o país fervilhava com idéias e aspirações que mudariam significativamente o perfil das artes e da literatura brasileira. Desde 1923, Osório Cesar, já trabalhava no Hospital Psiquiátrico do Juquerí, e com interesse especial pela produção plástica dos doentes mentais. O aprofundamento sobre este tema o leva a buscar subsídios nas obras de Freud, Prinzhorn e Vinchon, que na época realizavam estudos sobre questões do inconsciente e o sentido do trabalho na produção dos loucos e alienados.. Em 1925, publica a “A Arte Primitiva nos Alienados”. Desde 1925, Maria Heloisa (FERRAZ, 1998) refere que Osório Cesar falava dos internos, como os artistas do Juqueri. Em suas publicações e artigos, descrevia as manifestações expressivas dos doentes mentais, como os desenhos nos muros do hospital, em terreiros entre os pavilhões, desenhos a carvão ou com instrumentos pontiagudos, e mais o trabalho artesanal, que já acontecia no Juqueri, como as bonecas e os bordados feitos pelas mulheres internas.

Nise da Silveira contemporânea de Osório César, e parceira na compreensão da doença mental e suas expressões artísticas, vem morar no Rio de Janeiro quando é então aprovada no concurso para psiquiatria da antiga Assistência a Psicopatas. Começa seu trabalho no Hospital da Praia Vermelha, onde permanece por seis anos. Ao recusar-se a acionar o botão do eletrochoque, Nise criou um impasse dentro do hospital, como dizia que não dava para aquilo, na época, o diretor, Paulo Elejade, disse-lhe que não haveria um lugar onde não aplicassem as novas tendências em psiquiatria. Com a proposta de revitalizar um espaço abandonado, foram criados dezessete núcleos, incluindo oficinas de encadernação, setor de música, setor de danças folclóricas, esportes e ateliês de pintura e modelagem.

Dentre os vários núcleos, as oficinas de arte eram as preferidas de Nise, tanto para sua pesquisa sobre a esquizofrenia como pela oportunidade de propiciar outro tratamento para os doentes mentais, ao perceber que as atividades plásticas facilitavam uma comunicação não verbal, surge então em 1946 dentro da Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação- S.T.O.R., no Hospital Psiquiátrico Pedro II, uma oportunidade para os doentes mentais se comunicarem através das imagens. Dirigiu a Seção de Terapêutica Ocupacional de 1946 até 1974 (SILVEIRA, 1993)

Nos ateliês, apesar de muitos doentes nunca terem pintado antes, ou algum contato prévio com materiais plásticos, os frequentadores, todos esquizofrênicos, apresentavam intensa exaltação em sua atividade imaginativa, como uma *“pulsão configuradora de imagens”*. Esta idéia Nise da Silveira compartilhava com psiquiatras como Prinzhorn, Osório Cesar e com o crítico de arte Mário Pedrosa. Afirmavam que uma pulsão criadora, uma necessidade instintiva sobrevivia à doença mental. Não faziam distinção entre a produção plástica dos artistas e a dos loucos. Assim a médica definia os artistas no catálogo da exposição, “Nove Artistas de Engenho de Dentro”:

Trate-se de artistas sadios ou de artistas doentes permanece misterioso o dom de captar as qualidades essencialmente significativas [...] Haverá doentes artistas e não artistas, assim como entre os indivíduos que se mantêm dentro de imprecisas fronteiras da normalidade só alguns possuem a força de criar formas dotadas do poder de suscitar emoções naqueles que as contemplam (SILVEIRA, 1981, p. 68).

Assim no ano de 1952, denominamos de segundo período quando é inaugurado o Museu de Imagens do Inconsciente sendo momento de consagração e de afirmação destes autores e dos serviços por eles criados. Seu método de trabalho consistia na integração íntima entre o olho e a mão, o sentimento e o pensamento, e para que isso acontecesse eram fundamentais os exercícios de ações criativas. Sua intenção não era levar os internos a produzirem obras de arte, o que poderia ocorrer, mas possibilitar que estabelecessem uma linguagem com o meio em que viviam e uma melhora no convívio social.

O terceiro período seria um período de retrocesso (1964-1979), quanto aos avanços anteriores, ateliês fechados, debates e eventos diminuíram, praticamente desapareceram. É a época da ditadura militar, quando intelectuais são perseguidos e exilados. Neste período, retomam-se as internações, semelhante ao período do Estado Novo, quando ocorreu a superlotação do Juqueri, e o fechamento compulsório de seus ateliês de arte.

Em nossa visita ao Museu, em janeiro de 2008, tivemos a oportunidade de conhecer uma estrutura impecável, um tanto paradoxal em relação ao estado físico do hospital, relativa ao armazenamento das produções dos ex-internos e atuais frequentadores do ateliê. Funcionando uma Galeria de arte que expõem permanentemente as obras de seus artistas, acervo técnico e sala de atelier.

Das instituições que enclausuraram e catalogaram a loucura, na Europa do século XVII, até seu desmanche a partir da década de 80 do século XX, no Brasil, constituem-se agora como um outro lugar. Quando passam a acolher o abandono, hoje com um caráter mais assistencial do que propriamente excludente, muito devido a questão social gerada pelo movimento antimanicomial.

3. Arthur Bispo do Rosário e a recriação do mundo

Arthur Bispo do Rosário nasceu em Japarutuba, Sergipe, no ano de 1911. Fez de sua vida um retiro de fé e devoção, fiel aos costumes de sua cidade natal, herdeira de uma tradição católica fervorosa. Durante a Festa de Reis, o Reisado, a luta entre cristãos e mouros era revivida junto à população, com o rei mouro vestindo um manto vermelho bordado e cravejado, com coroa e espada. Segundo Luciana Hidalgo (HIDALGO, 1960), provavelmente o menino impressionado, vendo tal imagem, registrou-a em suas lembranças, como o Manto da Apresentação, cuja confecção levou em torno de dez anos, ricamente bordado por dentro e por fora, com dizeres místicos, temas da Marinha, cordões coloridos e objetos do cotidiano. Bispo queria vesti-lo para sua apresentação junto ao Todo Poderoso no dia do Juízo Final.

Era Natal de 1938 quando Bispo descansava no pátio da residência da família Leone, onde trabalhava como zelador e motorista, Botafogo, Rio de Janeiro. De súbito, avistou sete anjos que vieram ao seu encontro: era um chamado. Atendendo a este chamado, por dois dias perambulou pelas ruas do centro, seguindo vozes, e por fim chegou ao Mosteiro de São Bento, onde se apresentou, anunciando aos padres que estava ali para julgar os vivos e os mortos. Foi imediatamente recolhido ao Hospício da Praia Vermelha. Tinha 27 anos.

Sua entrada na vida asilar se deu ao bater à porta do mosteiro. Mediante um processo devocional e, ao mesmo tempo, de substituição, substituía o mundo que julgava imperfeito, e recriava outro mundo, um mundo com o qual conseguia lidar e se comunicar, um mundo de devoção, composto de objetos para mostrar a Virgem Maria. Trabalhou com instalações, saindo do suporte convencional para criar um espaço, ocupado por sapatos, congas, havaianas, chinélos, todos ordenados em fileiras, este era seu universo sagrado.

Bispo, o xerife, como era chamado pelos internos, tinha certos privilégios, auxiliava na ordem e no cuidado com os doentes, assim podia juntar os objetos que eram desperdiçados, como colheres, tênis, xícaras, garrafas, ou borrachas todos reunidos em uma cela forte. Matéria prima para suas *assemblages*, que percorreriam o mundo em mostras e exposições.

Realmente, sua passagem causou grande impacto no mundo das artes, gerando inúmeras reflexões. No seu artigo; Louco por arte, Frederico Moraes relembra passagens da vida de Bispo do Rosário, que lutou contra situações adversas e que, sozinho, realizou uma obra. Iniciando com o fio azul que desfiava de seu uniforme e de velhos lençóis, começou a bordar. Para o crítico,

em toda obra de arte há uma zona obscura e indecifrável, portanto a criação artística não é totalmente consciente, assim como o discurso da loucura nunca é, por sua vez, totalmente inconsciente.

Bispo representou um retorno triunfal para os debates das questões que envolvem a Arte e Loucura. Assim, participou da 46ª Bienal de Veneza, em 1995, e sua arte, reconhecida como arte contemporânea, tornou-se exemplo de arte marginal, manicomial, consagrada, parâmetro para nossas discussões. Sua descoberta marcou um quarto período para história da arte e loucura, descoberto pela rede Globo, no dia 12 de maio de 1980. De Bispo até hoje eventos e ações lutam por resgatar e criar espaços de discussão sobre o tema arte e loucura, agora mais ativa nos CAPs, os serviços de Assistência Psicossocial.

4. Por uma cultura da diferença

Magia, arte e loucura são referidas por Melgar como inseparáveis desde a alvorada dos tempos, em diferentes graus. Considerando os elementos que compõem este polifônico universo artístico da desrazão, elementos interagem ao mesmo tempo: o primitivo, o mágico, o numinoso (aspecto irracional e indescrevível do sagrado) e o estético.

Maria Amélia Bulhões aponta respostas importantes para esta questão, como o fato de o artista, independentemente de ter ou não a intenção de representar os elementos do sagrado em sua obra, em uma leitura do seu processo e de signos poder indicar tal caminho, que talvez estivesse acontecendo à revelia.

Quando o sagrado, a magia, a loucura e a arte se encontram aparecem repetições, através dos geometrismos expressos por nossos artistas. Repetições são atos criativos, não são sintomas, nem relacionadas a lesões subcorticais, menos ainda patologias. Conforme Deleuze remetem a uma ideia de poesia, sempre excessiva.

O divino e o delírio eram referidos na Grécia antiga, por uma única palavra, a chamada *mania*. Reportamo-nos agora a Michel Foucault (FOUCAULT, 2000), que, de forma contundente e aguda, revisita o drama da loucura, quando a partir do século XVIII temos o fim da desrazão, esta entendida como uma doença do cérebro que impediria o homem de agir como os outros, ditos normais, é enclausurada, e passa a cumprir com seu novo papel, o da loucura, da exceção Os insanos eram aqueles que apresentavam comportamento estranho aos padrões sociais estabelecidos, incluindo loucos e deficientes... Tinham vida errante, e eram expulsos das cidades para que se perdessem nos campos, ou então eram entregues aos mercadores e peregrinos; outras vezes eram colocados em barcos para viagens errantes. Fechado no navio, de onde não escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: acorrentado à própria encruzilhada, é o passageiro por excelência, o passageiro da passagem.

Assim questionamos o que até então seria marginal ao senso comum, a loucura na arte, ou a arte na loucura, buscamos por um lugar, mas o que encontramos é um entre lugar, muito devido as fronteiras entre a ciência e a cultura que abrem brechas, mesmo instáveis, para que os processos marginais possam ser discutidos. Assim nosso estudo volta-se para reflexões artísticas, psicologias, sociais e filosóficas, constituindo um saber multifocado e multicultural.

Ao absorver os impactos sociais, a loucura nos remete aos estados fluídos, que se movem com mais facilidade, escorrem, vazam, respingam, vazam, inundam, transbordam, e invadem lugares, caracterizando a atual modernidade. Assim ela vai escorregando de indivíduo para indivíduo quando a loucura é questão de todos.

Voltamos à questão do estranho e do estranhamento, pois se trata agora de um personagem do cotidiano, não mais confinado ou restrito a instituições totais. De forma mais individual agora, a reação ao estranho e ao diferente, além da hostilidade é a do afastamento, e do abandono. Nossos artistas são homens que vivem um estado de exceção e sem direitos legais, Homens sacrificáveis, que habitam ambos os mundos sem pertencer a nenhum. Nosso tempo é propício aos bodes expiatórios, sejam eles políticos que fazem de suas vidas privadas uma confusão, criminosos que se esgueiram nas ruas e nos bairros perigosos ou “estrangeiros entre nós”:

[...] é um tempo de cadeados, cercas de arame farpado, ronda dos bairros e vigilantes; e também de jornalistas de tablóides [...] espaços públicos funestamente vazios de atores, conspirações suficientemente ferozes para liberar boa parte dos medos e ódios reprimidos em nome de novas causas plausíveis para o pânico moral (BAUMAN, 2001, p. 86).

O contato com o que é diferente produz um caráter multicultural nas sociedades atuais. As desigualdades em sua negociação fazem surgir zonas de contato, onde artistas loucos ou não instauram uma poética. Vemos o quanto os ateliês de arte a que nos referimos anteriormente, interagem de forma ampla com a diferença. Para além dos poderes que ali interferem, estes ateliês permitem ações inclusivas, com possibilidades de uma expressão criativa, como um valor em si, que remete a capacidade única de lidar com o caos.

A desrazão, em sua expressão é incomoda seja no aspecto artístico ou não, a loucura que se manifesta explodindo por brechas impossíveis de serem contidas, assumem o lugar de uma poética que permeia em diferentes intensidades.

Nem todos doentes mentais se revelam produtores artísticos, mas podem se beneficiar em muito com as vivências artísticas, segundo Nise da Silveira. Agora o que faz as produções dos doentes mentais serem reconhecidos como arte, quando autores afirmam que não lhes faltam potenciais? A busca por esta resposta nos leva a considerar seus próprios processos. Muitos se exercitam com traços, linhas e cores, demonstrando um processo aparentemente

estático, mas que não deixa de ser uma necessidade vital. Quando observamos a Oficina de Criatividade do Hospital São Pedro, seus freqüentadores estão quase sempre aflitos para entrar antes do horário.

O artista Jean Dubuffet têm depoimentos, escritos e pinturas que endossam a desrazão, como manifestação artística. Mas a força de seu discurso reside na questão social, e marginal, quando aos quarenta e dois anos, não tendo a obrigação de vender seus trabalhos, destrói toda sua produção e decide romper com o que chamava de “cultura asfixiante”. Procura inspiração nas artes da rua. Segundo ele, a arte é feita apenas de embriaguez e loucura. Para denunciar o caráter seletivo e repressivo da cultura oficial, ele cria em 1945 o conceito de arte bruta, uma arte espontânea e inventiva que se recusa a todo e qualquer efeito de harmonia e beleza, tendo como autores pessoas obscuras, estranhas ao meio artístico profissional, inspira-se neles, em uma glorificação ao banal.

É um escândalo pretender abrir o mundo da arte às crianças e aos excluídos da sociedade. “Todo mundo é pintor. Pintar é como falar ou caminhar. É tão natural ao ser humano rabiscar, sobre qualquer superfície ao alcance da mão, borrar algumas imagens, quanto é falar”, acredita Dubuffet (THÉVOZ, 19?? apud MELGAR et al., 1991, p. 110). São os artistas “nas margens”, essa área cinzenta, que Dubuffet, tanto se dedicou.

Esses caminhos artísticos expressam uma subjetividade na dimensão da diferença cultural. Os termos se relativizam, as definições não mantêm mais suas fronteiras, estabelecendo um campo permeável de relações, revelando aspectos das artes nos mais variados formatos que estas artes se constituem.

5. Luiz Guides: arte em estado bruto

Luiz Silveira Guides nasceu na cidade de Rio Grande, no estado do Rio Grande do Sul, em 1928. Era interno do Hospital Maria Fontoura Lopes em sua cidade natal. Pai e mãe são desconhecidos, consta como data de sua internação o dia 23 de agosto de 1950. São 59 anos de internação hoje, com 81 anos de idade. Na época recebeu o diagnóstico de Esquizofrenia Paranóide. Sua trajetória hospitalar conhecida e atestada por registros médicos inicia em 1950. Nesta época houve tentativas de atividades com arte junto aos pacientes. No acervo, contudo, os registros iniciam a partir de 1990. Assim sendo, depois de 40 anos interno no hospício, Luiz Guides, aos 62 anos, inicia suas atividades artísticas na Oficina de Criatividade, completando 19 anos como seu ilustre freqüentador.

Reclusão e abandono nos levam até a história de Luiz Guides, atualmente residente no Hospital Psiquiátrico São Pedro, de Porto Alegre. Ao tentarmos mapear sua trajetória, poucas foram as referências encontradas: fragmentos garimpados no prontuário médico, nos depoimentos dos profissionais, no diário da Oficina de Criatividade, bem como em artigos de jornais, catalogados no acervo da Oficina.

Quando a Oficina foi inaugurada, em 1990, os internos do Hospital considerados “estáveis” foram convidados a frequentá-la, e Luiz Guides juntou-se ao grupo. Sempre participando com autonomia, frequentava a Oficina vários dias na semana, escolhendo as cores dos guaches, os pincéis e o papel. Mas a partir de 2006 necessitava do acompanhamento dos estagiários da Oficina, e suas idas semanais diminuíram, sendo que em 2008 poucas vezes compareceu. Desde então tem pintado na própria enfermaria, que, segundo depoimento da enfermeira responsável, dispõe de um lugar reservado a ele, com um cavalete improvisado. Assim, nos frios dias de inverno, ele não precisa se deslocar. Atualmente quando vem à oficina é em cadeira de rodas.

Há 18 anos, tem suas produções mantidas em acervo próprio. Em relação ainda aos dados do seu prontuário, encontramos registros segundo os quais ele assegura não recordar de sua cidade de origem, menos ainda do nome do hospital.

De 1990 até 2009, contamos aproximadamente 3700 trabalhos do artista e fotografamos 968 imagens de sua obra. Assim, quando nos voltarmos para a análise de sua produção artística, contaremos uma trajetória inspirada pelo artista do homem.

6. O gesto que resta

Luiz Guides é seguro nos gestos, na pincelada. Vai riscando o suporte, por vezes interrompendo os movimentos e fixando o olhar por minutos no trabalho. Depois reinicia, da mesma maneira, no mesmo ritmo e intensidade. O pincel escolhido por ele mesmo, com fios ralos, vai riscando no papel gestos firmes e cuidadosos, as linhas verticais e horizontais com os elementos de sua escritura.

O gesto que lhe resta é de sua propriedade, ninguém pode interferir menos ainda retirar-lhe. A sociedade já lhe tirou quase tudo, quando o que sobra é o gesto, ante a folha branca. Observamos uma fileira numérica, que se inicia com o número um e que varia até chegar ao número nove; na metade inferior da folha, a seguir, divide o espaço com linhas horizontais e depois com verticais, por vezes coloca círculos e espirais nos retângulos inferiores, e por vezes os distribui por todos os retângulos. Sua mão parece deslizar, tomando meia distância do pincel, como uma dança, ou melhor, com passos e compassos musicais. Suas pinceladas começam a surgir, como que sabendo o rumo a tomar, firmes e determinadas segue até alcançar a finalização. Dando-se por satisfeito, Luiz se levanta e fica por alguns instantes em pé. Junto ao cavalete, em silêncio, mostra-nos que está pronto para voltar à sua unidade; quando não é o caso, sinaliza que deseja mais uma folha, e recomeça outra vez.

A liberdade do gesto está na sua relação com o inconsciente, e Glusberg (GLUSBERG, 1987). também o relaciona a um louco processo quando afirma que não estar louco de alguma forma seria isso sim, um caso de loucura.

Esta magnitude do desejo inconsciente é aquilo, no nosso ponto de vista, que mobiliza cada ação [...] Pode-se dizer que estamos sugerindo que o

performer é um louco. Isso é verdade se aceitarmos a opinião de Pascal de que “todos nós somos completamente loucos, que não estar louco é estar sofrendo de alguma espécie de loucura. (GLUSBERG, 1987, p. 112).



Figura 1 - Luiz Guides, Novembro/2008 (Fonte: Arquivo pessoal).

Luiz não interrompe sua atividade, não conversa com ninguém. Parece alheio ao seu entorno, aguarda em silêncio. Não foram poucas às vezes em que en-

O resultado disto se aproxima do delírio, que é por sua vez a verdade, a extrema lucidez do gesto, fenômenos estreitamente relacionados. A arte não tem nenhuma relação com o bom senso ou com o senso comum. Assim sendo o gesto artístico performático busca relações com o desejo e não com o real, (Figura 1) com o desejo que reside no processo poético, quando o corpo evoca o que não pertence a dimensão do visível. Completa-se a relação arte e vida, o desejo se transforma em movimento, revela novas realidades, em tempo real.



Figura 2 - Luiz Guides, Novembro/2008 (Fonte: Arquivo pessoal).

está substituindo outra pessoa, menos ainda substituindo uma realidade, é sua própria realidade vivida,(Figura 2) de forma muito sincera, e se apresen-

tregamos a ele folhas de papel e sentamos ao seu lado para acompanhar seu trabalho. O silêncio que não é mudo, mesmo na mais profunda dor é reação plena de sentido, o que restou, e o que ainda resiste. Uma luta muda e surda, onde o silêncio é resistência na pintura e possibilidade de sobrevivência. Gestos repetitivos, para que se continue a existir, de uma estética da existência e da exigência.

Seu gesto não necessita de palavras, assim o é no teatro, e na dança, diferentemente de uma representação, Luiz não

tado a um público, mesmo sem parecer saber, que transita pela oficina. Por alguns instantes vemos este público se aproximando de Luiz, demonstrando interesse e ares de surpresa, por outros, passa por ali, distante, sem notá-lo, como se nada que merecesse atenção, estivesse acontecendo. O artista exposto resguarda-se em seu mundo particular, desta estranha platéia.

Por mais alheio que pareça, parece exercer uma estranha atração, nas pessoas que por ali circulam, como que realizando um processo de inclusão, comunicando-se através de seu ato de pintar.

7. Cor/luz/lucidez

Johann Goethe, no prefácio da obra Doutrina das cores, enfatiza a importância da luz e sua intrínseca relação com a cor: “as cores são paixões e ações da luz” (GOETHE, 1996, p. 13). Luz e cor se relacionam estreitamente, não só como sensibilidade e receptividade, mas também como impulsividade.

Mesmo na escuridão podemos evocar imagens. Os olhos no escuro entregam-se à ausência, abandonando-se a si mesmos, impossibilitando o contato com o mundo. Ao se transportarem do escuro para um lugar iluminado, ofuscam-se, eis, então, o ato de ver. Na metáfora da visão mergulhamos na cor e na escuridão, que nos fazem voltar a Guides e sua pintura, quando nela encontramos luz em meio a intervalos de cor. É possível observar uma aproximação entre os termos luz e lucidez, presentes em sua pintura. O tratamento que dá à cor permite que a luz, em meio às cores, manifeste-se como momentos de lucidez. Uma estranha lucidez presente, provavelmente de forma insipiente, e insistente, expressando-se mais na sua pintura, e menos quem sabe, em seu dia a dia no Hospital.

Estudando seu acervo percebemos que a partir de 1990, ano em que começou a frequentar a Oficina, as cores surgiam sobre o papel em uma vertiginosa profusão, como um caos colorido procurando por caminhos e trajetos que se tornaram mais geométricos, com disposições retangulares, a partir de 1991. Percebe-se mudança em sua expressão, há diferenças que vão denunciando uma poética. O processo artístico de Guides lembra, o mito dos povos “Hui-choles”, povos da Serra Madre Ocidental, no México que ao lidarem com as incertezas, em um processo ritual desfazem seus desenhos, deixando por vezes algumas marcas visíveis, vestígios da trama inicial, outras vezes desfazendo tudo, ficando invisíveis. O mito: “Tempo de escuridão e luz”, estudos da antropóloga Ingrid Geist (GEIST, 2005).

Estas passagens são descritas por ações onde os nativos borram e traçam sucessivamente. As marcas visíveis, são referidas como a potência estruturante que reconstitui o “tempo de luz a uma força de aceleração desestruturante, o “tempo de obscuridade”. Assim Guides, organiza-se com retângulos e círculos, que ao encobri-los, com pinceladas rápidas, a desordem invade seu espaço/ tempo com camadas que obscurecem a luz em infindáveis segredos.

A ideia da luminosidade como uma propriedade inerente às coisas apresenta uma interlocução com as ideias de Gaston Bachelard, que trata também do fenômeno da luz na pintura, mas de um fenômeno que diz mais respeito, a luz da alma, os momentos em que uma estranha lucidez toma conta, sem que se note e, talvez, sem que se perceba:

[...] de uma luz interior que não é o reflexo de uma luz do mundo exterior [...] Mas quem fala aqui é um pintor, um produtor de luzes. Ele sabe de que foco parte a iluminação. Vive o sentido íntimo da paixão [...] No princípio de tal pintura há uma alma que luta. Portanto, tal pintura é um fenômeno da alma. A obra deve redimir uma alma apaixonada. (BACHELARD, 1990, p. 48).



Figura 3 - Luiz Guides, Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1992. (Fonte: Acervo Oficina de Criatividade/Arquivo pessoal).

A névoa, a opacidade, a turvação e o translúcido (Figura 3) ocorrem como variações da cor em sua relação de luminosidade, como forma de expressão de Luiz. As graduações até o opaco final são infinitas e exploradas. A natureza obscura da cor, sua qualidade saturada produz ação, luz, proximidade, atração, força e franqueza.

Mas ocorreu que, a partir de janeiro de 2009, ainda seu acervo, encontramos o que mais parecia uma pintura se dissolvendo. Hoje seu trabalho tende

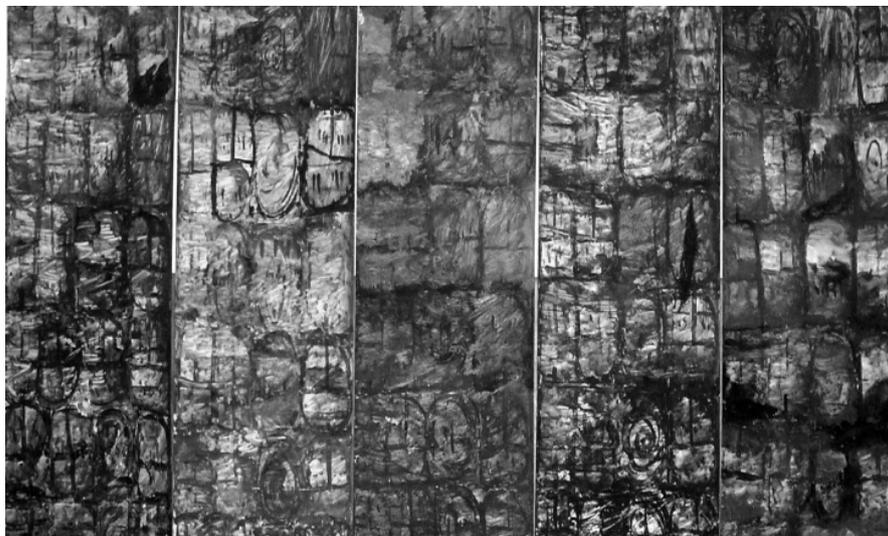
mais para o desenho do que para a pintura. Como o artista não enxerga bem e seu caso não é cirúrgico, temos o que parece ser uma boa razão para compreender seu atual momento artístico.

8. Repetição

O elemento de ação aparentemente repetitivo serve de cobertura para uma repetição mais profunda, que se desenrola em outra dimensão, referencia a aquilo que escapa de uma compreensão imediata. Deleuze (2006) se pergunta como a repetição mudaria alguma coisa no elemento que se repete, visto que ela implica uma perfeita dependência de cada uma como na obra de Luis Guides, em especial nas séries de trabalhos que encontramos, onde a repetição surge, quando dois, quatro e até dez pinturas se complementam, formando extensos painéis Na pintura de Guides, pode-se observar uma repetição que soma e integra pequenas variações, para revelar o “diferentemente diferente”.

O caráter empírico destas relações é de simultaneidade, associações segundo a contigüidade, a semelhança e a diferença.

A série de quatro trabalhos a seguir foi realizada a partir dos encontros de cores e formas, tanto na vertical como na horizontal. À medida que as examinávamos, pareciam encaixar-se, como em um jogo de *puzzle*. Consciente ou inconscientemente, as pinturas de Guides mostram-se em expansão, multiplicam-se e acumulam a diferença na repetição. Extrair da repetição algo novo,



extrair-lhe o diferente, é este o papel do espírito que contempla seus múltiplos estados. A repetição está essencialmente inscrita na diferença. Guides já não trabalha mais a maneira da continuidade, menos ainda a de encaixes, mas a forma em que as obras se mostram como individualidades (Figura 4).

Figura 4 - Luiz Guides, seis guaches s/ cartolina. 60 x 180 cm. 1995. (Fonte: Acervo Oficina de Criatividade/Arquivo pessoal).

9. Aproximando os artistas e as obras

Misturando pessoas e emoções, realizam inclusões cotidianas. Assim aconteceu com Arthur Bispo do Rosário, ao ser descoberto, se houve diferença para ele não temos como saber, mas sem dúvida fez diferença para o mundo da arte, assim como para os estudos relativos à Arte e Loucura. Encontramos Luiz Guides na Oficina, despossuído e desapropriado, com uma pintura que se oferece ao espectador. O que poderia ser sua propriedade é propriedade do Estado, e, por outro lado, sendo pública, permite uma exposição, ainda que, até agora, com discretas interações.

Com a subjetividade se fusionando à própria obra, e dando-lhe voz, percorremos suas reclusas e silenciosas trajetórias, com a questão obra/processo/vida, três esferas que se interpenetram. Retângulos inicialmente através das pinceladas de baixo para cima da folha, divisões que mais lembram escadas, depois acrescentando círculos, espirais, flechas e cruces. A marca no papel, aquela que dá início a cada dia à sua arte, os números, dispostos sempre um pouco abaixo da linha divisória central, iniciando com o um, e seguindo uma linha horizontal imaginária, até o nove, sem uma seqüência sempre dispostos diferentemente. Estas primeiras inscrições provocaram outras tantas que se seguiram, talvez uma “zona de conforto”, um lugar para chamar de seu, marcar o centro dos círculos e das espirais.

Este corpo paradoxal atravessado por imagens, formas, cores, e possibilidades se combina intimamente com os lugares que também lhes atravessam, adquirindo as texturas da Oficina de Criatividade como das Celas Forte da Colônia. Esta natureza “pulsante”, e vital largamente defendida por Prinzhorn, encontramos em Bispo do Rosário, e Luiz Guides quando ano após ano mantiveram seus fazeres artísticos, sem serem obrigados a estes, reafirmando suas artes. Quando a repetição que fazem é uma decisão criativa, algo que os remete ao único e singular. Não sendo produto de uma repetição obsessiva oriunda de qualquer repetição. Conhecemos também a repetição como característica, a marca da doença mental, de prejuízo psíquico, o que não é o caso de nossos artistas. Em termos de comportamento externo, a repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior, permitindo o que estas obras se mostrem como valiosas e nos encantando na própria desrazão. Este encantamento contribui para a diluição de fronteiras, permitindo que os artistas e suas artes sejam vistos, mesmo que seja entre frestas, entre espaços, marginais e oblíquos.

As chamadas “retículas”, segundo Rosalind Krauss (KRAUSS, 1996) tornaram-se emblemas da arte moderna, anunciando uma rebeldia e inserindo as artes visuais em uma relação de visualidade pura. Estas repetições geométricas ou sejam retículas, lembrando quadriculados, dialogam e aproximam nossos artistas Bispo do Rosário, Manoel Luiz e Luiz Guides. Geometrizada e ordenada, a retícula não é real, nem natural, reafirmando a superfície na tela.



Figura 5 - Luiz Guides, guache s/ papel. 67 x 97 cm. 1997. (Fonte: Acervo Oficina de Criatividade/Arquivo pessoal).

ciência e a lógica, o que permitiu dar vazão a fé, a ilusão ou a ficção. Como são estruturas espaciais, autora utiliza pontos de vista em uma espécie de suspensão além da lógica. Rosalind Krauss conclui afirmando que estas expressões possuem um caráter repetitivo, caráter este que pode se apresentar

Ao contrário da perspectiva, as retículas modernistas não projetam paisagens, se projetam algo, é a superfície da pintura em si, onde nada muda de lugar, os planos; estético e físico resultam em um mesmo plano através de suas coordenadas reticulares. É a retícula que pode unir contradições, sem tirar-lhes as singularidades. Algo que se projeta no plano em um espaço entre o fora e o dentro, consciente e inconsciente, corpo paradoxal.

A retícula desenvolveu características, em um espaço entre a

como um fragmento de um tecido cósmico infinitamente maior. A autora em sua abordagem abre possibilidades, onde conceitos como repetição e retícula, invadem espaços imaginários de rituais e de paradoxos, coincidindo com a idéia de desrazão que avança também por territórios imaginários de rituais, do sagrado, da arte e da loucura (Figura 5).

10. Conclusões

Percorremos os lugares da exclusão, estranhos territórios marginais, lugares possíveis. No silêncio de seus autores, uma rica e variada arte se constituía. Os elementos que compõem esse universo artístico da desrazão, em sua dimensão polifônica e elástica, remetem-nos ao momento em que a arte, a vida e o sagrado eram tratados como uma coisa só. Ainda nesse âmbito, os artistas aqui analisados se doaram através de suas produções: Luiz Guides com seu trabalho desapegado e desinteressado, e, Bispo do Rosário com uma arte que, segundo ele mesmo, seria uma oferenda à Virgem Maria. Onde o silêncio de um tempo que volta a si mesmo, estende-se e repete-se em geométricos, abstratos e concretos, dando formas a uma arte enquanto transgressão.

As obras aqui estudadas transitaram entre o sagrado e o profano, entre a lucidez e a obscuridade, entre o caos e a ordem, como também transgrediram os limites dos conceitos culturais estabelecidos, desafiando-os com seus resultados criativos. Em uma sociedade que hoje lida com as incertezas, aproveitamos para inserir nossa proposta, a princípio como denúncia de um mal-estar que desacomoda as regras, mas também como uma contribuição ao pensamento crítico artístico e psicológico atual, que busca um olhar à margem, voltado para os territórios da diferença, nos quais a arte é encontrada em uma silenciosa trajetória.

A princípio, a maneira que encontramos para lidar com tal questão foi a imersão. Uma imersão, uma submersão em seu acervo, em silêncio, isoladamente, para ver, ouvir, sentir o que o artista tinha a nos dizer. Momento de imersão maior aconteceu a partir de julho de 2006 e se estendeu até dezembro de 2008, como uma internação, às avessas, uma internação para resguardar a sanidade das obras. Esta imersão tinha como aliada as visitas à Oficina, junto ao artista, em sua ação que subvertia a expectativa comum do que poderia estar acontecendo dentro de um manicômio.

Significar e reencantar são preocupações que Susi Gablik traz ao questionar principalmente a cultura atual, considerada como a cultura da falta e da fragmentação, quando não existem caminhos definitivos a serem trilhados. Gablik (GABLIK, 1992) pergunta-se se as artes não deveriam voltar suas atenções às questões de responsabilidade social e ao multiculturalismo.

São corpos de passagem, à margem e silenciosos. Corpos do inconsciente, que habitam lugares incertos, entre margens e com ações provocadoras, fabricantes de *intermezzos* de uma luta sem fim, em uma comunicação muito própria.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 48.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- FERRAZ, Maria Heloisa de Toledo. *Arte e Loucura, limites do imprevisível*. São Paulo. Ed. Lemos, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 63.
- GABLIK, Susi. *The Reenchantment of art*. New York: Thames and Hudson, 1992.
- GEIST, Ingrid: “*El tiempo de la oscuridad: Borrar y trazar lo visible*”, in: <http://www.visio.fr> vol. 7, no 3-4.2005. Acesso < 28.01.2008 >
- GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- GLUSBERG. *A Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987. P. 112.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1996. p. 13.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- KRAUSS, Rosalind E. *La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996.
- SILVEIRA, Nise. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- SILVEIRA, Nise. *O Mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.
- MELGAR et al.. *Arte Brut, las orígenes de la creación*. In: *Revista Argentina de Arte e Psicanálise*, Buenos Aires: Fundação Banco de Crédito Argentino. Nº 1, Julio de 1991, p. 119.

Sobre a autora

Mara Evanisa Weinreb, atualmente, é docente do Centro Universitário Feevale, onde desenvolve temas relativos a Imagem e sua leitura Simbólica, bem como Arte e Saúde Mental no Instituto de Letras e Artes deste Centro. Também colabora em projetos de extensão. Concluiu o mestrado em 2003, e o doutorado em 2009, no Instituto de Artes, no departamento de Artes Visuais, da UFRGS. Realizou pesquisa na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, com a análise de um morador, com mais de 3000 pinturas.

E.mail: maraew@gmail.com

ES

tu

tu

tu

IS

IS

tu
IA



.

.



Artigos Convidados
Invited Articles

Para citar este artigo (ABNT):

MAGALHÃES, G.; POMBO, F. O desenho como proposta de criatividade para o projecto em design: estudos de caso portugueses. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 121-136.

O desenho como proposta de criatividade para o projecto em design: estudos de caso portugueses*

Drawing as a proposal of creativity for the design project: Portuguese case studies

Graça Magalhães & Fatima Pombo

Resumo

Propomos colocar a questão da possibilidade criativa e inovação do projecto em design através do exercício prático do desenho. Partiremos da ideia de que o desenho é não apenas o veículo instrumental de representação do projecto mas, e sobretudo uma possibilidade de pensamento como repositório de experiências, exercício de conhecimento e auto-reconhecimento do sujeito e do mundo ao qual pertence. Partiremos da interpretação dos conceitos de inovação e criatividade como factores diferenciados, propostos separadamente para o acto projectual do design e o processo artístico.

Palavras-chave

Desenho; design; inovação; estudo de caso.

Abstract

We propose to question the creative possibility and the innovation in design project throughout the practical exercise of drawing. We start from the idea of drawing not only as an instrumental means of representation of projects but overall a possibility of thought in terms of a repository of experiences, an exercise of knowledge and self recognition of the subject and the world in which it belongs. We start from the interpretation of concepts of innovation and creativity as different factors within the act of projecting in design and artistic process.

Keywords

Drawing; design; innovation; case study.

1. Introdução

Propomos colocar a questão da possibilidade criativa e inovação do projecto em design através do exercício prático do desenho. Partiremos da ideia de que o desenho é não apenas o veículo instrumental de representação do projecto mas, e sobretudo uma possibilidade de pensamento como repositório de experiências. Exercício de conhecimento e auto-reconhecimento do sujeito e do mundo ao qual pertence.

Partiremos da interpretação dos conceitos de inovação e criatividade como factores diferenciados, propostos separadamente para o acto projectual do

* Artigo publicado originalmente em inglês, nos anais do *Tsinghua International Design Management Symposium*, realizado em Pequim, 2009. Gentilmente cedido para publicação exclusiva na *Cultura Visual*. Como forma de preservar ao máximo o pensamento das autoras, o texto foi mantido em sua forma original, com português de Portugal.

Submetido em: 30/03/2010
Aprovado em: 15/04/2010

design e o processo artístico (Diagrama 1). Para através da consideração dos exemplos de desenhos de projecto de designers portugueses chegar à consideração da possibilidade estratégica da inovação do design poder ser considerada através da gestão da criatividade implicada na prática do desenho (Diagrama 2).

Consideramos o estudo e reflexão do desenho cujo fim será a compreensão e implicação no processo criativo do objecto. Neste sentido, o desenho apresentar-se-á como a matéria da qual o design deriva - aspectos heurísticos do desenho - e eventualmente à qual regressa – derivação simbólica e sintomática do desenho -; assim território de influência e confluência do design.

Consideraremos pois a possibilidade “integral” do desenho como instrumento criativo na prática projectual reconhecendo-o como possibilidade de pensamento projectual com derivação do artístico. Para tal justificamos esta premissa considerando a origem da disciplina do design, através da sua autonomia disciplinar, inscrita historicamente na revolução industrial e posteriormente afirmada com o modernismo, este como lugar funcional do desenho como instrumento de projecto.

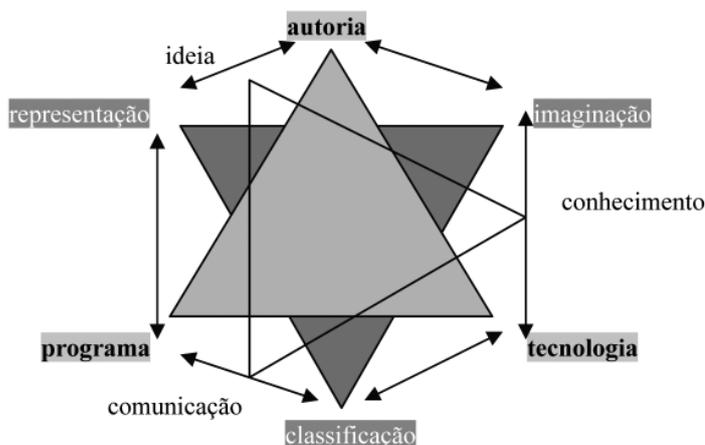
O paradigma do design como condição operativa de design de interfaces, aspira a ser representação de uma dimensão cultural própria. Deste modo, o design é o *desenho de artefactos de interface cultural*, resultado da triangulação entre autor-programa-tecnologia. (PROVIDÊNCIA apud CALVERA, 2003).

O design ao ser o resultado desta triangulação é por via do autor um instrumento de reflexão que aspira à liberdade da arte, no entanto existe condicionado por um programa construtor de sentido que conferirá à obra/artefacto, através da sua concretização formal, um conteúdo de verdade.

Então, o design poderá ser um modo de interpretar e projectar a função cultural através do desenho, enquanto este é, de modo autónomo, sintoma de inovação e criatividade através da possibilidade de existir como os vértices do triângulo *classificação-representação-imaginação*. (Partenone, 1984-1990).

Representar significará tornar visível a intenção do projecto. *Classificar* corresponderá à atribuição de significado no mundo dos objectos. *Imaginar* significará fazer prosseguir a intenção. A proximidade ou mesmo exclusão junto dos vértices do triângulo definirá diferentes compreensões projectuais.

Na tentativa de articular o triângulo para o projecto como *autor-programa-técnica*¹ com o do desenho, descrito como *classificação-representação-imaginação*, dele resultaria uma figura cuja autoria existiria no intervalo entre *representação-imaginação*, surgindo o programa no intervalo *representação-classificação* e a tecnologia entre *classificação-imaginação*.



O desenho ajuda assim a superar a ideia redutora de um princípio único e unívoco na prática do design. Quer através da ideia «objectiva» de um programa que contém já a solução - e, neste caso, caberia ao design, numa atitude de esperança, «desvendar» a solução -, quer através da ideia «criativa» de um fazer reduzido a uma prática quantificável e determinada e portanto, menos interpretada. O desenho é na prática do projecto, um modo de interpretar que ao sê-lo se auto-interpreta, no programa, na tecnologia, e na autoria.

Se é verdade que, muitas vezes, a aceitação social do design se faz através da reivindicação da ideia artística, a sua organização como momento disciplinar “procura” primordialmente o conceito. A questão da inovação tão cara ao design poderá ser aqui mediada pelo desenho como informador do conceito através da ideia. Desta forma o desenho participa e consolida o processo em design. O desenho como a possibilidade de construção da ideia, determina o aparecimento da forma do objecto enquanto representação da sua existência. Segundo Ezio Manzini a capacidade de imaginar algo que não existe e as estratégias de acção para alcançá-lo são a essência de cada comportamento projectual na condição de este se tornar realidade.

Assumir este comportamento e pô-lo em prática não é nem óbvio nem fácil, a aceitação mais ou menos resignada do existente, a fuga para o sonho ou as utopias irrealizáveis e o esforço para pôr em prática estratégias de acção, fazem desta capacidade projectual um recurso escasso. (MANZINI in *Cuadernos de Diseño*, 2004).

Perante as dificuldades da projectação como capacidade para “*imaginar o que ainda não existe*”, as estratégias para alcançar o objecto, deverão ser do tipo multidisciplinar através de um processo social de aprendizagem. A individualidade criativa do designer, a sua capacidade de ser autor, realiza-se através da interacção antropológica: primeiro, com as pré-existências que o rodeiam, - individualmente humanas e objectualmente inertes -, e depois, pelo desejo de as tornar experiência com o próximo, ser humano e mundo. Mesmo quando a resposta do designer é condicionada por certas informações conceptuais, técnicas, económicas ou outras, o processo é ainda a referência à capacidade de interpretar o programa, por parte do autor ou autores.

Na condição projectual pós-industrial, a natureza do programa é particularmente fraccionado em especificidades de natureza multicultural, fazendo com que o programa seja cada vez mais interpretado pelos agentes que o desejam

¹ Definição proposta por Francisco Providência.

e propiciam. Neste sentido, o desenho interpreta o programa tanto mais desejavelmente quanto mais propiciador do encontro com os “vazios” do próprio programa; ou seja, através do desenho cabe ao desenhador a “possibilidade de imiscuir o projecto em territórios periféricos “niveladores” do próprio programa projectual” (GIRARD-MIRACLE in *Cuadernos de Diseño*, 2004).

A busca de alternativas de projecto passará pela acção do desenho não apenas como modo precoce correspondente à formação do gosto, mas também, como acção no domínio individual inserido socialmente. Como é referido por Girard-Miracle, no seu artigo *Nuevos diseñadores para outro diseño*, já Adam Smith na sua premonitória obra *Teoria dos sentimentos morais* (1759) dizia que

[...] por mais egoísta que se possa supôr o homem, existe na sua natureza alguns princípios que o fazem interessar-se pela sorte dos outros, e fazem com que a felicidade destes resulte necessária para si, ainda que dela não derive nada mais do que o acto de contemplá-la. (GIRARD-MIRACLE in *Cuadernos de Diseño*, 2004).

2. Os momentos do desenho

A independência do desenho ganha autonomia em relação à intenção do autor proporcionando o encontro com a *solução* do novo através dos constrangimentos do programa. O desenho é a tentativa de encontro, para além da determinação inicial, como experiência implicada na intenção.² É na tentativa que o desenho se dá dependendo o seu sucesso do grau de adequação da acção à intenção.

Na representação como interpretação do mundo, o desenho funciona como instrumento privilegiado de transfiguração. Neste caso, o desenho como acção interna ao projecto promove a interpretação do mundo e a sua transfiguração no objecto de design.

Primeiro, o desenho interpreta-se a si mesmo nas diferentes acções que o corporizam, depois como referente disciplinar caracteriza-se pela mediação técnica na representação do projecto e deste com todas as formas que lhe são próximas ou distintas, por fim na contextualização da sua existência, como objecto cultural, artístico, ou outros.

A crise do desenho é simultânea à sua validação como disciplina vigorosa, quer seja como prática de uma acção artística, ou nas imediações do artístico (contaminada por ele), quer seja reconhecendo o seu desaparecimento. A “crise” existe na mesma medida em que se verifica o seu ressurgir potenciado. Neste caso, serve a negação à sua potenciação.

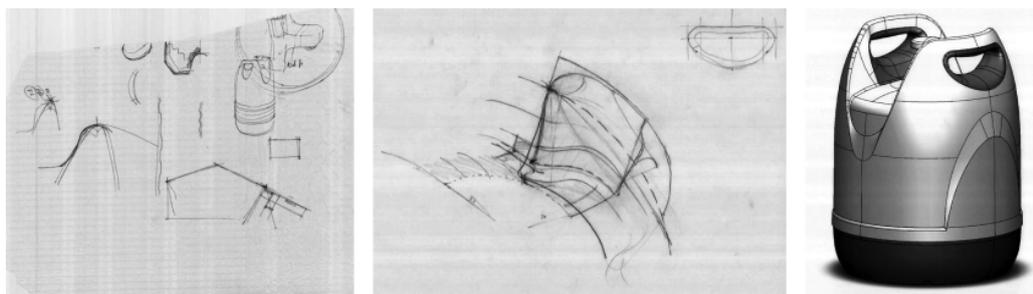
Procuraremos portanto, tentar perceber em que momentos o desenho *pode* ser praticado. Avaliaremos assim três momentos:

1. O momento de necessidade de **invenção** enquanto **corpo em movimento**;
2. A sua **validação**, dentro do projecto, como **corpo autónomo**;

² A intenção implica a tentativa ainda que, paradoxalmente a tentativa exista para *ultrapassar* a intenção.

3. O desenho como *texto, iconologia* das imagens e o seu **reconhecimento histórico**.

A deslocação entre estas três realidades produz mais-valia cognoscitiva, na acção de desenhar que, por sua vez, pode ser transposta para o objecto pelo desenho como função criativa. É a mais-valia resultante da prática do desenho que nos importa analisar, através da consideração do projecto e, conseqüentemente, através da análise de desenhos produzidos com esse fim.



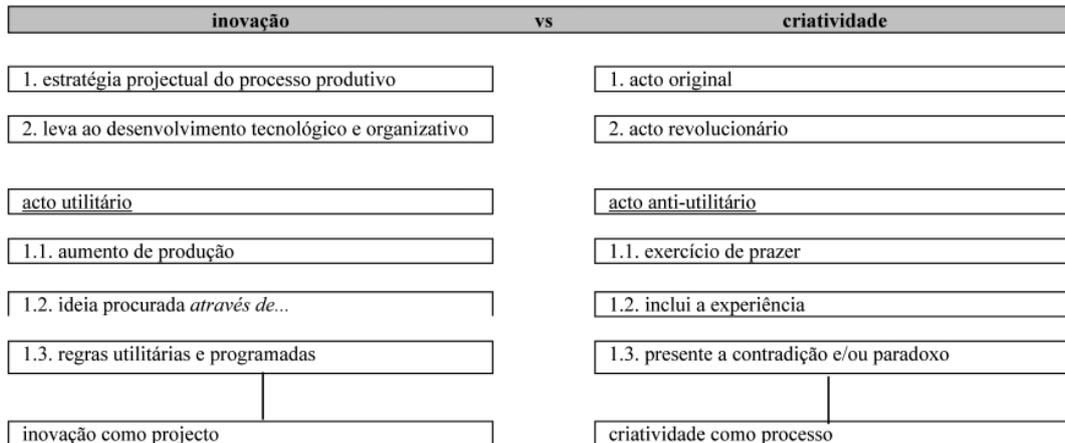
Carlos Aguiar, garrafa portátil de gás CoMet, 2006 (Prize Good design – G-Mark, Japan Industrial Design Promotion Organization) e Powerhouse Museum Selection, Austrália, 2009.

A invenção/criatividade como caminho para a descoberta do objecto de design encontra-se na realidade física do desenho como matéria conformadora da ideia através da experiência. No entanto, estes dois conceitos não sendo coincidentes provarão pelo uso do desenho dois modos diferenciados de entendimento da prática de design. Assim, a inovação mais ligada ao design (se assim se pode dizer) difere substancialmente da criatividade, mais ligada ao projecto artístico. Na realidade, enquanto a criatividade refere o processo e a sua validação como fim, a inovação representa a estratégia do processo que se deseja produtivo. A criatividade refere, então, um acto não cumulativo, original e revolucionário. Ela é na sua origem um acto anti-utilitário não derivando da sucessão e linearidade processual não sacrificando os meios com vista de um fim. De forma diferenciada, ou mesmo contraditória, a inovação conduz ao desenvolvimento tecnológico e organizativo. Como acto utilitário visa o aumento da produção na sua acepção mais vasta, ou seja não se trata de atingir objectivos imediatos e de importância individual, mas da recuperação do problema através de regras utilitárias e programa.

O diagrama 1 é uma síntese dos dois conceitos - inovação e criatividade - que pertencem a duas áreas disciplinares consideradas distintas, como pode ser design e arte. No entanto, estes dois conceitos podem tornar-se eficazmente complementares através da gestão da criatividade na prática do desenho (como proposto no Diagrama 2 do início das conclusões). A passagem do diagrama 1 ao Diagrama 2 é baseada na interpretação de alguns desenhos de projecto de autores portugueses.

A *criatividade* do objecto de design não deriva apenas da necessidade da resolução técnica de um problema de funcionalidade, maior ou menor em relação à forma, nasce sim de um imiscuir-se na cultura que é do objecto no seu

DIAGRAMA 1



sentido mais lato. Assim, cremos poder afirmar que tal como é considerada a pertença antropológica, histórica e socio-política do objecto também deverá ser considerada a pertença artística no sentido da possibilidade do objecto se deixar contaminar por ela. A distinção que Bruno Munari fazia entre criatividade projectual do objecto (de design) e a fantasia pertencente ao objecto (da arte) é pertinente através da consideração de campos de acção diferenciados, não de cisão.

O objecto da arte nasce da fantasia enquanto esta deriva do não “programado”; no objecto de design ela é representada através das gravitações possíveis e desejáveis como “desvio” do estritamente projectual. Neste sentido, o desenho na prática projectual do design é o campo de acção (campo operativo) onde o designer convive com a fantasia sendo esta o lado subjacente ao objecto, uma projecção de sombra que se reconhecerá (ou não) no objecto.

No caso do desenho como campo perceptivo alargado e global a manipulação do problema não está condicionada pela ordem da leitura cultural dominante, analítica, lógica e racional atribuída ao hemisfério cerebral esquerdo, mas antes é potenciada a eficácia aumentando a participação do hemisfério cerebral direito, ligado às propriedades artísticas, sintéticas e abrangentes. Assim, a intuição, a descontinuidade da compreensão, o incompleto, a sensação, palpites, sentimentos fazem parte do processo criativo como “capacidade de ver as coisas em simultâneo, de apreender os padrões e estruturas gerais, apontando por vezes para soluções divergentes, é na verdade uma expressão evidente do tipo de pensamento assumido pelos arquitectos no seu processo criativo”. (SPENCER, 2000).

3. Necessidade de *invenção*: *representação* ⇔ *ideia* ⇔ *autor*

O modo de representação é o *medium* do desenho, o intervalo entre o objecto da representação, o modelo e o objecto representado. O modo de representa-

ção é mediado pela percepção, numa representação articulada entre particular e universal. Dessa representação articulada resulta o corpo das imagens e um sistema lógico-verbal que as legitima, positiva ou negativamente. No entanto, esta como qualquer outra acção tem limites, que são da ordem da intenção do autor, da contingência do lugar e do tempo de produção da obra. O desenho como modo de representação é o *medium* do design. A sua maior valia para o design deriva do facto de o desenho ir ganhando autonomia em relação à intenção do autor sujeita ao programa e envolvida com a especificidade técnica. No projecto, a *independência* do desenho poderá trazer *soluções* na resolução dos constrangimentos que lhe são externos, *escapando* à intenção do autor revelando-se como a solução num tempo e lugar que lhe pertencem. Na tentativa de desenhar, que pressupõe uma intenção, o desenho realiza-se com ou sem sucesso dependendo o grau de adequação à presença da intenção. A acção de desenhar comporta, inevitavelmente, esforço pela mediação que implica a existência de um antes e um depois para o desenho.

O desenho enquanto representação da ideia contém em si a imagem do mundo, ainda que esta não seja uma tarefa sua. É indiferente pensar-se que a representação do mundo se possa dar no desenho porque “a representação do mundo resulta da mobilidade das ideias, que surgem sem lugar, sem destino, ou mesmo sem percurso determinado, na eterna recuperação do memorável lugar.” (LEIBNIZ apud MOLDER, 1999).



Fernando Brízio,
Vase “Painting
with Giotto #3”,
2005.

A consideração proposta por W. Benjamin de que “as ideias não são deduzidas umas das outras segundo uma sucessão em cadeia, em que o antecedente determina o seguinte. O percurso das ideias não é determinado por uma lógica conduzida e previsível. Isto não quer dizer que elas não possam conhecer, ao longo do tempo, expressões diferentes ou similares do seu desenvolvimento. Ambas os casos, - semelhança e diferença - concorrem para a significação da sua origem embora nunca completamente decifrada e apaziguada”, neste caso, também o desenho como meio poderá existir em movimento no *ser* das ideias até à sua fixação em ser natural do desenho. A origem não corresponde ao momento inicial através da compreensão linear dos factos, mas relaciona-se com a finalidade do processo transformativo. Para W. Benjamin origem é processo au-

xiliado pelos conceitos de restauração e inacabado (Benjamin in Molder, 1999), expressão só possível através da manifestação de representações descontínuas nas quais o desenho se inclui. Espaços de penumbra onde a luz se revela mais intensa. Neste sentido a clarividência da ideia emerge da penumbra. No caso do desenho este irrompe no suporte surgindo como ideia – a marca do lápis revelando a ideia. O efeito visível torna-se inteligível. A ideia (re)conhece-se através do signo gráfico que resulta da acção (marca) do autor. Deste modo, a matéria do desenho, é “desprezada”, enquanto a ideia é claramente revelada. A revelação da ideia é inversamente proporcional à importância da matéria de que se constitui o desenho. Neste sentido, o desenho é produzido para operar a sua própria negação. Os modelos do desenho não poderão existir fixos, dependerão sim da percepção *palpitante* da realidade, das alternativas entre sucesso e insucesso, capazes de conversões díspares e múltiplas.

4. Validação da projeção: imaginação ⇔ conhecimento ⇔ técnica

Segundo Giorgio Agamben a imaginação é uma descoberta da filosofia medieval cujo limiar crítico se encontra em Averrois que considera a possibilidade de conjugação do intelecto único e indivíduos singulares. Estes conjugar-se-iam com o intelecto único através dos fantasmas que se encontram nos sentidos internos e em particular na virtude e na memória. Como explica Agamben,

[...] a imaginação é posta numa condição de sentido decisivo (determinante), no vértice da alma individual, no limite entre corpóreo e incorpóreo, individual e comum, sensação e pensamento. Desta maneira, a imaginação - e não o intelecto - é o princípio que define a espécie humana. (AGAMBEN apud *Aut-aut*. 321-322, 2004).

O sentido interno originaria o valor imaginativo e memória. O pensamento tornar-se-ia possível, apenas, como momento em que ainda não se pensa. A imagem seria o resultado de um pensamento que não pensa, um objecto irreal, exposto e em risco no horizonte da representação da ausência. A imaginação representaria aquilo que é ausente, a falta, uma espécie de possibilidade de existência compatível com o que está em perda no horizonte da acção do indivíduo.

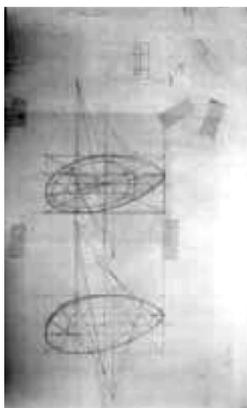
[...] A história da humanidade é sempre história de fantasmas e de imagens, porque é na imaginação que se dá a recomposição dialéctica fracturante ente individual e impessoal, múltiplo e único, sensível e inteligível. As imagens são o que sobra, a traça daquilo que os homens que nos antecederão esperaram e desejaram, temeram e transformaram. (AGAMBEN apud *Aut-aut*. 321-322, 2004).

Antes de existir o objecto criado existe a imagem desse objecto – desenho – que por sua vez é já um objecto criado (desenho como entidade física).

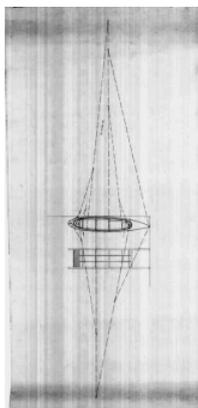
O designer, enquanto projectista, cria artefactos através da imagem dos mesmos, no espaço bi ou tridimensional³. No desenho a acção do desejo dá-se através da acção técnica correspondendo a eficácia ao ajuste técnico-operativo

³ Como sustém Boulée, antes da construção vêm a imagem (BOULÉE apud CONTESSI, 2000).

dos instrumentos utilizados. Em certos casos o desenho projectual cumpre-se como «*mania*» de pesquisa através de uma existência no limite como entidade própria (objecto desenhado) e construtiva (obra projectada).



Pedro Silva Dias, contador
"Igor", 1991.



Ainda no recurso à expressão «*mania*» projectual, como poética cumprida através do desenho, Aldo Rossi cita Giedion que pensando em Le Corbusier sublinha como "só o fanatismo e a obsessão concedem a capacidade de não afundar no mar da mediocridade." (ROSSI apud CONTESSI, 2000).

Embora possa ser contextualizada, pelo reconhecimento perceptivo, a singularidade não se pode inter-cambiar com nada. Do lado da produção do objecto, a singularidade existe para além do desejo, revelando-se *fora* (para além) da vontade do autor. A singularidade é neste caso o *destino* universal do objecto e, neste sentido, contrária aos particularismos da diversidade.⁴ Neste caso, o formalismo é o mais profundo exercício de conteúdo. Tal como o formalismo artístico do séc. XX o design do séc. XXI revela-se profundamente crente dos seus conteúdos. O aspecto gráfico, a inscrição, é a realidade física do desenho. Dela participam gestos, diferenciações, múltiplos modos de acção. A grafia supõe uma aprendizagem técnica relacionada com os materiais e modos de representação.

O significado da técnica no advento desta, ou seja a leitura que se fazia da obra até meados do séc. XX, através da resolução técnica, é hoje resultado de cruzamentos múltiplos.

Segundo Lersundi,

Questões como a gama de valores ou diferentes tipos de elementos gráficos, como a forma da pincelada, que antes nos encaminhavam para a composição da imagem gráfica, agora, resultam secundários em relação ao que significa essa imagem, já que agora é a *ideia* da representação o que define a convenção. E esta ideia apresenta-se no que respeita à sua representação como fora dela, como se tivesse em relação ao veículo que a possibilita uma relação antes de mais teórica em vez de constituinte.

Segundo esta posição haveria pouco que dizer sobre a técnica, conviria certamente, considerar, por exemplo, questões como o aparecimento da imagem, ou a forma que adquire o traço ou a mancha, considerando o aspecto quase destrutivo, de negação, que frequentemente comunicam os desenhos da actualidade. Serão questões relacionadas com a intenção mais do que com a técnica gráfica. (LERSUNDI, 2001).

⁴ O exotismo que a partir do séc. XIX é transformado em mercadoria participa do artefacto como imagem representada.

Lersundi, considera a impossibilidade de reconhecimento técnico do desenho através da imagem que lhe dá corpo. No final do séc. XX, com a consumação

do pós-industrial, a crença técnica deu lugar à crença tecnológica agravando a crise da manualidade e, neste caso, já não é posta em causa a expressão do fazer mas o próprio fazer. Este, passará a estar comprometido com o despojamento (lúdico?) no compromisso com a descoberta.

Neste sentido a acção de desenhar é terreno fértil porque, recorrentemente, o desenho sempre foi lugar de partida, lugar de compromisso mínimo, adequação técnica de origem elementar. O desenho recria, portanto, a acção de ver, distante da passividade do olhar. Ao ser acção, pensamento activo convertido em objecto, participa na transformação do indivíduo através do objecto criado.

5. O desenho como *texto* (iconologia das imagens):

classificação* ⇔ *comunicação* ⇔ *programa

Dante definia o homem, não a partir do pensamento, mas como a possibilidade de pensar. Esta só pode ser referida em relação ao colectivo e à história, como resultado de um tempo e espaço particular, não em relação ao indivíduo singular. Segundo Agamben, as imagens⁵ resultam de ligações (cruzamentos) que correspondem a um tempo potencialmente instantâneo ou “cristalizado” entre corpo e ausência corpórea - individual e colectivo - manifestando-se através da evocação do outro.

Como relembra Agamben, através das palavras de Warburg, “a observação do céu é a graça e maldição do homem”, na medida em que as imagens observadas pelo homem cristalizam-se, tornando-se espectros, escravizando o homem e das quais ele têm necessidade de se libertar. É esta espécie de eterno retorno, de inevitável recomeço, de desejo de uma imaginação “maior” (que a precedente) que as imagens nos falam. É a impossibilidade com o seu encontro que faz delas a possibilidade do que há-de vir transformando a história em acontecimento.

a historiografia warburgiana é a tradição e a memória das imagens e ao mesmo tempo a tentativa da humanidade de se libertar delas para alcançar, para além do “intervalo” entre prática mítico-religiosa e signo puro, o espaço da imaginação já sem imagens.” (AGAMBEN apud *Aut-aut*. 321-322, 2004).

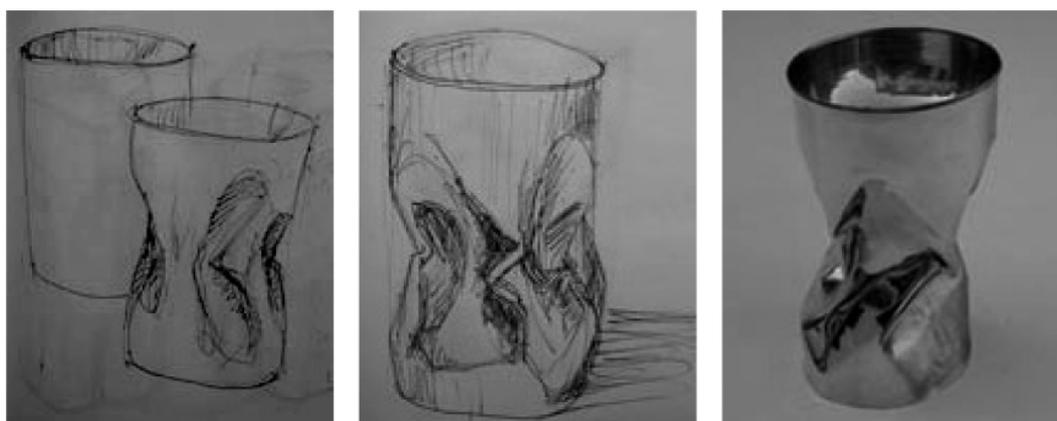
Se é verdade que o acto de desenhar se perpetua através do tempo cultural, naturalmente, o modo de ver não terá sido sempre o mesmo. O modo como *desenhamos* os objectos que vemos depende da nossa capacidade para os interpretar e traduzir. As circunstâncias da ideia e do fazer relativizadas pela informação que temos quer teórica – relativa à ideia – quer prática – dependente do relacionamento com os materiais, instrumentos e produtos – supõem condicionamentos do ver. Teremos visto sempre da mesma maneira? Certamente que não.

[...] A tradição académica ocidental, baseada na alfabetização e na perspectiva, impôs ao olho um modo linear de ver o mundo. Enquanto, o olho funciona deixando entrar a luz e a cor que vem de fora, a linha e

⁵ quer as imagens warburgianas quer as imagens benjaminianas.

a forma derivam de noções influenciadas pelo que sabemos, são pois projectadas *para fora* do olho para o mundo [...] O que *vemos* está pré-condicionado pelo que *vimos* no passado, pelo que o conhecimento do nome das coisas nos prepara para ver as coisas novas. (SHLIAN apud LERSUNDI, 2001).

O problema da representação será, sobretudo, um problema da cultura da representação mais uma vez um problema de *contaminação*. Para culturas “nativas”, ou para as crianças, o problema da representação não se põe. A dificuldade de fazer coincidir a representação subjectiva do mundo com o mundo em si é irresolúvel e penosa a trajectória de aproximação à verdade. O desenho enquanto representação é mediador da conflitualidade entre a subjectividade do sujeito e a realidade do mundo através das suas formas históricas. Em qualquer dos casos, o desenho permanece como experiência da acção do corpo no espaço da representação. Como a matéria que dá sentido ao vazio que constitui a sua envolvência. Como herança vanguardista, o desenho, admite diferentes existências, através de múltiplas experiências, como prática desestabilizadora de valores adquiridos. A (a)representação parcelar do desenho no acto de desenhar é um acto de alternância que possibilitará a aparição incerta do objecto-desenho como signo/marca do desejo.



Francisco
Providência,
Cálice litúrgico,
2008.

O design como matéria de estruturação funcional passa a convocar na imagem a consideração da sua funcionalidade. O que simboliza ou sugere no objecto é hoje a razão de ser do mesmo para além da função tida com estrutural podendo esta permanecer encoberta em relação à sua imagem.

No entanto, o sentido do design não pode ser reduzido à condição funcional, senão, grosso-modo, não se verificariam alterações no objecto. Estas dão-se porque o objecto de design é também linguagem do design. Para Renato De Fusco “ o eclipse da função em detrimento do sentido, ou melhor o seu núcleo como signo é condição necessária até que este se caracterize pela arbitrariedade, que constituiu, como se disse, uma condição indispensável para que se possa falar de design como linguagem.” (Fusco, 2005). O objecto depende,

pois, da sua qualificação como signo. Segundo este autor o signo define a junção/contradição entre invólucro e interno, fora e dentro, etc. O signo é arbitrário quanto à relação significante-significado, a sua relação é convencional, contrária ao símbolo que estabelece uma relação concreta entre significante e significado.

No caso da arte é, muitas vezes, clara a dissociação do signo, redundando no desejo do significante para além do significado⁶, pelo contrário, a verificação do significado na arquitectura ou no design é mais difícil, normalmente exposto através de temas simbólicos. Na verdade o carácter representativo do design é sobretudo exposto através da funcionalidade da obra o que dificulta o seu ser significante. Poderemos pensar o objecto de design, no séc. XXI, como o signo que figura o significante disciplinar? E a sua evocação simbólica como múltipla, segundo processos de memória, estilo, valor, etc.? A primeira circunstância realizada, inevitavelmente, através do desenho a segunda atravessando os territórios da imagem.

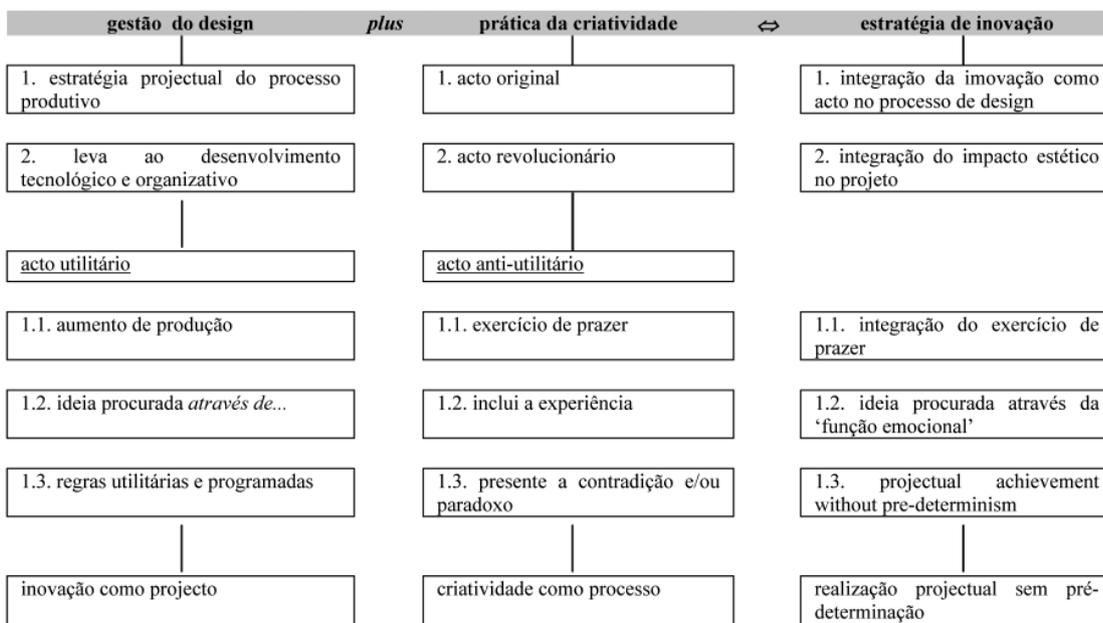
⁶ Aquilo que Renato De Fusco define como *con-formazione* (Fusco, 2005) tal como é representada na pintura ou escultura abstracta, sobretudo nas vanguardas artísticas.

6. Conclusão: o desenho não é o mesmo que projecto

Como poderemos concluir através do Diagrama 2 o desenho é propiciador da criatividade do objecto:

1. Considerando o processo;
2. Reconhecendo a presença do corpo;
3. Aceitando o paradoxo funcional do desejo como factor de desenvolvimento projectual.

DIAGRAMA 2



Assim, a criatividade integra uma estratégia de inovação na gestão do design:

1. Procurando a resolução original, individualizada e idealmente autónoma do objecto;
2. Promovendo uma resolução que não é completamente determinada;
3. Admitindo factores de surpresa que proporcionam caminhos de desenvolvimento projectual inovadores.

Consequentemente, gerir a inovação do design através da criatividade proporcionada pelo desenho reflecte:

1. O reconhecimento da história (memória simbólica);
2. O trabalho com os dados (programa) segundo uma explicitação visual (em correspondência com a realidade do objecto de design);
3. A transformação operativa da matéria do projecto através do corpo;
4. A comunicação da ideia.

A expressão cultural apreendida torna-se explícita através do corpo do autor participante na gestão da inovação do objecto do design. Através do desenho a mediação do objecto progride através da realidade matérica do instrumento, sensorial e cognitivamente manipulado.

O pensamento do projecto em design não deriva, exclusivamente, do pensamento verbal. A palavra no pensamento do projecto explicita o conceito da ideia mas é impotente na tradução integral desta. A palavra pode ser um instrumento de aproximação à ideia mas não veicula a ideia no pensamento do projecto, pelo menos, quando este é iminentemente visual. O pensamento do projecto é, por isso, muito mais ligado ao mundo das imagens do que da palavra. As categorias abstractas do projecto são, tal como para o mundo das imagens, a medida, o ritmo, a hierarquia, a ordem, a proporção, o posicionamento, categorias que ao hierarquizarem-se tomam rumos, direcções diferentes ao qual chamamos representação. Assim, a memória operativa do projecto em design é, por natureza, visual. Mas o desenho é também lugar de pensamento disciplinar, ao ser simultaneamente objecto e sujeito poderá ser o “núcleo genético do processo formativo” do objecto de design. Neste sentido, o pensamento do design, através do desenho, é inscrito no objecto e reconhecido neste como pré-existente à sua revelação.

Desde a sua origem modernista que o design têm a capacidade de incidir e transformar o mundo, nos seus desejos e expectativas colectivas, através de modelos de intervenção individuais.

A simultaneidade do desenho como *objecto-simulacro* - através da representação projectual do artefacto como desejo colectivo - e do *objecto-desenhado*

- através do processo que constrói a ideia - determina o aparecimento do *objecto-signo* - como objecto significante da expressão do designer. O que está em causa é o todo cuja compreensão deriva da parcialidade do objecto através de um processo cujo entendimento não é ideologicamente linear⁷.

Projectar é assim pertencer a uma situação dentro da qual existe o objecto. O termo “projecto” não exprime um modo de interpretação, mas sim um verdadeiro e próprio projecto no sentido “técnico” da palavra (De Fusco, 2005). O projecto começa com pré-conceitos que vão sendo substituídos por conceitos que se tornam mais adequados. Como? Referindo a arbitrariedade que compreende o acto de desenhar.

Tal arbitrariedade do desenho articula os diferentes momentos projectuais na passagem do pré-conceito ao conceito, do geral ao conhecimento específico, *de um fazer indefinido a uma acção delimitada*. O desenho para o projecto fixa as partes do todo, sendo ele próprio pontualmente o “espelho” do todo. Não é apenas um problema de interpretação, mas constitui-se como uma sucessão de factos fazendo com que exista um *antes* e um *depois* para o projecto. A interpretação não é um acto passivo, mas um momento activo que contribuí para a realização - *conformação* - do projecto. O desenho projectual enquanto acto de cognição não respeita a *linearidade dos factos*. Ou seja, os momentos projectuais não se encontram descritos sucessivamente através do desenho, pelo contrário eles são interpretados descontinuamente. Segundo Renato de Fusco “o projecto é todo um fazer e desfazer até que as partes encontram a conformação com o todo.” (FUSCO, 2005).

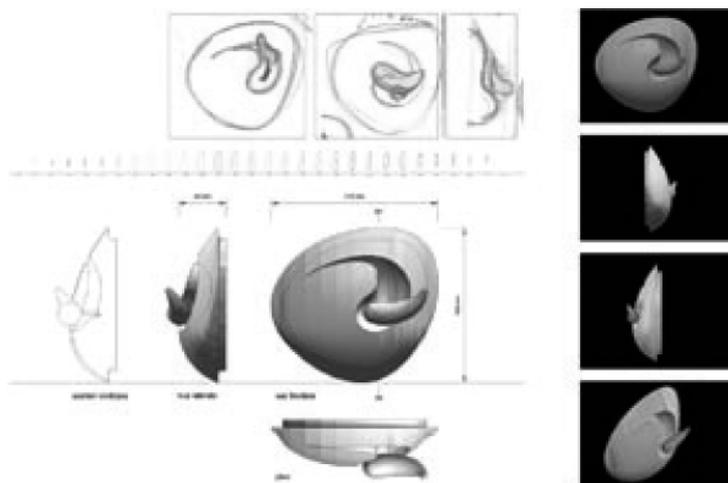
O desenho como experiência de verificação é hoje exemplo da sua própria impossibilidade. Se a expressão do desenho fosse totalmente verdadeira este não serviria senão para revelar o sintoma, o que poderá querer dizer que “*não serve para nada*” (tanto na arte como no design).

O desenho imita tanto o visível quanto o invisível. A natureza da ideia reside no seu carácter invisível. Uma ideia que se torna visível è já uma ideia parcialmente reduzida. O desenho pelo seu carácter de redução ao essencial, torna-se inteligível pelo reconhecimento do sensível, neste sentido, não é feito para os sentidos nem para a produção de sensações. Ele é, pelo contrário, o resultado de uma sensibilidade operante capaz de despertar o inteligível. Segundo Valerio Adami, “ Não cabe ao desenho suscitar emoções, quem as quiser que as vá procurar noutros lugares, ao cinema ou ao estádio; um desenho configura-as mas pouco as provoca.” (ADAMI apud *Psiax*, n.3, 2004)

O desenho refere então, a possibilidade do sensível se converter em inteligível não por justificação mas por identificação. Ou seja, o inteligível brota do sensível na presença de um modelo que suscita o desenrolar da ideia. Consequentemente, o desenho “torna-se inteligível na sua generalidade bem como na sua singularidade, ele aparece inteligível mesmo expressando-se com formas

⁷ por exemplo: a) para a compreensão da gestalt o todo é mais do que a soma das partes. (Gestalt); b) no entendimento da semiologia o todo vale pelas partes, as partes dependem do posicionamento no todo (Saussure); c) por seu lado a hermenêutica considera que para compreender a parte ocorre já uma compreensão preliminar (pré-compreensão) do todo (Vattimo). (VATTIMO apud FUSCO, 2005).

acidentais do sensível.” (DIDI-HUBERMAN, 1990). O desenho como condição necessária à inventiva não deve percorrer modelos pré-estabelecidos, hoje os processos metodológicos são polivalentes. Ou seja, o processo de inventiva do objecto é múltiplo, singular ou colectivo, pode realiza-se no papel (no projecto tradicional), na obra (objecto em construção) ou perseguindo a imagem do objecto (imagem digital) sem que isso ponha em causa a existência do mesmo. Em última análise estas são condições diferenciadas quanto ao suporte da inventiva - naturalmente condicionantes da futura existência do objecto - e não quanto à sua essência pragmática.



Bernardo Rodrigues,
Projecto de interruptor para
a casa Voo dos Pássaros,
2006.

O desenho transporta, ou pode transportar, em si uma dimensão narrativa que dificilmente poderá ser passada para a obra construída, neste caso, ele é “maior” do que o objecto (artefacto). A possibilidade de “contar”, de narrar o episódico que as imagens proporcionam não tem equivalente no objecto construído. Neste caso, o objecto como fim só pode ser lacónico, desproporcionado “negativamente” em relação à sua origem imagética como desenho.

Referências

- ADAMI, V. in *Psiax*, nº3. Porto: Faculdade de Arquitectura Universidade do Porto (FAUP).
- AGAMBEN, G. (2004) in *Aut-aut*, nº 321-322. Milano: il Saggiatore.
- CALVERA, A. (2001). *Arte? Diseño?* Barcelona: Gustavo Gilli.
- CONTESSI, G. (200). *Scritture diseguate. Arte, architettura e didattica da Piranesi a Ruskin*. Roma Bari:Dedalo.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1990). *Devant l’image*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- JARAUTA, F. et al. (2004). *Pensar/proyectar el futuro. Cuadernos de Diseño*, nº1. Istituto Europeo di DESIGN. Barcelona: Ediciones Aldeasa.
- FUSCO, R. D. (2005). *Una semiotica per il design*. Milano: FrancoAngeli.
- LERSUNDI, G. V. (2001). *En ausencia del dibujo*. Bilbao:Universidad del País Vasco.
- MOLDER, M. F. (1999). *Semear na neve*. Lisboa: Relógio D’água.
- PARTENOPE, R. et al. (1984-1990). *Nel disegno : materiali di un corso di disegno e rilievo della Facolta di Architettura di Roma*. Roma : CLEAR.

SCHMITT, C. (2008). *Terra e Mar: breve reflexão sobre a história universal*. Lisboa: Esfera do Caos.

SPENCER, F. (2000). *Aspectos heurísticos dos desenhos de estudo no processo de concepção em Arquitectura*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL).

Sobre as autoras

Graça Magalhães é Professora Assistente do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal.

E.mail: gracamag@ua.pt

Fátima Pombo é Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal, e da Fakulteit Architectuur en Kunsten/Sint-Lukas Brussels/Associatie KULeuven, Bélgica.

E.mail: fpombo@ua.pt

Para citar este artigo (ABNT):
FREIRE, L. A talha na Bahia do século XVIII. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 137-151.

A talha na Bahia do século XVIII ***Woodcarving works in Bahia in the 18th century***

Luiz Alberto Ribeiro Freire

Resumo

A reforma ornamental ocorrida nas igrejas baianas, no século XIX, destituiu conjuntos inteiros de talha realizados no século XVIII em função de uma ornamentação mais condizente com a moral católica oitocentista. Contudo muito ainda restou de conjuntos ornamentais barrocos e híbridos de barroco e rococó, a exemplo da Igreja do Convento de São Francisco de Salvador, a sacristia do Convento de N. Sra. do Monte do Carmo, o retábulo-mor e toda a capela-mor do Convento de N. Sra. da Conceição da Lapa, além de retábulos no Convento de Santa Tereza D'Ávila, atual Museu de Arte Sacra e outras. Neste artigo analisamos a introdução de modelos retabilísticos no século XVIII em Salvador, Bahia, a constituição de tradições formais, os artistas que contribuíram para estas implantações e a dinâmica estilística que resultou numa tipologia híbrida e numa incurssão precoce da estética neoclássica através dos espécimes Luis XVI.

Palavras-chave

Talha; Bahia; Barroco; Século XVIII; Arte Sacra.

Abstract

The ornamental refurbishments, which occurred in churches in Bahia in the 19th century, eliminated whole ensembles of 18th century woodcarving works aiming at an ornamentation, which would be more in tune with the catholic moral standards of the period. Nevertheless, much of the baroque, baroque hybrid and rococo ornamental ensembles survived to these days. I would mention, for instance, the churches of the Convento de São Francisco, the sacristy of the Convento de N. Sra. do Monte do Carmo, the main altarpiece and the whole main chapel of the Convento de N. Sra. da Conceição da Lapa, and also altarpieces in the Convento de Santa Tereza D'Ávila, presently Museu de Arte Sacra, all of them in Salvador. In this paper I will be analysing the introduction of altarpiece types in 18th century Salvador, Bahia, the shaping of formal traditions, the artists who contributed for these innovations and the style dynamics which resulted in a hybrid typology and in the precocious introduction of neoclassic tendencies through specimens of the Louis XVI style.

Keywords

Woodcarving; Bahia; Baroque; 18th century, Sacre Art.

Submetido em: 30/03/2010
Aprovado em: 10/04/2010

A atividade reformadora da talha baiana no século XIX foi tão intensa, que poucos conjuntos ornamentais do século XVIII sobreviveram à nova moda, dificultando hoje uma visão completa do cenário artístico nos anos setecentos.

Após a expulsão dos jesuítas, a maioria das ordens religiosas conventuais ficou fragilizada, em função da proibição de admissão de noviços e da conseqüente redução do número dos seus membros e dos recursos. Essas ordens conservaram nas suas igrejas a talha realizada no século XVIII, o mesmo ocorrendo com aquelas irmandades leigas que não se organizaram suficientemente para amealharem recursos necessário às modificações em voga.

Mesmo com as transformações ornamentais do século XIX, a idéia de uma Bahia barroca é tão consolidada, que nada diminui a sensação de se estar em interiores barrocos nestes ambientes reformados, mesmo porque a talha oitocentista que se praticou na capital, no recôncavo e até no sertão baiano é tão relacionada com os estilos precedentes, possui uma força criativa, uma variedade formal e plástica tão compatíveis com a barroca, que só um olhar acurado percebe estar diante de um outro ordenamento.

Contudo, as peças e os conjuntos ornamentais dos séculos anteriores ao dezenove, que permaneceram, demonstram o quão ostentoso, monumental e singular era a talha barroca na Bahia.

Diante do patrimônio ainda preservado, poderíamos aqui abordar a talha barroca desde o século XVII até o XVIII. Como seria uma tarefa grandiosa para o tempo e o espaço desta apresentação, nos limitaremos a analisar de modo panorâmico os exemplares do século XVIII sob a perspectiva de identificação dos tipos retabulares, das fases estilísticas, das marcas identitárias, da atividade artística e dos artistas.

As informações sobre as obras de talha realizadas na segunda metade do século XVIII são maiores que aquelas realizadas na primeira metade, mas data dos primeiros cinquenta anos desse século o mais monumental conjunto de talha barroca preservado na Bahia, o da Igreja do Convento de São Francisco de Salvador.

Da talha do século XVIII que se preservou até os nossos dias destacam-se os conjuntos da antiga Igreja do Colégio da Companhia de Jesus, cujos retábulos apresentam várias fases do barroco, inclusive espécimes híbridas de barroco e rococó nos altares dos extremos do transepto, e retábulos mais antigos, do século XVII, distinguidos como maneiristas: o das virgens e dos santos mártires e o próprio retábulo-mor que representa uma mistura entre o estilo nacional português e o maneirismo, cujos ornatos denunciam forte influencia da talha hispânica, dita plateresca.

O estilo nacional português (Smith, c. 1962, 69)¹, barroco seiscentista (Santos, 1951, 172)², ou romanicismo barroco (Costa, 1997, 131)³ aparecem

¹ SMITH, Robert Chester. A talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, c. 1962, p. 69.

² SANTOS, Paulo Ferreira. Barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951. p. 172.

³ COSTA, Lucio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 60 anos: a revista. no. 26.. 1997. p. 131.

nos retábulos do claustro e nos laterais da igreja do Convento de Santa Tereza D'Ávila de Salvador a exemplo do altar de N. Sra. das Mercês (atribuído ao século XVII), o de N. Sra. da Piedade (atribuído ao século XVIII), e o de N. Sra. do Rosário (atribuído ao século XVIII). No interior da igreja ainda se nota esse estilo em um único altar do braço do transepto com atribuição de data do início do séc. XVIII.

Embora não tenhamos datações precisas para os exemplares que se preservaram, podemos afirmar que o período de vigência desse modelo na Bahia regula com o de Portugal, 1675 – 1750 (Smith, c. 1962, 69-70)⁴

Ao que parece os retábulos carcatrerizados como “nacional português” predominaram em algum momento na ornamentação das igrejas baianas, pois os remanescentes deles são relevantes, a exemplo do retábulo-mor da Igreja e Hospício de Nossa Senhora da Boa Viagem, alguns altares laterais da Igreja do Colégio dos Jesuítas (altar de Sant’Ana Mestra); o altar central da Capela da Clausura do Convento de Santa Clara do Desterro; o retábulo-mor e os altares de Santo Antônio e N. Sra. da Conceição da Igreja do Convento de São Francisco, assim como os seis retábulos laterais da nave dessa igreja e o altar de N. Sra. da Saúde na Sala do Capítulo (obras da primeira metade do século XVIII).

Todos estes retábulos apresentam estruturas que se assemelham seguindo o formulário arquitetônico e ornamental do estilo “nacional português”, facilmente identificado por suas características comuns em todos os territórios geográficos, seja em Portugal ou no Brasil. Esta estrutura vem sendo descrita com certos equívocos, pois comumente os estudiosos brasileiros, a exemplo de Paulo Santos (1951, 188)⁵ e Lúcio Costa (1997, 128)⁶, as descrevem como sendo de arquivoltas concêntricas, quando na verdade são estruturas em arcos romanos ou arcos plenos (de volta inteira) concêntricos, dispostos em profundidade, muito semelhante, como já observou Smith (1962, 72)⁷, as portadas das igrejas românicas e manuelinas.

⁴ SMITH, Robert Chester.. c. 1962, p. 69 e 70.

⁵ SANTOS, Paulo Ferreira. Barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951. p. 188.

⁶ COSTA, Lucio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 60 anos: a revista. no. 26.. 1997. p. 128.

⁷ SMITH, Robert Chester, 1962, p. 72.

As arquivoltas, ou seja, as voltas do arco, freqüentemente apresentam a chave do arco e os raios destacados por ornatos, sendo muitas vezes essa chave constituída de relevantes cartelas, com ou sem elementos simbólicos, a exemplo do retábulo-mor da Igreja de N. Sra da Boa Viagem de Salvador, cuja chave do arco é ocupada por expressivo conjunto de coroa real sustentada por “puttis”, que ladeiam uma cartela em forma de coração contornado por volutas.

Comumente se remete a origem desta estrutura do “nacional português” as influências das portadas das igrejas românicas, remissão bastante fortalecida pela abundância de igrejas medievais desse estilo e suas portadas em todo território português continental. Contudo, outro aspecto há que ser considerado, o do espaço arquitetônico, em que aparece estes retábulos, marcado pelas abóbadas de berço, ou de arestas, com arco pleno na parede de fundo, na qual se adossa e desenvolve tais estruturas. Esse espaço arquitetônico específico, mais a tradição das portadas românicas podem ter sugerido aos entalhadores

portugueses as primeiras soluções que configuraram o modelo em análise.

Nas conformações desse modelo na Bahia, as colunas helicoidais da ordem compósita predominam, seja na versão salomônica, seja naquelas somente espiralada sem o estriamento do terço inferior.

Em Salvador o altar do topo do transepto da igreja do Convento de Santa Tereza d'Ávila configura uma das variações desse modelo, são cinco arcos plenos concêntricos, três arcos não possuem colunas nos pés-direitos, sendo ornamentados por volutas encadeadas, eles são intercalados por dois arcos, cujos pés-direitos são ocupados por colunas salomônicas e suas arquivoltas repetem o mesmo motivo helicoidal dos fustes dessas colunas. Sobre as colunas salomônicas vemos entablamento constituído de arquitrave, friso e cornijas, movimentados conforme os planos, acentuando os planos reentrantes e salientes.

As arquivoltas dos arcos concêntricos dividem-se, em três raios, sendo um central coincidente com a chave do arco e um em cada lateral. Esses raios recebem tratamento ornamental diferenciado, em volutas acânticas em “esses”, querubins nos extremos inferiores. No raio do centro, a chave do arco, acima do querubim há uma cartela em formato de coração ladeado por volutas e arrematado por concha do tipo vieira.

A base do retábulo é formada por uma ordem de pilares com decoração alternada, as que sustentam colunas tomam feição de modilhões e são ornadas com composição semelhante a do arremate da chave do arco, cartela em forma de coração encimada por “vieira”, já as retas que sustentam os pés direito, são ornadas por volutas acânticas encadeadas, mantendo, portanto uma unidade compositiva elevada, tanto nos elementos estruturais, quanto nos ornamentais, unidade que é reforçada no cromatismo de todo o retábulo, que é inteiramente dourado.

O camarim é ocupado na base por três nichos que contêm esculturas de santos, um central mais alto, por não haver base e um em cada lado, mais baixos que o central em função da existência de pequenas bases. Todos os elementos espiralados, tem as partes salientes das espiras lisas, sem ornamentos, esses só aparecem com muita timidez nas partes baixas das espiras.

O retábulo-mor da Igreja de N. Sra. da Boa Viagem se aproxima desta solução estrutural, mas apresenta elementos que o distingue, são eles: a base do retábulo apresenta sob as colunas, bases avolutadas ornadas com atlantes meninos, as colunas não são salomônicas mas apenas helicoidais, inteiramente ornadas nos seus fustes com ramos de folhas e de flores douradas sobre fundo branco, em algumas espiras aparece um pássaro dourado com a cabeça contrária às patas bicando o ramo.

A identificação de todos os pássaros que aparecem na talha baiana tem se reduzido as denominações de fênix ou pelicanos, mas não aceitamos essa

identificação, pois a maioria dos pássaros que povoam as ornamentações barrocas baianas são pássaros que bicam um ramo de videira ou de acantos, ou um grão, sendo raro a ocorrência de fênix e pelicano, com as iconografias costumeiras, uma fogueirinha aos pés e três filhotes com os bicos para cima, respectivamente. O motivo do pássaro bicando a uva, ou um ramo de videira ou de acantos é fornecido pelos ornatos da arquitetura da antiguidade clássica.



Figura 1 - Retábulo-mor da Igreja de N. Sra. da Boa Viagem – Salvador - Ba. (Fotografia de Cláudia Cunha).

Os elementos antropomórficos destacam-se nesse retábulo, pois seu uso atinge a zona da arquivolta com a colocação de “puttis” e querubins para acentuar os raios laterais, pois a chave do arco é somente arrematada por cartela coroada. Outra particularidade dessa peça é a interrupção das colunas do terceiro plano para abrigar esculturas de santos, que assentam diretamente sobre as colunas cortadas, no extremo superior o entalhador manteve uma espira com o capitel e deu uma solução em baixo, colocando um feixe de plumas que tanto serve de arremate para o espaço criado para a escultura, quanto de base para o fragmento superior da coluna. Não sabemos se esta solução estava no primeiro projeto do retábulo, ou se foi fruto de alteração posterior.

Com todos estes diferenciais o retábulo de N. Sra da Boa Viagem apresenta um cromatismo bicrômico de dourado nos ornatos e branco nos fundos, e como os elementos antropomorfos nus são muitos, há um destaque na carnação deles, além do colorido reduzido a castanhos nos cabelos e nas tiras de panos entalhadas que passam por seus corpos.

É no interior da igreja do Convento de São Francisco que vamos verificar a integração entre a talha do “nacional português” e a talha “joanina”, feita com tanta naturalidade, sobretudo por que os ornatos joaninos compõem com as estruturas do “nacional” com suas aves, “puttis”, querubins, cariátides, grotescos, acantos volumosos e forte colorido contrastando com o dourado e o branco.

Na sala do capítulo desse convento, pode-se ver o retábulo de N. Sra. da Saúde, exemplo de um “nacional” fantasioso em que as arquivoltas concêntricas quase desaparecem atrás de tantas cartelas com volutas e conchas vieiras de cores diferentes e volume expressivo, mas é na igreja dessa ordem que se apresentam dois retábulos do topo do transepto, responsáveis, possivelmente, pela introdução de um arremate simbólico que repercutirá nos retábulos baianos, a coroa real sustentada por anjos assentes sobre volutas, fragmentos de frontão. Tal arremate que simboliza a realeza terrena e divina, de Cristo, de N. Sra. e dos Santos coroados na vida terrena e na celestial, juntar-se-á a tradição dos arremates bulbosos que aparecem nos retábulos baianos realizados



Figura 2 - Retábulo de N. Sra. da Saúde, sala do Capítulo do Convento de São Francisco de Salvador, Bahia.

na segunda metade do século XVIII, especificamente em 1755, quando o mestre entalhador Antônio Mendes da Silva edificou o retábulo-mor da Igreja do Convento de N. Sra. da Conceição da Lapa⁸. Nesse baldaquino com dez colunas salomônicas e arremate em cúpula vazada e dossel bulboso com sanefas nos deparamos com um hibridismo de barroco e rococó, comum em Salvador, na segunda metade do século XVIII. Este dossel bulboso que Bazin apelidou como dossel “piriforme” será segundo esse historiador a marca, o emblema dos retábulos baianos setecentistas⁹.

A observação de Bazin se apóia em uma incidência significativa desse dossel em vários exemplares que chegaram até os nossos dias, a exemplo do retábulo-mor da Igreja de N. Sra. de Mont Serrat, que originalmente pertencia à igreja do Mosteiro de São Bento, deslocado para essa igrejinha localizada na Ponta de Humaitá e pertencente aos beneditinos; do retábulo-mor da Igreja

⁸ ALVES, Marieta. Convento da Lapa, Salvador: Salvador: Prefeitura do Salvador, 1953. p. 10. (Pequeno Guia das igrejas da Bahia, 13)

⁹ BAZIN, Germain. A arquitetura religiosa barroca no Brasil: estudo histórico e morfológico: Rio de Janeiro: Record, 1956. v. 1. p. 304.

Figura 3 - Retábulo-mor da Ig. do Convento de N. Sra. da Conceição da Lapa (Fotografia de Sérgio Benutti).



¹⁰ ALVES, Marieta. Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 113.

¹¹ ALVES, Marieta. Igreja de N. S. da Conceição da Praia. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1954. p. 12. (Pequeno Guia das igrejas da Bahia, XV).

¹² ALVES, Marieta. Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 113.

¹³ Centro de Estudos Bahianos – Biblioteca Central da UFBA. Arquivo Carlos Ott. Fichas cadastrais de entalhadores: Antonio Rodrigues Mendes. (fichas datilografadas)

da Santa Casa de Misericórdia de Salvador contratado em 1774 com o mestre entalhador **Antônio Rodrigues Mendes**¹⁰ e o retábulo-mor da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia, obra do mestre **João Moreira do Espírito Santo** realizada entre 1765 e 1774¹¹.

Todos os exemplares citados refletem o hibridismo estilístico de barroco e rococo praticado na Bahia. Quanto aos entalhadores citados, um era de origem portuguesa: **Antônio Rodrigues Mendes**, nascido na freguesia de São Salvador, Termos de Arcos de Val de Vez, Comarca de Valença, Bispado de Braga e faleceu em Salvador, Bahia, em 18 de junho de 1792, casou-se na Bahia, em 13 de junho de 1753 com a baiana Juliana Maria da Assunção¹², sendo admitido em 1778, no quadro social da Santa Casa de Misericórdia da Bahia como irmão de menor condição¹³.

Não se conhece a naturalidade de **Antônio Mendes da Silva**, mas sabemos que era familiar do Santo Ofício e morador à rua de Manoel Saldanha, em Salvador, Bahia, casado com Maria de Sousa, filha legítima de João Martins de Sousa, natural da cidade do Porto, freguesia de N. Sra. de Campanhã e de Ana Maria da Rocha, natural do arcebispado da Bahia, feguesia de São Gonçalo da Vila

de São Francisco. Em 14 de abril de 1737 esse entalhador foi admitido na Santa Casa de Misericórdia da Bahia como irmão de menor condição e faleceu em Salvador em 20 de agosto de 1763¹⁴.

De **João Moreira do Espírito Santo** não temos maiores informações sobre a sua naturalidade, estado civil e outras, sabemos apenas que era considerado excelente mestre entalhador, sendo também qualificado como escultor na documentação da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia onde deixou sua única obra documentada¹⁵.

Os bulbos como cúpulas e em formato de dosséis com sanefas e cortinas fingidas integram uma das mais fortes tradições do repertório formal do barroco europeu, sua disseminação deve-se as gravuras de aparatos para exposição do Santíssimo Sacramento de Phillippus Passarinus (Roma 1638-Roma, 1698)¹⁶, gravura número 6 e as gravuras dos cenários teatrais da família Bibiena, notadamente a gravura avulsa n° 36 inventada e desenhada por Giuseppe Galli Bibiena (1696-1756) e esculpida por J. A. Pfeffel¹⁷ e ao tratado do jesuíta Andréa Pozzo, através da gravura de n° 60¹⁸.

Dos integrantes dessa tradição de arremates bulbosos na Bahia e da confecção do retábulo de N. Sra. de Monserrat ao da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia notamos transformações sensíveis na volumetria, no advento das estruturas vazadas e sobretudo no cromatismo. Se o altar de N. Sra. de Monte Serrat é inteiramente dourado e de volumetria abundante, o de N. Sra. da Conceição da Praia apresenta elementos ornamentais vazados, uma oposição entre fundos brancos e ornatos dourados, policromia suave e “rocailles” simplificadas nas várias partes do retábulo, sobretudo no arremate.

Decididamente a segunda metade do século XVIII na Bahia apresenta um cenário de consolidação da tradição dos arremates bulbosos e de implantação



Figura 4 - Retábulo-mor da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia – Salvador (Fotografia de Sérgio Benutti).

¹⁴ Centro de Estudos Bahianos – Biblioteca Central da UFBA. Arquivo Carlos Ott - Fichas cadastrais de entalhadores: Antônio Mendes da Silva . (fichas datilografadas).

¹⁵ ALVES, Marieta. Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p. 67.

Figura 5 - Retábulo-mor da Igreja de N. Sra. de Monte Serrat (Fotografia de Sérgio Benutti).



¹⁶ BÉNÉZIT, E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Paris : Librairie Gründ, 1966. t. 6, p. 539.

¹⁷ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A talha neoclássica na Bahia. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p. 365-370.

¹⁸ PUTEO, Andrea. Perspective Pictorum atque Architectorum. Uusburg: Johan Dorbarth (ed.), 1719.

¹⁹ HAUSER, Arnold. História social da arte e da cultura. Lisboa: Jornal do Foro, 1955. v. 2, p. 160.

de outra tradição que muito contribuirá para a talha do século seguinte. Infelizmente não temos a datação precisa de todos os exemplares, mas aqueles preservados nos falam de um hibridismo estilístico do rococó com o neoclássico, que na França é entendido como estilo Luis XVI, e em Portugal, como D. Maria I, de um período de convivência de um estilo com o outro, antes que os revolucionários franceses conferissem um etos burguês ao neoclássico, opondo-o ao rococó da aristocracia e do antigo regime¹⁹.

Desse momento, que parece ter ocorrido na Bahia nas últimas décadas do século XVIII e princípios do XIX, possuímos exemplares preciosos, de grande elegância e delicadeza, como o retábulo-mor, colaterais e todo o conjunto ornamental da igreja de São Pedro dos Clérigos, localizada no Terreiro de Jesus; os retábulos colaterais da igreja do Convento de Santa Tereza D'Ávila, o



Figura 6 - Interior da Igreja de São Pedro dos Clérigos (Fotografia de Sérgio Benutti).

retábulo-mor e o décor da capela-mor do Convento de N. Sra. do Monte do Carmo e por último o retábulo-mor e toda a talha da capela-mor e nave da igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Monte do Carmo, obra realizada entre 1803 e 1805 pelo mestre entalhador **José Nunes de Santana**.

Na igreja de São Pedro dos Clérigos, o retábulo-mor remete a uma solução “pozziana” difundida no seu tratado através da figura de nº 64 e 33 interpretado na Bahia com um assento classicizante, somente quebrado pela pintura de imitação de pedras de cores contrastantes e pelos ornatos de influência rococó presentes nos pilares da base do retábulo.

Andréa Pozzo era muito apegado a esse modelo executando-o em várias técnicas e cromatismos, em períodos diferentes, na Itália e na Áustria: o altar-mor da igreja de São João e São Paulo, em Veneza, 1630-1674, o altar-mor pintado da igreja de São Francisco Saverio, Mondoví, 1676-1678, o altar de Santo Inácio na Igreja do Santo Mártire de Turim, 1680. Em Viena, o arquiteto e pintor fez o retábulo-mor da igreja da convento franciscano, a “Franziskanerkirche”, de 1706-1707.

Os retábulos gêmeos, que ocupam as paredes colaterais da igreja do Convento de Santa Tereza D’Ávila, atual Museu de Arte Sacra da UFBA se aproximam



Figura 7 - Retábulo da Casa Franciscana (Fransiskanerkirche) - de Viena, Áustria (Fotografia de Lamberto Scipioni).

arremate que repercutirá na igreja do Convento de N. Sra. dos Perdões. Os elementos decorativos dos pilares da base do retábulo guardam muita afinidade com os ornatos do retábulo-mor da igreja de São Pedro dos Clérigos, destacando-se as esculturas femininas sobre as impostas que ladeiam o arco e o completo douramento, que domina todos os elementos. Não se conhece o autor e a datação desse retábulo, mas certamente ele marca com sua estética simples e sofisticada o ambiente baiano do final do século XVIII.

muito quanto a hibridização de estilos, a pintura de fingimento de pedras de cores diferentes e motivos decorativos elegantes, sinuosos e vazados, culminando com a estrutura rendada do arremate.

O retábulo-mor e demais ornatos de talha da igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Monte do Carmo, apresenta um tipo novo de retábulo, destacando-se pelo assento maior nas “rocailles” vazadas e o abandono da pintura marmorizada de cores diferentes, o branco domina os fundos e o dourado os ornatos entalhados. O diferencial cromático está no azul que recobre as paredes, mas nenhum estudo comprovou se esta cor estava presente nas primeiras camadas.

O retábulo e décor da capela-mor da Igreja do Convento de N. Sra. do Carmo se inscreve nesta fase híbrida de rococó e neoclássico com um forte despojamento de ornatos e com um

No rastro dessa simplificação e da penetração paulatina das soluções neoclássicas, que se imiscuem com o rococó de cariz francês, de sua derradeira fase, um retábulo será realizado na capela do Santíssimo Sacramento da antiga Sé, demolida em 1933, última realização do mestre **Antônio Rodrigues Mendes**, que morreu em junho de 1792, ano em que realizou essa obra. Lembramos que este entalhador é o mesmo que quinze anos atrás realizou o retábulo-mor da igreja da Santa Casa de misericórdia da Bahia, praticando aí um espécime híbrido de barroco e rococó com o dossel bulboso arrematando o retábulo.

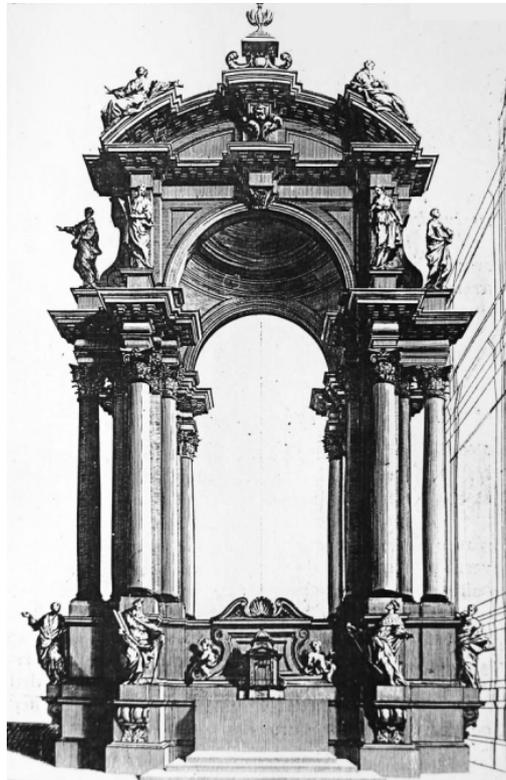


Figura 8 - Figura 64 do Tratado de Andréa Pozzo
Perspectiva Pictórica e arquitetônica.

O retábulo da capela do Santíssimo da antiga Sé apresenta uma conformação semelhante a solução de Andréa Pozzo publicado na fig. 64 do seu tratado, pelo menos deduzimos o arremate pela foto parcial dessa capela, realizada antes da demolição do templo, as colunas são de fustes retos e a estrutura muito contida. Contudo o avanço maior rumo a uma estética classicizante deu-se através do cromatismo desta peça, onde o branco predomina como fundo e o dourado fica restrito aos ornatos de inspiração clássica, muito delgados e superficiais.

É possível confirmar esse cromatismo na pintura de Presciliano Silva, datada de 1947. Nesse ano já o templo tinha sido demolido, mas o pintor conhecia esta capela e já tinha feito uma outra pintura sobre o mesmo tema, não havendo possibilidade de erro na representação desse interior.

Ficam sem ser analisados o importante conjunto ornamental da sacristia da igreja do Convento de N. Sra. do Monte do Carmo, da sacristia e biblioteca da igreja do antigo Colégio dos Jesuítas, as capelas-mores das igrejas do Convento de N. Sra. dos Perdões, da Igreja de N. Sra. das Graças e da Igreja matriz de N. Sra. de Brotas, fica também sem a análise minuciosa o conjunto decorado da igreja, sala do capítulo e biblioteca do convento de São Francisco e da igreja de N. Sra. da Conceição da Lapa, pois o espaço deste artigo não comportaria essa abordagem.



Figura 9 - Interior da igreja da Ordem 3ª. de N. Sra. do monte do Carmo.

Tivemos, pois, na cidade da Bahia uma confluência de estilos, um tráfico de fórmulas na segunda metade do século XVIII, que possibilitou a expressão de uma tradição retabulística, não estagnada, mas em constante evolução na absorção do estilo rococó e outras experiências que se não constituem uma tradição tão coesa como a dos arremates bulbosos, prepararam o terreno para no século XIX se desenvolver um modo ornamental sistemático e totalmente identificado com a região.

Nos dois últimos quartéis do século XVIII uma leva de retábulos e “decors” aparecerão nas igrejas baianas com uma estética, leve, delicada, aberta, vazada, graciosa, elegante, simples, despojada, de arquitetura clara e ornatos acomodados, refletindo uma mistura harmoniosa de barroco, rococó e neoclássico. Repetiu-se na talha, aquilo que desde os séculos antecedentes ocorria na sociedade colonial brasileira, a miscigenação étnica, os biótipos híbridos, as várias gradações do mais branco para o mais negro.

As relações com as matrizes européias são nítidas, entretanto o que se fez na Bahia em termos ornamentais é inteiramente identificado com o gosto local

e com a capacidade que os artistas portugueses, brasileiros e baianos tiveram em corresponderem a esse gosto, com a disposição para inventarem aqui, a partir das tradições de além mar, tipos novos, composições diferentes, superando os modelos conhecidos com a desenvoltura daqueles que precisam mostrar do que são capazes de fazer para conquistar um mercado, por vezes novo, e certamente competitivo.

Nossos artistas não olharam sistematicamente para a flora e a fauna locais, não introduziram símbolos das culturas nativas, ameríndias, nem africanas. A incidência dessas marcas é raríssima, e passível de contestação e não constituem em força identitária. As identidades artísticas brasileiras devem ser procuradas nos tipos e modelos que foram plasmados nas regiões e nos centros urbanos coloniais e imperiais, nas alterações e derivações dos modelos europeus difundidos pelos tratados arquitetônicos e ornamentais, pelas gravuras avulsas e pelos “debuxos”; na identificação do repertório formal, tanto das estruturas, quanto dos ornamentos e de suas recorrências e preferências regionais; na implantação e desenvolvimento de tradições locais e regionais.

Não importa a naturalidade do artista responsável pela implantação das tradições formais, mas as interpretações que deu e as influências que exerceu na sua difusão local, regional e inter-regionais, não somente nos trabalhos realizados por sua oficina, mas por aqueles efetuados por outras oficinas, pois os formulários estruturais e ornamentais eram apreendidos no trabalho oficial e os aprendizes tinham no seu mestre e nas suas preferências formais e estilísticas modelos a seguir e o sentido da atualização estética, pois a clientela organizada em irmandades e ordens leigas e regulares, também exerciam influência tanto para a manutenção de certas tradições, quanto para a inovação estilística.



Figura 10 - Retábulo da capela do Santíssimo Sacramento da antiga Sé da Bahia.



Figura 11 - Interior da capela do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé - Pintura de Presciliano Silva (Fotografia de Sérgio Benutti)

Referências

ALVES, Marieta. Convento da Lapa, Salvador: Salvador: Prefeitura do Salvador, 1953. 26 p. il. (Pequeno Guia das igrejas da Bahia, 13)

ALVES, Marieta. Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. 210 p.

ALVES, Marieta. Igreja de N. S. da Conceição da Praia. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1954. 31 p. il. (Pequeno Guia das igrejas da Bahia, XV).

BAZIN, Germain. A arquitetura religiosa barroca no Brasil: estudo histórico e morfológico: Rio de Janeiro: Record, 1956. 2v. v. 1.

BÉNÉZIT, E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Paris : Libraire Gründ, 1966. 8 t. il.

Centro de Estudos Bahianos – Biblioteca Central da UFBA. Arquivo Carlos Ott. Fichas cadastrais de entalhadores: Antonio Rodrigues Mendes. (fichas datilografadas)

Centro de Estudos Bahianos – Biblioteca Central da UFBA. Arquivo Carlos Ott - Fichas cadastrais de entalhadores: Antônio Mendes da Silva . (fichas datilografadas)

COSTA, Lucio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 60 anos: a revista. no. 26.. 1997.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A talha neoclássica na Bahia. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. il.

HAUSER, Arnold. História social da arte e da cultura. Lisboa: Jornal do Foro, 1955. 2 v.

PUTEO, Andrea. Perspective Pictorum atque Architectorum. Uusburg: Johan Dorbarth (ed.), 1719.

SANTOS, Paulo Ferreira. Barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951. 250 p. il.

SMITH, Robert Chester. A talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, c. 1962, 198 p. il.

Sobre o autor

Luiz Alberto Ribeiro Freire é Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto e Professor de História da Arte Brasileira da Escola de Belas Artes da UFBA.

E.mail: luizarfreire@gmail.com

Para citar este artigo (ABNT):

ABASCAL, E.; SUMMER, A. Diálogos e interlocuções: o desmonte da cicatriz urbana do Elevado Costa e Silva, encontros entre Eunice Abascal e Anne Marie Summer. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 153-163.

Diálogos e interlocuções: o desmonte da cicatriz urbana do Elevado Costa e Silva, encontros entre Eunice Abascal e Anne Marie Summer

Dialogues and exchanges: dismantle of the urban scar of Elevado Costa e Silva, meetings between Eunice Abascal and Anne Marie Summer

Eunice Helena Sguizzardi Abascal & Anne Marie Sumner

Resumo

O trabalho apresentado é uma reflexão de natureza crítica cujo objeto é o projeto desenvolvido pela equipe liderada pela Arquiteta e Professora da FAU Mackenzie Anne Marie Summer. O projeto em análise propõe uma ação coordenada de desmonte da cicatriz urbana realizada pela intervenção do Elevado Presidente Costa e Silva, em São Paulo, e elaboração de uma alternativa de acesso ao eixo leste-oeste da cidade.

Palavras-chave

Anne Marie Summer; Elevado Costa e Silva; Cicatriz Urbana; São Paulo.

Abstract

This paper presents a critical reflection on the project developed by the team managed by the architect and university professor at the Faculty of Architecture and Urbanism Mackenzie, in Brazil, Anne Marie Summer. The mentioned project proposes a coordinated action in order to dismantle the urban scar derived from the construction of Elevado Costa e Silva, in Sao Paulo, as well as the proposal of an alternative access to the axis connecting the East-West part of the town.

Keywords

Anne Marie Summer; Elevado Costa e Silva; Urban Scar; Sao Paulo.

Primeiras considerações

Este trabalho é uma reflexão resultante de um franco e livre diálogo, um processo que é fruto do encontro entre Arquiteto e Crítica. Quando Anne Marie Summer convidou-me na qualidade de interlocutora para que este relato, quase uma carta de intenções revelada, fosse realizado, procurei colocar-me não apenas como ouvinte passiva, mas intérprete. Desta forma, a crítica nasce como dinâmica construtivista, que enquanto explica, necessariamente compreende, em ação hermenêutica transformadora e criadora de sentidos.

Submetido em: 31/01/2010
Aprovado em: 10/04/2010

Encontramo-nos algumas vezes, Arquiteta e eu, para que as razões de suas decisões projetivas me fossem apresentadas. O texto resultante se fundamenta em uma pesquisa caracterizada pela entrevista, que procurou mais ouvir do que interrogar. Algumas vezes, durante a fala entusiasta e coerente de Anne Marie, interpus um ou outro rumo à conversa, procurando explorar melhor alguns pontos de sua visão complexa e refinada da Arquitetura e Urbanismo. As intervenções se ativeram a alguns pontos levantados, a fim de que uma torrente de idéias pudesse fluir, sem prejuízo de nitidez e clareza. E assim foi possível ouvir e regozijar-se com seu compromisso com a cidade de São Paulo, fundamentalmente cívico, que escancara firme prática de cidadania.

Anne Marie integra e expressa uma geração compromissada não apenas com a importância da estética entendida como primado da forma autônoma, mas compreende-a enquanto instrumento perscrutador da realidade e ação no mundo, diretamente relacionada à Ética. Esta Ética (com “E” maiúsculo) visa à plena consciência do trabalho do Arquiteto e Urbanista como ação frente à cidade que acolhe a sociedade humana no território.

Enquanto tal, este território é determinação geográfica, mas cuja permanência histórica se enlaça necessariamente à opção de quem está à frente de sua organização. Aqui, Geografia Humana e Urbanismo tecem uma trama de complexidades, que não podem ser irresponsavelmente desmembradas. É nesta ideação do tecido urbanístico como fruto de decisões humanas que se deixam moldar pelos ventos das propostas dos Arquitetos como ação *eminente pública*, em que Arquitetura e Urbanismo são condição ativa e política - visa a *polis*, como espaço público: a esfera pública, de Hannah Arendt¹ – que se insere o pensamento de arquitetos como Sumner.

A proposta que contempla o árduo problema da presença urbana do Elevado Presidente Arthur da Costa e Silva, o “Minhocão”, considerando-o não apenas artéria viária, mas elemento articulador (ou des-articulador) da paisagem e da memória de São Paulo foi tema de Edital do “Prêmio Prestes Maia de Urbanismo”. Realizado em 2006, inspirou a participação da equipe liderada por Anne-Marie Sumner². É preciso entender esta “inspiração”, pois o Projeto em questão afinal não foi entregue ao Prêmio.

Promovido pela Prefeitura de São Paulo desde 1997, o Prêmio Prestes Maia ressurgiu em 2006. Com o objetivo de pensar possíveis fórmulas e soluções criativas para o enfrentamento da “cicatriz urbana”, representada pelo Elevado, que cobre a extensão desde a Praça Franklin Roosevelt até a Avenida Francisco Matarazzo e que acarreta visíveis impactos de transformação degradante do entorno.

A despeito das conseqüências ambientais de destruição de importante patrimônio edificado da cidade e de vistas historicamente consagradas (a Avenida São João e Praça Marechal Deodoro), a expansão metropolitana e aumento

¹ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.

² Integraram a equipe de autores, além da Arquiteta Anne Marie Sumner, os Arquitetos: Vera Santana Luz, Hector Vigliecca, Tito Livio Frascino e Flavio Marcondes. Participaram também os consultores Engo. Renato Zuccolo para Águas, Engo. Claudio Macedo para Transportes e o Agrimensor Irineu Idoeta. Para maiores informações sobre o Projeto e equipe acessar o site do EEP-FAUMACK: <http://www4.mackenzie.com.br/index.php?id=12038>.

dos deslocamentos diários de automóveis que utilizam a via, revelam a exaustão do sistema em seus aspectos puramente viários. Assiste-se diariamente a quilômetros de congestionamentos, agravados pelo crescimento imobiliário das Zonas Leste e Oeste e pelo condicionamento da ligação dessa região às demais e ao centro da cidade através da exclusividade da Avenida Radial Leste. Outro problema se afigura pela interligação dessa Avenida ao sistema constituído de vias expressas e o Elevado Costa e Silva. Os dados alarmam, revelando que oitenta mil veículos circulam diariamente pela via, em seus 3,4 Km de extensão.

Uma solução articuladora destes problemas técnico-ambientais, e outros de naturezas diversas, não menos relevantes – a paisagem criada, a transição de vias expressas à cidade que as margeia, o uso público do sistema arterial (através do transporte intermodal e da criação de espaços coletivos e da escala pedestre) veio à luz.

O escritório experimental e o projeto apresentado: caminho para conhecer o pensamento da arquiteta³

O projeto apresentado nasceu como exercício realizado no âmbito do Escritório Experimental da FAU Mackenzie, de início vinculado ao Prêmio Prestes Maia de Urbanismo de 2006.

O Escritório Experimental nasceu com o espírito de contribuir para o processo da formação universitária, ao abranger o tripé graduação, pesquisa e extensão. Este terceiro ponto de apoio da Universidade clássica, a Extensão, diz respeito ao ato de a Universidade se relacionar com a sociedade, vindo a proporcionar-lhe os resultados de seu trabalho.

É desta maneira que a Universidade alcança a sua excelência, pondera Anne Marie, na medida em que tem um compromisso com a sociedade. Com este espírito, o Escritório Experimental da FAU Mackenzie surge no objetivo de bem cumprir esse desígnio da produção de conhecimentos em benefício da coletividade, o que afirma a prática da Arquitetura enquanto ação eminentemente pública.

Assim conceituada a Universidade e sua relação com a sociedade, é conseqüente dizer que o potencial público que se deseja atingir não é jamais o cliente particular, mas o coletivo. A Universidade produz conhecimentos capazes de proporcionar novas diretrizes para a sociedade, através de projetos de natureza, objetivo e porte públicos. Trata-se de agir e compartilhar esse “olhar público”, diz Anne Marie Sumner.

A ação do arquiteto consiste em proporcionar a cidade como possibilidade plena do cidadão, conforme lembra Hannah Arendt, a cidade como possibilidade melhor, entendida como uma relação entre civilização e cultura, onde a primeira, a civilização, realiza o que a cultura inventa.

³ Esta parte do texto foi fundamentada em entrevista concedida por Anne Marie Sumner à Arquiteta Eunice H. S. Abascal, realizada em 27 de junho de 2008, transcrita pela interlocutora.

Em benefício dessa coletividade que deseja alcançar, o olhar sobre a Arquitetura se especifica, no entanto se define como um complexo envolvendo sua condição de Arte e Invenção, Arquitetura e Engenharia. Em um projeto urbano de grande porte, tal articulação se revela fundamental.

As visões segmentadas se mostram frutos de desarticulação, pensamento e prática fragmentados. Um Engenheiro sozinho, frente ao problema de mobilidade e acesso à cidade, problema este que se apresentou premente na década de setenta quando o Elevado Costa e Silva surgiu na paisagem de São Paulo, certamente faria o “Minhocão”. Não conseguiria operar com instrumentais e práticas necessárias às intervenções urbanas complexas de grande porte.

Estas reflexões conduzem à indagação de que deriva o raciocínio de Sumner, se não é possível pensar o urbano sem a sociedade a que se destina e sem um corpo de ações integradas, como é que então se pensa a cidade?

Se tomarmos Paris como referência e modelo de um “dever ser” urbano, é claro que esta cidade se apresenta como parâmetro. Anne Marie frisa a qualidade ambiental e dos equipamentos urbanos, os espaços públicos, a questão resolvida da habitação. Sem esquecer a importância atribuída à história impressa em cada um dos edifícios e ruas.

Entretanto, Paris tem uma extensa rede de metrô para três milhões de habitantes, enquanto São Paulo não a tem, para uma população metropolitana de dezoito milhões de habitantes! Claro que são ordens totalmente diferentes de problemas!

Qual é a situação de outras cidades-metrópole, como São Paulo, Cidade do México, Pequim, cidades colossais? – indaga.

Estas distinções abruptas impedem uma abordagem generalizada, e no caso de São Paulo, há que considerar a despeito da extensão da mancha urbana e da metropolização, a baixa densidade, o que faz com que o automóvel não seja dispensável. Entretanto, qualquer projeto de intervenção urbana racionalizada para São Paulo impõe que se priorize o transporte coletivo.

O Projeto proposto tem uma dimensão articuladora, uma escala tal que pede ser apresentado a dirigentes que sejam Estadistas, na acepção mais estrita do termo. Uma intervenção hábil e eficiente em São Paulo requer o investimento de bilhões e não apenas a realização de soluções parciais, como a Linha X do metrô... Além disto, construir linhas de metrô parece ação defasada das reais necessidades de uma metrópole como São Paulo; considere-se que a maior parte das linhas européias foi construída no século XIX.

As atuais necessidades da cidade vão muito além da construção do metrô, implicando, por exemplo, em investimento em cabeamento e demais infraestruturas urbanas.

Ao mesmo tempo, imaginar ter um plano geral para a cidade como um todo não parece praticável, mas aprofundar e investir nas operações urbanas. Não dá para pensar São Paulo como um todo.

A tônica para pensar qualquer cidade é a geografia, o *lócus*, entender como se dispõe o espigão, o que significa o conjunto das várzeas e da estrutura hídrica, o clima...

Nossa história é muito curta, é inacreditável que se tenha feito o “Minhocão” na única saída histórica da cidade a oeste! O que frisa que não temos história, sequer consciência de civilização e cultura. Assim como a língua em comum, no processo civilizatório, é o que conecta os indivíduos em uma perspectiva de globalidade cultural, a memória da cidade, a arquitetura, é também a realização da cidadania. Quando se destrata a memória, *des-constitui-se* a cidadania.

Anne Marie defende (pensamento que se transformou em tese de Doutorado) que a dimensão, a capilaridade e a escala infra-estrutural urbana exibem a medida do contraste social; quanto maior a rede infra-estrutural de uma cidade, maior o contrato social daquela sociedade.

Quanto menor a rede infra-estrutural, mais frágil este contrato. Por que Paris é exemplar? Porque os equipamentos públicos (redes de transportes, escolas, hospitais) se colocam no território enquanto instância pública. Um contrato social invejável!

É sabido que Singapura, São Paulo e Cidade do México revelam um estado da arte criticamente distinto de Paris, mas o modelo representado por esta cidade, deste contrato social exemplar é o que conta.

A infra-estrutura dá a medida do contrato social é a urgência da cidade, para os profissionais urbanistas. Como ação e como ato intelectual, há que pensar essa dimensão infra-estrutural, esse é o mote. Na articulação entre infra-estrutura, arquitetura e o resgate da dimensão pública, Técnica, Estética e Ética são o tripé, pois o Engenheiro sozinho fará o “Minhocão”, o que significa dizer que a razão técnica não pode atuar sozinha, sob pena de gerar resultados de pior qualidade ambiental.

Os urbanistas devem considerar a Técnica, a Estética e a Ética, fundamentos da organização do território. A cidade pode e deve ser pensada assim. Uma grande diretriz infra-estrutural para ser realizada de maneira consorciada com as operações urbanas projetadas, abrigando habitação e equipamentos urbanos.

E atingir o patamar da polis grega, fazer a cidade com inteligência e refinar a estética urbana. Esse refinamento possibilita o despertar do espírito em seu melhor, a melhor sociabilidade realizada através do projeto nessa escala infra-estrutural.

A pior cicatriz é a ferrovia, porque o trem não para, o menino pode morrer se a bola cair no leito da ferrovia e ele for buscá-la. Não há faixa ou cruzamentos, não se pode fazer o pedestre transpor a via férrea. Assim o canal que acompanha toda a extensão viária proposta não é só drenagem, é a maneira de fazer a transição entre a via expressa e a cidade da maneira mais suave e humanizada. É lá que a bola do menino pode cair, sem matá-lo.

O rio é parte da cidade, dela uma condição histórica e geográfica inexorável. Não é possível se dar ao luxo de não utilizar a várzea, seria um esnobismo e uma ignorância. Não há como não aproveitar esse leito da via férrea que margeia o rio, e refazer a possibilidade do automóvel de forma mais humanizada. Trata-se de posição divergente de algumas radicais formas de ver defendidas hoje, que excluem o automóvel de algumas vias ou áreas da cidade.

A desarticulação das três instâncias abordadas constitui, na visão de Anne Marie, a morte da cidade. Pode ser quixotismo, diz, mas a sustentação desse tripé traz a consciência e o estatuto de obra de arte à cidade.

Assim, promover a cidade no seu melhor e dotá-la de serviços públicos da melhor qualidade, fazendo-a alcançar a plenitude de uma *polis* é o grande desafio e compromisso cívico, mesmo hoje, em que conta com uma escala inapreensível e que parece, à primeira vista, tão somente um agregado de fragmentos desconexos.

O projeto

Para enfrentar de maneira sistêmica a cicatriz urbana do Elevado Costa e Silva e sanear os problemas decorrentes dos deslocamentos rodoviários no sistema integrado a Av. Radial Leste, o projeto da equipe de Anne Marie cria alternativa para a atual ligação leste-oeste, e propõe um desmonte da estrutura existente.

Sumner considera o Elevado Costa e Silva um “equivoco urbano”, posição sustentada em razão dos danos causados à paisagem da cidade e intenso processo de degradação desencadeado no entorno. Desta forma, o projeto repõe as Avenidas São João e Rua Amaral Gurgel em seus leitos originais, revertendo a condição de via elevada. A partir de novo desenho, em que passeios públicos e a circulação de ônibus, veículos e pedestres se recompõem, o resgate de uma das saídas históricas a oeste da cidade ainda Vila, existente desde o Século 18, pode então se viabilizar.

A cicatriz da via elevada é uma causa, aponta a Arquiteta, da desconexão entre território e espaço urbano e comunidade. Para solucionar estes problemas e enfrentar as decorrências do desmonte, o projeto se integra a uma ação mais ampla, criando uma melhor e inovadora ligação leste-oeste, que redesenha a infra-estrutura e recria a paisagem. Gesto cujo desenho provê um conjunto de soluções articuladas, numa interpretação complexa dos problemas.



A história da cidade, sua geografia e necessidades contemporâneas são contempladas, salvaguardando a intervenção urbanística de redutoras visões excludentes, *ou* estéticas, *ou* funcionais, entendendo o projeto como um complexo de ações pautadas em assumida posição social e ética norteadora.

O projeto apresentado apostou na potencialização da capacidade da infraestrutura ferroviária, viária e hídrica, fazendo do desenho destes elementos meios para a requalificação da paisagem do entorno.

A nova ligação leste-oeste assumiu a solução que embora não de todo inédita, não havia sido sistematizada sequer integrada ao desmonte da estrutura do Elevado Costa e Silva.

Assim, a proposta utiliza o trecho entre o Belém e o bairro da Lapa que acompanha o leito ferroviário, com 16,5 Km de extensão, em terreno ocioso da CPTM (Companhia Paulista de Trens Metropolitanos).

A nova via se inicia no desvio na altura da Estação Bresser do Metrô, acompanhando o leito ferroviário. Desloca também o cruzamento entre o eixo leste-oeste e o norte-sul (onde a Radial Leste cruza a Avenida 23 de Maio), ao setor da Estação da Luz. Assim, o novo eixo acompanha a orla do Tietê margeando a várzea da Rua São Vicente de Paula e seguindo a oeste.

Dotada de quatro faixas de trens para passageiros (de 18 metros de largura) faixas orladas por um passeio de manutenção de cinco metros de cada lado, pre-

vê também a circulação de veículos automotores (automóvel e automóvel-ônibus) em via expressa, e uma via local, que possibilita a conceituada transição com a cidade.



Um canal drenante acompanha o sistema, captando as águas pluviais velozes do espigão central, conduzindo-as até lagos criados na antiga área de portos de areia, hoje ocupada por clubes esportivos que utilizam os terrenos de propriedade da Prefeitura.



Ao mesmo tempo em que essa proposta de envergadura vem ao encontro de solucionar problemas de ordem prática e funcional da cidade, acarreta a retomada do centro em sua vocação histórica. O projeto não aprofunda as cicatrizes urbanas, mas inicia uma ação no sentido de reintegrar os espaços urbanos, atuando na transformação do território de forma a respeitar sua história e geografia.

Além destes aspectos, evitam-se desapropriações, uma vez que os terrenos ferroviários são públicos. Preservada a várzea e propondo um aproveitamento mais intenso e efetivo da mesma, as ligações com os muitos e diversos bairros da cidade são também intensificadas, sem qualquer alteração de sua morfologia.

O projeto ao realizar-se por intermédio do Escritório Experimental da FAU Mackenzie, caracteriza também a participação ativa da Universidade no debate e na proposição de intervenções urbanas, contribuindo eticamente para fomentar a discussão do papel dessas instituições num debate democrático sobre a cidade, visando o bem comum.

Anne Marie Sumner frisa a condição “quase óbvia” da proposta, que ocupa um terreno público ocioso, numa forma de resgatar à cidade uma orla ferroviária deteriorada, dando-lhe um novo uso e integrando-a a vida urbana. Trata-se de uma reposição da várzea, esvaziada em razão das transformações econômicas recentes de São Paulo. A cidade de pujança industrial que foi São Paulo nos séculos XIX e XX fez com que as ferrovias estivessem presentes como um sistema; a Sorocabana, Central do Brasil e Santos-Jundiaí ocuparam uma larga faixa variável, atingindo entre 100 e 600 metros (como no bairro da Lapa).

O deslocamento das indústrias às franjas metropolitanas e a condição da São Paulo atual como uma cidade terciária e quaternária (serviços e serviços avançados), fez deteriorar os equipamentos e as instalações industriais ao longo dessas ferrovias, contribuindo para a sua desativação.

A solução a um problema sócio-econômico se encontra na base da decisão projetiva de resgatar esse espaço à dinâmica urbana. Contempla-se um plano de dez anos de alcance para a efetivação de uma nova ligação leste-oeste e recondução da área central da cidade à sua plena condição de tecido urbano que conforma a memória e a identidade da cidade de São Paulo.

Esta ação que envolve paisagem e sistema viário constitui, portanto, um meio necessário ao resgate do centro histórico como potência de memória coletiva.

A proposta é uma ação eminentemente pública, que necessitaria, para sua plena concretização, a coordenação interinstitucional: o consenso e a atuação conjunta da CPTM (Cia. Paulista de Trens Metropolitanos) com as demais Secretarias do Estado e Município e iniciativa privada, superando o entrave da tradição brasileira de relações conflituosas entre as instâncias estatais. O projeto se fundamenta no diálogo entre as diversas hierarquias de organização do Estado, assim como entre Estado e sociedade, contribuindo assim para uma nova ordem ética e de ação pública.

A extensa via age na correção da precária e exaurida acessibilidade existente hoje ao eixo leste-oeste da cidade, ao mesmo tempo em que tem em vista a melhoria do escoamento de águas urbanas em toda a extensão projetada. Entretanto, essa oferta de águas proporcionada pela presença do rio pode suscitar a intenção projetiva de amenizar a dureza que a via férrea imprime.

A um olhar atento à estética, a solução viária confere inusitadas qualidades ambientais com a intervenção urbana, caracterizada pelo desenho de toda a extensão e seu entorno, ao longo do eixo do Rio Tietê, inolvidável e marcante paisagem da memória paulistana.

Enfrentando o determinismo redutor e rodoviarista do tratamento das questões de natureza funcional da cidade, o projeto é compreendido como a oportunidade de apresentar o posicionamento de arquitetos e urbanistas frente à cidade contemporânea, compreendendo-a como uma entidade de natureza complexa.

Esta característica complexidade propõe que, ao mesmo tempo em que se desmonta a cicatriz urbana do Elevado Costa e Silva, repõe-se a eficiência aparentemente perdida com o novo percurso rodoviário.

Dessa forma, em tese a intervenção se integra às sucessivas operações urbanas previstas, que devem se realizar na área de influência imediata. Acarreta

com isto a necessária revisão da legislação urbanística a fim de propor coeficientes de aproveitamento superior aos existentes, e exercendo ainda um rígido controle sobre a ocupação do solo.

Este procedimento identifica uma preocupação ao mesmo tempo com a modificação da paisagem e o controle de seus efeitos. Não são omitidas as providências relativas ao controle de permeabilidade do solo, salientando a condição de várzea dos terrenos ocupados.

Trata-se de entender a cidade como artefato, um bem de inegável qualidade de invenção, sem que, entretanto, olvidem-se as questões de uso e racionalidade implícitas no projeto arquitetônico e urbanístico. As correções previstas com a atualização da Lei possibilitam uma mudança cultural propondo uso misto, residencial e terciário, ocupando zonas em que indústrias vêm sendo desativadas. Sinaliza-se ainda a necessidade de que sejam estabelecidas mediações entre o domínio do urbanismo e o arcabouço jurídico, demonstrando a necessária flexibilidade desse corpo jurídico no momento em que o debate e as ações urbanísticas se intensificam em complexidade.

Áreas em torno de estações são previstas como pólos de desenvolvimento e adensamento, supondo desenvolver novas potencialidades ao prever outros índices, taxas e coeficientes adequados. Trata-se de um planejamento que articula realidade e possibilidade, trazendo a marca da transformação territorial e social, que caracteriza uma perspectiva mais ampla do urbanismo. Arquitetura, arte e cidade se entrelaçam, unificando função, uso, paisagem e desenho, sem que, entretanto, nenhuma dessas instâncias se sobreponha à outra, mas coexistam em um tecido coerente.

O fundamento do projeto é a articulação do território como um complexo infra-estrutural de transportes de alta qualidade, interligando-se ainda aos sistemas de drenagem e vegetação, elementos que em conjunto atuam para constituir uma paisagem urbana também de elevada condição: técnica, estética e ética.

A solução viária e infra-estrutural fundamentada na criação de uma via expressa, interligando as zonas leste e oeste de São Paulo. Essa nova via proposta diminui o fluxo da Radial Leste em 60% e acompanha a baixada da Rua São Vicente de Paula, margeando o Rio Tietê, na situação mais a oeste. Proporciona o desmonte do Elevado Costa e Silva, resgatando a perspectiva da Avenida São João hoje totalmente obstruída.

Trata-se de dupla reposição, histórica e geográfica, conquistada por essa inovadora forma de solucionar a ligação leste-oeste, acarretada pelo desmonte do Elevado. A paisagem cuja identidade se perdera é então passível de resgate, atuando incisivamente sobre a recomposição da memória urbana.

Concluir

A consistente e sensível reflexão e aplicação do ideário resultante dessa energia de pensamento se revelam de maneira intensa no trabalho desenvolvido pela equipe de Anne Marie Sumner.

Há que lembrar que essa poética que integra ações estéticas a outras científicas relaciona de maneira indissociável a Arquitetura e o Urbanismo. Ao mesmo tempo em que a *polis* se realiza através de seus monumentos e de sua arquitetura, sensibiliza-nos para o exercício da humanidade em sua condição melhor, ao edificar a paisagem e a memória.

O espaço que se cria e expõe existência no tempo, consolidando a arquitetura e o urbano de maneira em que não se torna possível desmembrar esses termos de uma relação próxima, é aquele que pode desempenhar sua condição de excelência.

É o espaço proposto como instância pública, em que o fim último é o menino que joga a bola e não a grandiosidade ou a generalidade da escala da via desenhando a metrópole, esse espaço explícita e constitui a esfera em que a condição humana se realiza.

Sobre as autoras

Eunice Helena Sguizzardi Abascal é arquiteta e urbanista, graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Mackenzie. Mestre em Ciências Sociais pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Mestre em Comunicação e Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAUUSP e professora da FAU Mackenzie da área de História e Teoria da Arquitetura, instituição da qual é coordenadora de extensão.

E.mail: eunice.helena@terra.com.br

Anne Marie Sumner é arquiteta pela FAU-USP, professora de projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade presbiteriana Mackenzie, coordenadora do Escritório Experimental de Projetos FAU-MAC e titular do escritório Anne Marie Sumner Arquitetura LTDA. Possui mestrado pela Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da USP e doutorado pela FAU-USP.

E.mail: ams-arquitetura@uol.com.br

Sobre o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/EBA/UFBA)

Objetivos

- Formar e qualificar docentes e pesquisadores na área das artes visuais;
- Fomentar a pesquisa em Artes Visuais e Design no Brasil;
- Divulgar e incentivar a produção do pensamento crítico nos meios acadêmicos e na sociedade através de exposições dos trabalhos artísticos e teóricos, assim como pela promoção de discussões sobre os produtos finais e os temas relacionados às Artes Visuais e ao Design;
- Identificar e analisar as principais teorias e processos em Artes Visuais e Design, compreendendo as relações entre Tradição e contemporaneidade.

Áreas de Concentração

- História da Arte
- Linguagens Visuais Contemporâneas

Linhas de Pesquisa

- História da Arte Brasileira
- Processos Criativos nas Artes Visuais
- Concepção, Produção, Teoria e Crítica do Design

Corpo Docente

LINHA DE ESTUDOS TEÓRICOS NAS ARTES VISUAIS

Alberto Freire de Carvalho Olivieri

(Doutor em Urbanismo pela Universidade de Toulouse – França)

Cid Ney Ávila Macedo

(Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP – Brasil)

Elyane Lins Corrêa

(Doutora em Arquitetura e Urbanismo – Universidade Politécnica da Catalunha – Espanha)

Eugênio de Ávila Lins

(Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto – Portugal)

Luiz Alberto Ribeiro Freire

(Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto – Portugal)

Paola Berenstein Jacques

(Doutora em História da Arte e da Arquitetura pela Universidade de Paris I)

Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

(Doutor em Comunicação e Arte pela Universidade de São Paulo – Brasil)

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

(Doutora em Filosofia – FFLCH/Universidade de São Paulo – Brasil)

LINHA DE PROCESSOS CRIATIVOS NAS ARTES VISUAIS

Eriel de Araújo Santos

(Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Juarez Marialva Tito Martins Paraíso

(Livre Docente em Artes Plásticas EBA/Universidade Federal da Bahia – Brasil)

Maria Celeste de Almeida Wanner

(Doutora em Artes Plásticas pela California College of Arts and Crafts – EUA)

Maria das Graças Moreira Ramos

(Doutora em Belas Artes pela Universidade de Sevilha – Espanha)

Maria Virgínia Gordilho Martins

(Doutora em Artes - ECA/Universidade de São Paulo – Brasil)

Ricardo Barreto Biriba

(Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – Brasil)

Sonia Lucia Rangel

(Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – Brasil)

LINHA DE CONCEPÇÃO, PRODUÇÃO, TEORIA E CRÍTICA DO DESIGN

Ana Beatriz Simon Factum

(Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo – Brasil)

Maria Herminia Olivera Hernández

(Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia – Brasil)

Paulo Fernando de Almeida Souza

(Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo – Brasil)

DISSERTAÇÕES DEFENDIDAS

Linha: ESTUDOS TEÓRICOS NAS ARTES VISUAIS DO NORDESTE

Os signos do Rosário - arte e religião na formação de identidade culturais

Jamile Barbosa do Carmo

Orientador: Isaias de Carvalho Santos Neto

Defesa Pública: 25.02.2002

O Desenho da Bahia do século XVIII

Antônio Wilson Silva de Souza

Orientadora: Maria Helena Matue Ochi Flexor

Defesa Pública: 11.07.2002

Um olhar para o interior: as residências de Salvador - século XIX

Fátima Maria de Oliveira Fontenelle Pessoa

Orientadora: Maria Helena Matue Ochi Flexor

Defesa Pública: 29.07.2002

O gradil de ferro em Salvador no século XIX

Dilberto Raimundo Araújo de Assis

Orientador: Luiz Alberto Ribeiro Freire

Defesa pública: 17.12.2003

Retratos baianos: a pintura de retratos na Bahia da primeira república (1889-1930)

Afrânio Mário Simões Filho

Orientador: Edvaldo Souza Couto

Defesa pública: 19.12.2003

De Canudos a Veneza: o projeto terra do artista plástico Juraci Dórea

Luiz Ney Todero

Orientadora: Maria Helena Matue Ochi Flexor

Defesa pública: 15.12.2003

A Bahia de Jubiabá em fotografias de Pierre Verger

Juciara Maria Nogueira Barbosa

Orientador: Eugênio de Ávila Lins

Defesa pública: 14.01.2005

Os passos da paixão e os milagres do Bonfim segundo Franco Velasco

Robson Luiz Santana Barbosa

Orientador: Maria Helena Matue Ochi Flexor

Defesa Pública: 07.06.2005

Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas peças de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto

Simone Trindade Vicente da Silva

Orientadores: Cid Ávila Macedo & Maria Helena Matue Ochi Flexor

Defesa Pública: 07.06.2005

Marepe: memória, devaneio e cotidiano na arte contemporânea da Bahia.

Priscila Valente Lolata

Orientadora: Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Defesa Pública: 16.08.2005

Etsedron

Walter Emanuel de Carvalho Mariano

Orientador: Luiz Alberto Ribeiro Freire

Defesa Pública: 05.09.2005

A pintura baiana na transição do Barroco ao Neoclássico

Suzana Alice Silva Pereira

Orientadora: Maria Helena Matue Ochi Flexor

Defesa Pública: 09.09.2005

Duas cidades: espaço e tempo poéticos na obra de João Câmara

Cláudio José Magalhães

Orientador: Luiz Alberto Ribeiro Freire

Defesa Pública: 15.12.2005

Os mosaicos de Bel Borba na cidade do Salvador

Sicília Calado Freitas

Orientador: Luiz Alberto Ribeiro Freire

Defesa Pública: 15.03.2006

Arte e sua legitimação pelo desempenho

Maurício Topal de Moraes

Orientador: Eugênio de Ávila Lins

Defesa Pública: 20.06.2006

Graffiti: teatro urbano escritural

Adriana Valadares Sampaio

Orientador: Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Defesa Pública: 03.07.2006

Laróye uma poética de Exu em Mário Cravo Neto

Euriclésio Barreto Sodré

Orientador: Cid Ney Ávila Macedo

Defesa Pública: 03.07.2006

Práticas e representações artísticas nos cemitérios do Convento de São Francisco e Venerável Ordem Terceira do Carmo. Salvador, século XIX (1850-1920)

Cibele de Mattos Mendes

Orientadora: Maria Herminia Olivera Hernández

Defesa Pública: 15.03.2007

Decoração soteropolitana na década de 70 – cores, formas e representações

Yumara Souza Pessoa

Orientador: Eugênio de Ávila Lins

Defesa Pública: 26.03.2007

Corpos e corpus da poética ornamental tupinambá de Olivença

Anderson dos Santos Paiva

Orientador: Eugênio de Ávila Lins

Defesa Pública: 14.05.2007

Os artistas plásticos e a performance na Cidade de Salvador: um percurso histórico performático

José Mario Peixoto dos Santos

Orientador: Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Defesa Pública: 31.05.2007

O filho de Ogum – Emanuel Araújo

Luciana Santos Brito

Orientador: Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Defesa Pública: 05.09.2007

Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia. João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913)

Viviane Rummmler da Silva

Orientador: Luiz Alberto Ribeiro Freire

Defesa Pública: 14.05.2008

Juarez Paraíso: Estruturação, Abstração e expressão nos anos de 1960

Dílson Rodrigues Midlej

Orientador: Maria Herminia Olivera Hernández

Defesa Pública: 15.05.2008

A cerâmica da Barra: transformações e representações

Carla Cristina Coelho da Costa

Orientador: Eugênio de Ávila Lins

Defesa Pública: 15.05.2008

Pasquale de Quirico. Um monumento à escultura baiana

Salma Dias Sá

Orientador: Alberto Freire de Carvalho Olivieri

Defesa Pública: 09.12.2008

A Poética Multimídia de Paulo Bruscky

Ludmila da Silva Ribeiro de Britto

Orientador: Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Data da Defesa: 08.06.2009

O Universo Poético-mítico de Raimundo de Oliveira

Neila Dourado Gonçalves Maciel

Orientador: Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Data da Defesa: 16.06.2009

Uma Janela na História do Design e das Artes Visuais na Bahia. Lina Bo Bardi e a Escola de Artesanato e Desenho Industrial

Alessandro dos Santos Faria

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Herminia Olivera Hernández

Defesa Pública: 29.07.2009

Espetacularização da festa do Boi-Bumbá de Parintins: novos modos de produção artística

Marivaldo Bentes da Silva

Orientador: Ricardo Barreto Biriba

Data da Defesa: 27.08.2009

A gravura de Henrique Oswald: do ensino à produção de arte

Virgínia de Fátima de Oliveira e Silva

Orientador: Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Data da Defesa: 04.09.2009

A fotografia artística na Bahia e sua inserção nos salões oficiais de arte

Telma Cristina Damasceno Silva-Fath

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Defesa Pública: 29.10.2009.

A representação de Santa Teresa D'Ávila nas Igrejas da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira/BA e São Cristóvão/SE

Roberta Bacellar Orazem

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Herminia Olivera Hernández

Defesa Pública: 22.12.2009

Padrões, cromatismos e douramentos na escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX

Claudia Maria Guanaes Aguiar Fausto
Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire
Defesa Pública: 28.06.2010

Menino Jesus do Monte: arte e religiosidade na cidade de Santo Amaro da Purificação no século XIX

Edjane Cristina Rodrigues da Silva
Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire
Defesa Pública: 05.07.2010

Bienal do Recôncavo: aspectos de uma intervenção contemporânea

Pedro Arcanjo da Silva
Orientador: Prof^a. Dr^a. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
Defesa Pública: 16.07.2010

Linha: PROCESSOS CRIATIVOS NAS ARTES VISUAIS

Mutação: uma possibilidade do devir instaurado na matéria

Eriel de Araújo Santos
Orientadora: Maria Celeste de Almeida Wanner
Defesa pública: 26.03.2002

Impressões: instâncias de ausências e presenças

Antônio Carlos de Almeida Portella
Orientador: Michael Eric Adolphe Walker
Defesa Pública: 09.05.2002

Mulher Pré-moldada - Uma poética do invisível na imagem feminina

Vírginia Souza de Medeiros
Orientadora: Maria Celeste de Almeida Wanner
Defesa pública: 13.05.2002

Ambiência: um convite para entrar...

Fabiane Cristina Silva dos Santos
Orientadora: Maria Celeste de Almeida Wanner
Defesa pública: 14.05.2002

Memória da terra, Wrykydzã Thydewá

Sheila Patrícia Dias de Souza
Orientador: Alberto Freire de Carvalho Olivieri
Defesa pública: 23.05.2002

Há pintura: o espaço pictórico como instauração poética e advento do visível

Rener José Ramos Anselmo
Orientadora: Sonia Lucia Rangel
Defesa pública: 04.12.2003

Constâncias e impermanências: recodificação do corpo da imagem e da palavra

Adalberto Alves de Souza Filho
Orientador: Roaleno Ribeiro Amâncio Costa
Defesa pública: 17.12.2003

Vazias Capturas: um olhar através da tridimensionalidade

Marco Aurélio Alcântara Damasceno
Orientadora: Maria Celeste de Almeida Wanner
Defesa pública: 18.12.2003

O Corpo como inscrição de acontecimentos

Danilo Silva Barata
Orientador: Edvaldo Souza Couto
Defesa pública: 19.12.2003

Imagens reveladas: uma poética do silêncio

Márcia Regina de Amorim Abreu
Orientadora: Maria Celeste de Almeida Wanner
Defesa pública: 23.04.2004

Um trajeto poético nas práticas devocionais de Cosme e Damião em Salvador

Raimundo Nonato Ribeiro da Silva
Orientadora: Sonia Lucia Rangel
Defesa pública: 15.12.2004

Fendas e frestas: uma poética do feminino

Maristela Santos Almeida Ribeiro
Orientadora: Maria Celeste de Almeida Wanner
Defesa pública: 12.01.2005

Sobre homens invisíveis: interferências ambientais

Cristiano Rocha Piton
Orientador: Roaleno Ribeiro Amâncio Costa
Defesa Pública: 09.06.2005

Caixas de guardar solidão – uma poética visual que dialoga

Luiz Maurício Barreto Alfaya
Orientadora: Maria das Graças Moreira Ramos
Defesa Pública: 13.06.2005

Unisombras: apropriações e intervenções com as sombras do cotidiano

Henrique Gilberto Mendes Dantas

Orientador: Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Defesa Pública: 03.12.2005

Cortes, costuras, esculturas. Uma poética de encontros

Lanussi Pasquali

Orientadora: Maria Celeste de Almeida Wanner

Defesa Pública: 22.12.2005

Arte interativa e colaborativa em rede: estudo de caso do coletivo pernambucano Re:combo

Marilei Catia Fiorelli

Orientador: Maria Virginia Gordilho Martins

Defesa Pública: 29.03.2006

A grande arca de Jesus a Mateus: fotografias e instalação. Um estudo do Imaginário de presépios atuais na Chapada Diamantina

Edgard Mesquita de Oliva Júnior

Orientador: Sonia Lucia Rangel

Defesa Pública: 10.07.2006

Arquitetura do invisível. A “casificação” do espaço público pelo morador de rua

Marcos Olegário Pessoa Gondim de Matos

Orientador: Paola Berenstein Jacques

Defesa Pública: 14.06.2006

Peles grafitadas uma poética do deslocamento

Willyams Roberto Martins Santos

Orientador: Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Defesa Pública: 21.06.2006

Geofagia – Corpos cerâmicos, corpos híbridos

Rosangela Santana Pereira

Orientador: Maria Celeste de Almeida Wanner

Defesa pública: 21.12.2006

Em Trânsito

Maria Cecilia Ruiz Gomez

Orientador: Maria Celeste de Almeida Wanner

Defesa pública: 26.04.2007

Claustro: abrigo de tempo e memória

Maria Emilia Uzêda Genestreti

Orientador: Maria das Graças Moreira Ramos

Defesa pública: 02.05.2007

Dez Mil Coisas

Jordan Daniel Martins

Orientador: Maria das Graças Moreira Ramos

Defesa pública: 07.12.2007

Encantamento: evocação fotográfica de poéticas submersas nas celebrações do mito de Iemanjá em Salvador e Ilha de Itaparica

Maria Isabel Macedo Gouveia

Orientador: Sonia Luzia Rangel

Defesa pública: 17.03.2008

Diários de passagem: Poéticas visuais híbridas de um corpo mutável

Wagner Lacerda de Oliveira

Orientador: Maria Celeste de Almeida Wanner

Defesa pública: 29.04.2008

Composições involuntárias: Resquícios de feridas urbanas

Paulo Roberto Ferreira Oliveira

Orientador: Maria das Graças Moreira Ramos

Defesa pública: 30.04.2008

Eikon

Ernestina Pimentel

Orientador: Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Defesa Pública: 15.12.2008

Apropriação Identitária da cor na Cultura Baiana

Luis Rodolfo Aguilar Gómez

Orientador: Maria das Graças Moreira Ramos

Data da Defesa: 03.04.2009.

Transições da Imagem – Fotografia, Contemporaneidade, Cultura e Híbridismo

André de Faria Brandão

Orientador: Juarez Marialva Tito Martins Paraíso

Data da Defesa: 16.04.2009

Fotografia: olhar e memória. Gestos, objetos e animais de estimação

Mônica Simões

Orientador: Sonia Lucia Rangel

Data da Defesa: 14.07.2009

Terra – Terra: um movimento poético com o barro cozido

Maria da Conceição Andrade Souza

Orientador: Maria Virgínia Gordilho Martins

Data da Defesa: 17.07.2009

Projeto cápsulas – medicamento para o corpo

Fabio Luiz Oliveira Gatti
Orientador: Ricardo Barreto Biriba
Data da Defesa: 13.08.2009

Rememoráveis: uma poética visual sobre a ausência e o imaginário

Luiz Cláudio Ferreira Campos
Orientador: Maria Virginia Gordilho Martins
Data da Defesa: 14.08.2009

A sorte é cega: uma instalação performática

Ieda Maria de Jesus Oliveira
Orientador: Sonia Lucia Rangel
Data da Defesa: 28.08.2009

Matéria Onipresente: folhas que não guardei

Ledna Barbeitos
Orientador: Prof. Dr. Alberto Freire de Carvalho Olivieri
Defesa pública: 22.10.2009

Nona – Bela – Arte. As histórias-em-quadrinhos como Bela Arte

Gabriel Lopes Pontes
Orientador: Prof. Dr. Juarez Marialva Martins Paraíso
Defesa pública: 09.12.2009

Tempo de fundo: a arte, o mar e algumas correspondências

Eliane Moniz de Aragão Simões
Orientadora: Maria Virgínia Gordilho Martins
Defesa Pública: 18.06.2010

Anatomia do invisível. Uma poética visual sobre o corpo ausente

José Henrique Silva Barreto
Orientadora: Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba
Defesa Pública: 18.06.2010

LUPANAR: implosões na alma, explosões no corpo (um experimento plástico sincrético)

Devarnier Limoeiro Hermógens de Almeida
Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria das Graças Moreira Ramos
Defesa pública: 28.06.2010

Ímã: apalavrando imagens, imaginando palavras

Ricardo Guimarães Cardoso
Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa
Defesa Pública: 29.06.2010

IMAGENS DO ARRUINAMENTO: o excesso gráfico

Evandro Sybine

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Defesa Pública: 08.07.2010

CERCAS URBANAS: uma poética sobre os impedimentos

Benedito Cardoso de Santana

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Defesa Pública: 09.07.2010

Cidade Gravada – Uma Geografia do Imprevisto

Adriano Luiz Ramos de Castro

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Defesa Pública: 15.07.2010

Obs: As dissertações defendidas encontram-se disponíveis na Biblioteca da Escola de Belas Artes e Biblioteca Central da UFBA.

Publicações Disponíveis

1. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFBA. Salvador: EDUFBA, números 1, 2, 3, 4, 5 e 6.
2. FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A talha neoclássica na Bahia. Rio de Janeiro: Versal, 2006, 560p. il.
3. GORDILHO, Viga. Cantos, Contos, Contas. Salvador: P555 Edições, 2004. 267 p. il.
4. _____. Onde as casas se vestem de céu?: um conto para todas as idades. Salvador: EDUFBA, 2008. 60p. il.
5. _____. Ruínas Fratelli Vita: Intervenções. Teoria e Técnica dos Processos Artísticos. Salvador: MAMETO, 2009. 130p. il.
6. MARTINS, Alice Fátima; COSTA, Luis Edegar; MONTEIRO, Rosana Horio (orgs.). Cultura Visual e desafios da pesquisa em artes (Anais do XIV Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP). Goiana: ANPAP, 2005. v.1 e 2.
7. MEDEIROS, Maria Beatriz (org.) A arte pesquisa (Anais do XII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP). Brasília: Mestrado em Artes, UnB, 2003. v.1 e 2.
8. _____. Arte em pesquisa: Especificidades (Anais do XIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP). Brasília: Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. v.1 e 2.
9. OLIVIERI, Alberto Freire de Carvalho. O Primeiro Vaso - O desenho em cinco dimensões. Salvador, 2002, 124 p. il.
10. PARAÍSO Juarez, FALCÃO, Washigton (org.). Juarez Paraíso. Salvador: late Ind. Gráfica, 2006. 392p. il.
11. PARAÍSO Juarez, PORTUGAL, Claudius (org.) Juarez Paraíso Desenhos. Salvador: FCJA, COPENE, 2001. 120p. il.
12. RANGEL, Sonia Lucia. Circumnavigare, poemas. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia e Bigraf, 1995, 240p. il.
13. _____. Casa Tempo: poemas e desenhos. Salvador: Solisluna, 2005, 104p. il.

14. Revista Cultura Visual (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFBA). Salvador: EDUFBA, números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12.
15. ROCHA, Cleomar (Org.). Arte: limites e contaminações (Anais do XV Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP). Salvador: ANPAP, 2007.
16. SODRÉ, Jaime. A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi. Salvador, EDUFBA, 2006. 372 p. il.
17. WANNER, Maria Celeste de Almeida (org.) Artes Visuais - Pesquisa hoje (Anais do II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais). Salvador, EDUFBA, 2001. 173 p.
18. WANNER, Maria Celeste de Almeida (org.). Paisagens Sígnicas: Uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010. 299p. il.

Publicações on line:

REVISTA OHUN (Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFBA) – www.revistaohun.ufba.br. Nº 1, 2, 3 e 4.

REVISTA CULTURA VISUAL (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFBA) – www.culturavisual.ufba.br. Nº 10, 11, 12 e 13.

Normas de Submissão

1. Apresentação

A revista Cultura Visual, produzida prioritariamente na versão eletrônica, é editada semestralmente pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia e dedica-se à publicação de artigos, resenhas e entrevistas inéditas de autores selecionados, bem como textos de pesquisadores convidados pelo Conselho Editorial. A edição eletrônica da revista tem, ainda, uma seção exclusiva para a divulgação de resumos de teses (mestrado e doutorado), divulgando a produção de conhecimento em artes visuais e design no cenário nacional.

Trata-se de um projeto editorial contínuo e sistemático que vem contribuindo há mais de uma década para o intercâmbio de pesquisadores e para a difusão da pesquisa em artes visuais.

Missão

A revista Cultura Visual tem por missão promover a difusão da reflexão acerca das artes visuais e do design nos âmbitos teórico e prático, contemplando pesquisas em História, Teoria e Crítica da Arte e do Design, bem como Poéticas Artísticas, por meio da publicação de artigos de excelência, inéditos, de pesquisadores nacionais e internacionais, contribuindo, assim, para o adensamento e aprofundamento destes campos do saber.

2. Linha Editorial

A Revista Cultura Visual publica trabalhos originais de pesquisa e reflexões nas seguintes áreas temáticas:

- a. História da Arte Brasileira
Abrange a pesquisa da história das artes visuais na sua interdisciplinaridade, enfatizando os diferentes aspectos da rica cultura do Norte e Nordeste do Brasil.
- b. Processos Criativos nas Artes Visuais
Aborda a produção artística de atelier, dentro de uma total pluralidade de linguagens contemporâneas, onde o fazer artístico surge da investigação interdisciplinar, tornando teoria e prática indissociáveis.
- c. Concepção, Produção, Teoria e Crítica do Design
As pesquisas terão foco na contextualização das transformações decorrentes da atividade de Design no Brasil, contemplando investigações acerca dos aspectos metodológicos e conceituais do design nas dimensões histórica, cultural, social, tecnológica, ambiental e econômica, determinantes de nossa cultura material.

3. Categorias de estudos

Os trabalhos submetidos ao Conselho Editorial da Revista Cultura Visual devem ser enquadrados nas seguintes categorias:

- a. Artigos resultantes de pesquisa científica no campo das artes visuais e do design e/ou reflexões: análises e discursos de construções teóricas que contribuam para a compreensão dos modelos existentes e suscitem elaborações de hipóteses para futuras pesquisas;
- b. Revisões críticas de literatura relativas a assuntos de interesse para o desenvolvimento da Pesquisa em Artes Visuais e Design no Brasil e no mundo;
- c. Entrevistas com profissionais e lideranças relevantes este campo do saber.

4. Idiomas da publicação

A publicação tem trabalhos em português, com resumo (i.e. *abstract*) e palavras-chave (i.e. *keywords*) em inglês.

5. Considerações Éticas

- a. A responsabilidade pelos conteúdos dos artigos publicados é exclusivamente do(s) autor(es);
- b. Os casos de plágio serão encaminhados à Comissão de Ética do órgão de classe do autor;
- c. Todos os artigos recebidos deverão receber pelo menos dois pareceres favoráveis à publicação por parte de membros do Conselho Editorial e consultores ad hoc;
- d. Os artigos publicados são de propriedade dos Editores/Organizadores, podendo ser reproduzidos total ou parcialmente com indicação da fonte. Exceções e restrições de copyright são indicadas em nota de rodapé;
- e. Os autores assinarão um termo de cessão de direitos autorais para publicação dos artigos e memoriais aprovados.
- f. A revisão ortográfica dos trabalhos submetidos é de responsabilidade dos autores.

6. Requisitos obrigatórios para Autores

A submissão de trabalhos para a revista Cultura Visual é EXCLUSIVA PARA PESQUISADORES COM TITULAÇÃO DE MESTRE OU DOUTOR, ALÉM DE ESTUDANTES DE DOUTORADO. A comprovação de titulação ou matrícula em pós-graduação em nível de doutoramento deve ser enviada juntamente com o trabalho, no último passo de submissão, por meio de documentação suplementar. Exceções a esta regra poderão ser decididas pelo Conselho Editorial da Revista. Os autores poderão solicitar uma análise do Conselho na seção de “comentários ao editor”, no início do processo de submissão de artigos.

Informamos aos autores que esta opção se deve principalmente às limitações de espaço e orçamento para a versão impressa da revista.

7. Metodologia de Submissão de Artigos

Os trabalhos enviados serão avaliados de acordo com a linha editorial da revista. Os autores deverão informar logo na primeira página, antes do título, a linha para a qual o trabalho está sendo submetido:

- História da arte brasileira;
 - Processos criativos nas artes visuais;
 - Concepção, produção, teoria e crítica do design.
- a. Os autores dos trabalhos submetidos não poderão ser identificados no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade dos autores deverão ser excluídas do texto. Atentar para as propriedades do arquivo Word, que não deverão identificar o computador e/ou o autor do trabalho:

ATENÇÃO: em documentos do Microsoft Office, a identificação do autor deve ser removida das propriedades do documento (no menu Arquivo > Propriedades), iniciando em Arquivo, no menu principal, e clicando na sequência: Arquivo > Salvar como... > Ferramentas (ou Opções no Mac) > Opções de segurança... > Remover informações pessoais do arquivo ao salvar > OK > Salvar;

- b. Os textos dos artigos deverão ser enviados em formato Word plataforma PC (i.e. extensão *.doc ou *.rtf), em espaço simples, sem recuos e alinhados à esquerda, entre 5.000 (cinco mil) e 7.000 (sete mil) palavras, incluindo neste total as referências bibliográficas e notas explicativas. Os artigos serão submetidos por meio do site da revista: <http://www.culturavisual.ufba.br> (Tamanho máximo de arquivos: 2 MB)
- c. Os artigos devem obrigatoriamente conter Título em Português e Título em Inglês.
- d. Os artigos também devem ser acompanhados de um Resumo em Português e Abstract em Inglês, que sintetizem os propósitos, métodos e conclusões, com até 150 (cento e cinquenta) palavras cada;
- e. Em seguida ao resumo, os autores devem apresentar de 3 (três) a 5 (cinco) palavras-chave em Português, com sua respectiva tradução para o Inglês.
- f. O formato de página adotado é A4 (21,0 x 29,7 cm), com todas as margens 2,5 cm, corpo de texto 12pt, fonte Times New Roman, entrelinha simples.
- g. As imagens integrantes do artigo devem ser diagramadas no próprio arquivo word, acompanhadas de um sucinto texto explicativo de seu conteúdo, com copyright ou indicação da fonte, exatamente do modo que serão exibidas (inserir imagens com qualidade de impressão, em tons de cinza - *grayscale*);

- h. As notas devem ser evitadas, porém em caso de extrema necessidade, devem ser de natureza explicativa (não bibliográfica) e reduzidas ao mínimo necessário, deverão ser incluídas no rodapé de cada página. As menções a autores no correr do texto devem subordinar-se à forma (autor-data, página). Segundo as normas ABNT, as citações literais devem obrigatoriamente indicar a página da fonte citada;
- i. Os autores deverão PREENCHER O PERFIL DO AUTOR NO SITE DA REVISTA, apresentando um resumo do curriculum vitae, com até 150 (cento e cinqüenta) palavras e endereço eletrônico e físico para contatos, na forma de texto corrido (não utilizar bullets e/ou tópicos);
- j. ENVIAR EM DOCUMENTO SUPLEMENTAR A COMPROVAÇÃO DE TITULAÇÃO OU MATRÍCULA EM PÓS-GRADUAÇÃO EM NÍVEL DE DOUTORADO, na última etapa de submissão. Este arquivo deverá ser enviado em formato PDF ou JPG, dentro do limite de 2MB, contendo um scanner do diploma de mestre ou doutor, ou o comprovante de matrícula, conforme o caso;
- k. As referências serão apresentadas ao final do texto, de acordo com as normas usuais da ABNT (NBR 6023).

Apresentam-se, a seguir, exemplos de referências adotados na revista (ABNT):

Livro (único autor):

BAXTER, M. *Projeto de produto: guia prático para o desenvolvimento de novos produtos*. São Paulo: Edgard Blücher, 1998.

Livro (dois autores):

MANZINI, E.; VEZZOLI, C. *Desenvolvimento de produtos sustentáveis: os requisitos ambientais dos produtos industriais*. São Paulo: EDUSP, 2002.

Livro (mais de três autores):

MAGOSSI, L. et al. *Poluição das águas*. 14a ed. São Paulo: Moderna, 1990.

Capítulo de Livro:

PIRES, M. A trajetória do conceito de desenvolvimento sustentável na transição de paradigmas. In: DUARTE, L.; BRAGA, M. (orgs.). *Tristes cerrados: sociedade e biodiversidade*. Brasília: Paralelo 15, 1998, p. 65-77.

Artigo em Revista:

MARGOLIN, V. Um modelo social de design: questões de prática e pesquisa. *Revista Design em Foco*, v.1, n.1, Salvador: EDUNEB, 2004, p. 43-48.

Revista (considerada no todo):
REVISTA DESIGN EM FOCO. Salvador: EDUNEB, 2004 - . Semestral.
ISSN 1807-3778.

Artigo em Revista eletrônica:
REDIG, J. Não há cidadania sem informação, nem informação sem design. In: *Revista Brasileira de Design da Informação*, v.1, n.1, 2004. Disponível em: < http://www.infodesign.org.br/v01/pdf/JRedig01-2004PdV_p47-56.pdf> . Acesso em: 10/06/06.

Trabalhos apresentados em congressos:
PEREIRA, H.; SOUZA, P. Usabilidade de Sistemas de Informação: usando a pesquisa qualitativa na definição de requisitos. In: *Anais do SUCESU 2004, Sociedade de Usuários de Informática e Telecomunicações*. Florianópolis: SUCESU, 2004.

Dissertação ou tese:
SOUSA, C. *Impacto ambiental: parâmetro para projeto de embalagens – o caso do plástico*. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2000.

8. Critérios de seleção dos trabalhos técnico-científicos

- a. A prioridade de publicação é dada aos trabalhos inéditos (i.e. trabalhos não previamente publicados em outros fóruns), que contribuam significativamente para o desenvolvimento da Pesquisa em Artes Visuais e Design, a produção de conhecimento técnico-científico e reflexões nas áreas temáticas apresentadas como linha editorial da revista. Exceções serão feitas aos trabalhos considerados relevantes pelos editores/organizadores, que tenham sido unicamente publicados em língua estrangeira (i.e. fóruns internacionais).
- b. Os trabalhos submetidos para publicação serão avaliados pelo Conselho Editorial, em conjunto com consultores *ad hoc* (i.e. comitê científico por temática);
- c. Todos os autores serão informados da aceitação, recusa ou aceitação condicional dos artigos submetidos, segundo critérios de avaliação propostos pelo Conselho Editorial;
- d. Os trabalhos serão analisados por pares, passando por pelo menos dois avaliadores;
- e. Os avaliadores não terão acesso aos nomes de autores e instituições que submeteram os trabalhos, adotando-se no processo de avaliação a revisão duplamente cega (i.e. *double blind review*);
- f. Eventuais sugestões em trabalhos aceitos, para modificações relativas à estrutura e/ou conteúdo, deverão ser notificadas ao autor, que se encarregará de fazê-las no prazo estabelecido pelos Editores/Organizadores da Publicação.

9. Distribuição de exemplares

- a. O processo de distribuição dos exemplares da revista será uma atribuição dos Editores/Organizadores, com foco principal em instituições públicas.

10. Informações adicionais e contatos

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFBA
R. Araújo Pinho, 212, Canela, Salvador-Bahia 40110-150
Tel.: (71) 3283-7923 Fax: (71) 3283-7916
E.mail: mesarte@ufba.br / www.culturavisual.ufba.br