

CONCINNITAS

CONCINNITAS



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Antonio Celso Alves Pereira

Vice-Reitora

Nilcéa Freire

Sub-Reitor de Graduação

Ricardo Vieir Alves de Castro

Sub-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa

Reinaldo Felipe Nery Guimarães

Sub-Reitora de Extensão e Cultura

Maria Therezinha Nóbrega da Silva

Centro de Educação e Humanidades

José Ricardo da Silva Rosa

Diretor da Faculdade de Educação

Isac João de Vasconcellos

Chefe do Departamento de Educação Artística

Roberto Luis Torres Conduru

CONCINNITAS

Arte, cultura e pensamento

Departamento de Educação Artística - DEART
Faculdade de Educação/Universidade do Estado do Rio de Janeiro

**Catálogo na fonte
UERJ/SISBI/SERPROT**

C744 **Concinnitas: arte, cultura e pensamento / Jorge Luiz Cruz, ed. - Vol. 0, n. 0 (nov. 1997)**
- . - Rio de Janeiro: UERJ, DEART, 1997-
v.
Semestral
ISSN 1415-2681

I. Arte - Periódicos. 2. Cultura - Periódicos. I. Cruz, Jorge Luiz. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Departamento de Educação Artística.

CDU 007

Concinnitas é uma publicação semestral do Departamento de Educação Artística/ DEART da Faculdade de Educação, produzida com apoio operacional do NAPE/DEPEXT/SR-3 e da DIGRAF/DSAD/DAD da Divisão Geral de Administração da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ.

Os artigos são de responsabilidade dos autores e não refletem a opinião do conselho editorial.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Apresentação | 07 |
| Do conceito de estilo à subordinação ao estilo clássico | 09 |
| From the style's concept to the classical subordination Alberto Cipiniuk | |
| Considerações sobre a arquitetura francesa dos séculos XVI e XVII | 31 |
| Considerations on the French architecture of the XVIth and XVIIth centuries. Gustavo Schnoor | |
| Geometria bélica | 63 |
| Warlike geometry Roberto Conduru | |
| Charlotte Brontë's <i>Jane Eyre</i> and Michelle Cliff's <i>No telephone to heaven</i>: a study on modernity | 87 |
| <i>Jane Eyre</i> de Charlotte Brontë e <i>No telephone to heaven</i> de Michelle Cliff: um estudo sobre a modernidade. Aluizio Cruz | |
| Portfolio: Cristina Salgado | 101 |
| Caderno temático - "Arte: o indivíduo e a sociedade" | |
| A morfologia mínima e comum | 109 |
| Gerd Bornheim | |
| Lasar Segall: tradição, crítica e educação estética | 115 |
| Vera Beatriz Cordeiro Siqueira | |
| A Helena moderna | 121 |
| Cláudia Thurler Ricci | |
| Antes ainda de <i>concinnitatis</i>: de indivíduo e sociedade na arte de haver... | 129 |
| MD Magno | |
| ASTERISCO (apresentação) | 141 |
| Clarice: primeira aproximação | 142 |
| Marco Antonio Justo | |

CONSELHO EDITORIAL

Editor: Jorge Luiz Cruz

| | |
|------------------------------|----------------------|
| Afonso C. Marques dos Santos | IFCS/UFRJ |
| Alberto Cipiniuk | DEART/UERJ – PUC-Rio |
| Cláudio Ulpiano | IFCH/UERJ – ICHF/UFF |
| Gerd Bornheim | IFCH/UERJ |
| Isac João de Vasconcellos | EDU/UERJ |
| Israel Belo de Azevedo | DCS/UGF |
| João César de Castro Rocha | STANFORD – IL/UERJ |
| Jorge Lúcio de Campos | ESDI/UERJ |
| Luis Costa Lima | IL/UERJ |
| MD Magno | ECO/UFRJ |
| Márcio Tavares d'Amaral | ECO/UFRJ |
| Maria de Cásia N. Frade | DEART/UERJ |
| Maria Luisa Saddi | DEART/UERJ |
| Marly Abreu Costa | EDU/UERJ |
| Roberto Conduru | DEART/UERJ |
| Vitor Marinho de Oliveira | EDU/UERJ |

Revelação e cópia das fotos sem crédito:
Laboratório fotográfico da Faculdade de Educação
J. Vitalino e Renato Mohamad

APRESENTAÇÃO

A Revista *Concinnitas* é uma publicação do Departamento de Educação Artística/DEART da Faculdade de Educação e conta com o apoio do Departamento de Extensão/DEPEXT/SR-3 da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ, e objetiva divulgar os resultados de pesquisas e trabalhos acadêmicos produzidos, principalmente, no campo humanístico. Termo extraído do livro *De pictura*, de Leon Battista Alberti, *concinnitas* foi, então, utilizado “para extrair um juízo de gosto para além das opiniões”, e acreditamos que reflita a nossa intenção de apresentarmos uma revista na qual a independência e o rigor constitua elemento importante de cada texto publicado.

A UERJ vem, sistematicamente, estreitando as relações com a comunidade externa através de diversos programas e atividades. A Revista *Concinnitas* visa, também, a esta aproximação ao propor abrir amplo espaço para o debate a partir de cada artigo editado. Para tanto, publicaremos em número posterior da Revista toda a correspondência suscitada por cada texto desde que enviada no prazo e no formato solicitados, seguida da resposta do autor do artigo. Pretendemos, com esta iniciativa, propiciar a superação da prática individualizada dos diversos profissionais do ensino e pesquisa e/ou, ainda, daqueles de outras áreas que, por um motivo qualquer, estejam isolados em suas atividades.

Ainda com a meta de trabalhar a relação entre universidade e sociedade, propomos um caderno com o tema “Arte: o indivíduo e a sociedade”, visando a pluralidade, o cruzamento de saberes estimuladores à pesquisa e ao conhecimento. Pretendemos, assim, inserir *Concinnitas* como uma rica referência na produção teórica contemporânea.

O número zero de *Concinnitas*, embora fruto da cooperação e do esforço dos professores do DEART, conta com o apoio de pensadores de outras unidades da UERJ e de outras instituições e almeja, ainda, fortalecer e ampliar estes laços ao interagir com professores e estudiosos que queiram nos enviar sua contribuição na forma de artigos, correspondência ou outras possíveis.

Jorge Cruz

Do conceito de estilo à subordinação ao estilo clássico

From the style's concept to
the classical subordination

Alberto Cipiniuk

Doutor em História da Arte pela Université Libre de Bruxelles e
Pós-doutor pelo Center for Advanced Study in the Visual Arts da
National Gallery of Art, Washington, D.C.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

A recorrência às formas clássicas na pós-modernidade, a referência genérica ao conceito estilo clássico em várias áreas, significando engenhos extraordinários, designando equilíbrio, serenidade e harmonia, em contraponto ao estilo romântico, confunde e induz ao erro científico.

Contrapondo o significado tradicional do termo estilo neoclássico, o seu sentido retórico, aos métodos mais recentes oriundos das Ciências Sociais, em particular a História Social da Arte, discutimos equívocos e incoerências, situando sua aplicação concreta na Antigüidade e Idade Moderna.

Abstract

The systematic appeal to the classical forms in the post-modernity, the generical reference to the neoclassical style in different areas, meaning extraordinary minding, ingenuity expressing balance, serenity and harmony, opposed to the romantic style, becomes dim and persuades the scientific error.

Confronting the traditional meaning of the classical style concept, its rethoric purpose, to the recents Social Sciences methods, particularly the Social History of Art, we discuss mistakes and incoherences, locating its concrete use in the Antiquity and Modern Age.

Palavras-Chaves:

Estilo, neoclassicismo e História Social da Arte
Style, neoclassicism and Social History of Art

1. O conceito de estilo

A discussão do significado do termo estilo, em particular do estilo clássico, para nós é valiosa pois supomos que há uma insistência dos teóricos na permuta entre o momento iconográfico¹ e o momento “formal” da obra de arte, ou seja, ambos são considerados como de igual valor. Verificamos que é muito comum a tentativa de interpretar as formas “verbais” da cultura (os conceitos filosóficos, literários etc.) e as formas visíveis, supondo que necessariamente se esgotam, por assim dizer, naquelas, e não antes contendo uma série virtualmente infinita de leituras e interpretações embora descritas de forma verbal. Em vista da importância desta questão, acreditamos que comparativamente a outras questões da área, o problema tem recebido pouca atenção dos historiadores da arte. Quando iniciamos uma análise de um quadro ou de uma escultura, o termo estilo é entendido em primeira instância, não como elemento visual na composição ou em seu sentido histórico e social, mas no sentido retórico ou poético literário². Os fatos indicam que a validade da concepção tradicional e mais geral do estilo, isto é, a verbal, tem demonstrado boa capacidade de sobrevivência entre os pesquisadores apesar de importantes autores já terem apontado suas limitações³.

No presente trabalho procuraremos confrontar o significado tradicional do termo estilo com os princípios ou métodos utilizados pela história social da arte. Esse confronto não se deu por vontade do autor, mas através do impulso tomado pelas ciências sociais nos últimos vinte anos, onde uma nova vertente do entendimento das ações humanas tornou-se contrária aos princípios pouco flexíveis das regras aplicáveis como infalíveis e imutáveis para análise do fenômeno artístico. Na verdade, a contribuição da história social da arte para a tradicional história da arte, tal como ela foi concebida por Winckelmann no século XVIII, é relativamente pequena. A história social da arte continua empírica e supõe que o fenômeno artístico deve ser entendido segundo sua materialidade histórica ou de acordo com as sociedades que o geraram. O que mudou foi o conceito de história, o que sabemos sobre organização social e também por que estamos sabendo muito mais sobre a antiguidade clássica e arqueologia do que Winckelmann sabia.

A discussão da noção do estilo baseada em formas verbais, na medida em que se constitui em afirmações que não são nem tautológicas nem controláveis pela experiência, não se origina em Winckelmann, mas legitima a arte como expressão irracional, pois constrói ilusões graças ao emprego de termos vagos ou dúbios, favorecendo a elaboração de teorias arbitrárias, que muitas vezes deixam de ser científicas. Seu significado só é possível se entendermos o fenômeno (a arte) como expressão irracional dos interesses e paixões, não necessariamente concretizada em objetos de arte, podendo mesmo ser apresentada conceitualmente.

Se muitos entendem a arte como expressão irracional, como ocorre na realidade,

é porque reconhecem a possibilidade de uma discussão razoável no domínio dos valores sem limitá-la a outros meios que supomos mais apropriados. Todavia não acreditamos que estaremos obrigados a admitir que nossas avaliações e justificativas para o uso da história social da arte mereçam ser tomadas como pouco rigorosas e sem possibilidade de serem examinadas criticamente. Nossa linha de ação supõe que não cabe ao pesquisador seguir docilmente preceitos estabelecidos por essa tendência que chamaríamos idealista/verbal, que bem aplicada, concede a impressão de produzir um bom modelo crítico da arte. Assim, aos golpes de receitas, pretende-se fabricar um bom modelo de interpretação de fenômenos concretos e historicamente condicionados. Supomos que o jogo de regras, ele somente, não substitui fatos concretos e naturais, assim como ele também não substituirá a meditação pessoal, o esforço fecundo e variado que se renova em cada formulação, em cada questão da arte.

Usualmente utilizado nas artes para descrever uma coerência entre obras de arte que são resultado de uma determinada escola ou grupo de artistas, ou também expressão de um certo período de tempo ou região geográfica, o conceito de estilo é muito utilizado para caracterizar fenômenos e ações em diversos campos das ciências. Para Thomas Kuhn⁴, por exemplo, o conceito de paradigma nas ciências é praticamente equivalente a um estilo de pensamento científico.

Quando conceituamos estilo, estamos procurando elementos para organizar ou classificar objetos e ações humanas que estariam supostamente distribuídas pelo mundo fenomenal de forma desorganizada. Assim, poderíamos afirmar que só falamos em objetos individuais quando existe uma classe à qual ele pertenceria e estabeleceria um limite conceitual para sua existência enquanto indivíduo. Caso não haja classe para incluí-lo, supõe-se a sua originalidade e talvez o início de uma nova classe de objetos. Seria muito complicado para os filósofos imaginarem o mundo fenomenal constituído de objetos únicos e originais, distintos de grupos ou conjuntos.

Possivelmente sob influência da filosofia, agrupar obras de arte em estilos é o corolário natural do pensar artístico, muito embora os objetos de arte sejam, por muitos, considerados únicos. Questão não resolvida para a área. Muitos historiadores da arte estimam que as obras de arte pressupõem uma particularidade individual, resultado da expressão consciente dos indivíduos, com a absoluta não-interferência de outras circunstâncias. O elemento que prevalece é a subjetividade do artista. Seja ela para garantir a expressividade da obra ou para a escolha de uma determinada técnica. Segundo essa teoria, quando estudamos mudanças estilísticas o que predomina é a singularidade da natureza do artista. Mas quando definimos trabalhos artísticos segundo critérios temporais ou geográficos, estamos tentando construir um mecanismo válido para esclarecer uma categoria filosófica que possa ser aplicada tanto

aos objetos singulares como ao grupo ao qual pertençam. Se a especificidade da natureza do artista é tão singular, que de sua espécie não existe outro, esse tipo de análise estaria impossibilitado previamente, pois não viabilizaria a criação de classes ou ordens de seres (artistas) e objetos (obras) aplicáveis a um só sujeito.

Um outro aspecto desta questão é que para a filosofia, a relação entre o universal e o particular é muito problemática e a passagem entre ambas não se dá sem uma perda de substância do objeto ou da classe de objetos. Se por um lado obtemos elementos para estabelecer relações ou comparações, perde-se quando se consideram as nuances das singularidades.

Essencial para o estudo das mudanças estilísticas é a suposição de que existe uma continuidade histórica na produção de formas e também que elas são determinadas por uma lógica interna da sua composição, respeitada a escolha individual do artista. Este aspecto interno da composição das formas é objetivo e pode ser quantificado, o que dá ao crítico uma certa segurança segundo a crença bastante difundida de que o mundo é passível de ser reduzido à pura racionalidade.

Quanto à história da sucessão dos estilos artísticos, a sua produção e a relação entre eles se caracteriza pela crença de que a tradição fornece ao artista um repertório de formas e que ele procura respeitá-las sem, no entanto, excluir a possibilidade de encontrar uma nova solução para seu arranjo. Somente para a natureza especial – individual – do artista seria concedido o direito de transgredir a tradição, argüida a crença na natureza agraciada do talento, do dom ou da genialidade que escapa à nossa percepção objetiva, posto que não supomos existir uma “natureza” para a humanidade, mas que ela se constrói socialmente e historicamente. A continuidade das formas estabelecidas pela tradição ou convenção social é vista a partir da Idade Moderna como limitação à criatividade dos artistas. Benedetto Croce, por exemplo, é um ferrenho defensor desta tendência de pensamento e descreve o objeto de arte como único, como intuição pura e isento de qualquer elemento conceitual que possa propiciar sua transmissão ou ensino, tornando impossível a sua classificação em grupos distintos ou classes universais⁵.

O termo estilo provém do latim *stylus* que, na Antigüidade Clássica, era aplicado basicamente para nomear um mecanismo de redação escrita⁶. O escrever de uma determinada forma foi também aplicado na Antigüidade para designar uma forma de falar: a ciência da retórica. Nas artes visuais, Plínio e Vitrúvio utilizaram o termo *genus* ou *genera* para classificar os estilos dórico, jônico e coríntio. O gênero também foi utilizado para classificar classes biológicas e ainda perdura com o mesmo significado até hoje.

No século XVI, Vasari usava o termo *maniera* para nomear o que hoje em dia o senso comum designa como estilo, ou seja, o estilo de um determinado artista, de um determinado período ou de uma determinada nação. No final do século XVI e no século XVII, a cultura francesa aplicou largamente o termo *gênero* (*genre*) como equivalente a estilo na pintura em particular e na arte em geral. Mas foi apenas no século XVIII que J.J. Winckelmann fixou o significado do termo estilo para a história da arte, não mais idealisticamente como da biografia agraciada do artista, *maniera*, ou categoria dentro de uma hierarquia das artes, *genre*, mas sim de uma forma empírica, como expressão de toda uma cultura em um determinado período do seu desenvolvimento.

Seguindo o entendimento indutivo de Winckelmann, ainda no século XVIII e particularmente no século XIX, o termo adquiriu uma função heurística e passou a ser instrumento de classificação e valoração para os artefatos artísticos. Desta forma, além de designar as várias manifestações artísticas de diferentes procedências, passou a ser utilizado para julgar ou avaliar padrões de beleza segundo sua proximidade com o estilo clássico. Quanto mais próximo ou derivado das formas clássicas, mais belo era o estilo. Barroco, gótico, maneirismo, românico e rococó foram muitas vezes sinônimos de ridículo ou ofensa para formas e ações.

A noção de Winckelmann, associada às teorias de concepção teológica (tomista) – o final do século XVIII voltou a estudar as idéias de Aristóteles – levou a recente ciência dos historiadores da arte, tal como as recentes ciências naturais (geologia, zoologia e botânica) a descreverem os vários estilos e sua história com o intuito de descobrirem padrões e relações entre eles. Além disso, a teoria dos estilos procurou identificar como os estilos se modificavam. Nesta linha evolucionária, todas as formas vivas e “mortas” estavam arrumadas da mais simples à mais complexa. Esta hierarquização não ocorria apenas no tempo mas em determinadas espécies, buscando sempre um mesmo objetivo. Os historiadores acreditavam que os artefatos materiais humanos estavam também sujeitos a este processo, e nas artes visuais, estas teorias compartilhavam uma suposição de que estilo e a mudança de estilo advinham de uma força para além da intenção ou desejo dos homens.

Podemos dividir em dois tipos as teorias (evolucionárias) de mudança de estilo na arte: as que supunham mudanças tendo suas fontes, abstratas (espirituais) ou materiais, externas à arte; e aquelas que acreditavam que as mudanças advinham de fontes internas. Importa salientar que essas teorias partiam também de duas modalidades de conjectura: uma trazendo a noção de que a modificação era o resultado de um longo processo evolucionário e a outra defendendo um processo cíclico.

Já no século XVI, Vasari acreditava que havia um processo evolutivo da arte de Giotto até Michelangelo. Winckelmann aplicou a metáfora evolucionária da vida nos ciclos de

quatro estágios da arte grega (origens, perfeição, declínio e queda) e sua crença de que cada estágio possuía um espírito independente ou externo à vontade do artista será retomada mais tarde por Hegel como espírito de uma época, o famoso *Zeitgeist*⁷, mas com um caráter diferente.

Ambas concepções evolucionárias partem do princípio de que existia uma forma primeira, arcaica ou primitiva, e que ela evolui para formas mais avançadas em um movimento irreversível. Cada etapa do processo possui seu estilo característico ou uma série de estilos. A história da arte ocidental seria uma espécie de modelo exemplar desse sistema que parte de uma forma arcaica para uma forma clássica, sucedida por outra barroca e finalmente finalizada por uma forma impressionista⁸.

Possivelmente por influência do humanismo renascentista, a historiografia da arte considerou que as fases clássicas foram as que produziram as mais excelentes obras e aquelas que as sucederam correspondiam a um declínio, mas esse esquema cíclico não resiste a uma análise aprofundada⁹ e sua aplicação na arte ocidental se dá de maneira grosseira, servindo apenas de recurso didático de exposição geral ou para análise de momentos isolados da própria arte.

A associação da teoria evolucionária da arte aos mecanismos biológicos do nascimento, da maturidade e declínio dos organismos vivos¹⁰, não tem a mesma extensão dos estudos realizados na área da biologia sobre as condições de crescimento dos organismos. Os teóricos da arte reconhecem apenas um princípio latente no qual algumas formas podem acelerar ou reduzir o seu desenvolvimento, mas não definem como se produzem tais formas ou estilo. Recorrem à teoria racial, onde uma determinada forma é realizada por um povo dotado de uma natureza específica não-objetiva, muito próxima da noção que temos hoje da natureza sobre-humana do gênio artístico.

No final do século XIX e início do XX, um modelo evolucionário mais refinado, o de Heinrich Wölfflin¹¹, foi alçado como paradigma pelos historiadores da arte e produziu uma legião de adeptos para essa metodologia. Comparado ao método biológico ele se ergue excluindo todo julgamento de valor e todas as metáforas sobre nascimento, maturidade e declínio dos estilos. Para dar coerência a sua proposição, Wölfflin isolou cinco pares de conceitos que não seriam uma particularidade de apenas um período, mas um processo necessário e suficiente, isto é, incondicionalmente causal, que acontecia à maioria dos períodos da história. As circunstâncias históricas seriam inofensivas à evolução dos estilos, haja vista o determinismo interno dessa potência geradora. Facilitando ou retardando o processo, as condições exteriores não faziam parte das causas do desenvolvimento do processo evolutivo dos estilos.

Podemos concluir que o esquema evolucionário, seja ele aplicado à arte ou à história, não se destina a descrever uma evolução histórica concreta, posto que este processo é bastante irregular, mas fornece um modelo ideal fundado sobre uma suposta natureza essencial das formas e o seu desenvolvimento. Ao supor uma morfologia inata para os estilos, contrapõe-se aos numerosos fatores sociais e psicológicos que perturbam essa possibilidade.

2. O estilo clássico

A referência genérica ao conceito, ao termo estilo clássico ou à expressão classicista, designa um modo ou estilo de excelência artística própria dos antigos gregos e romanos. Daí o termo classicismo quase sempre ser acompanhado pelo termo antigüidade.

Somam-se a estes dois termos o entendimento de que os grandes mestres do Renascimento, uma vez que produziram gigantes e engenhos extraordinários, algo admirável como aqueles citados por Plínio e Vitruvius, também foram considerados “antigos”, já que foram capazes de se rivalizarem com qualquer artista antigo¹². Assim, os termos “antigüidade” e “clássicos” acabam por designar também um confuso período histórico que inicia-se na Antigüidade Clássica e alcança o século XIX, excluindo evidentemente a Idade Média ou o momento em que foi produzida a arte dos “godos”. Essa miscelânea só foi normatizada por Winckelmann na segunda metade do século XVIII, quando deu rigor metodológico à ciência da história da arte aplicando conceitos históricos a um passado até aquela data tratado como mitológico. Até esse momento, parecia muito lógico ao analista da arte aplicar os preceitos da poesia e do drama: o cânone retórico, para nomear o gênero ou caráter de uma obra, posto que a mesma era vista como ornamento e deveria ser guiada pela noção do decorum, em correspondência com os estilos da oratória (*genera discendi*) e de acordo com a ocasião, a proposta e a audiência.

Classicismo e antigüidade são praticamente termos sinônimos e foram aplicados indistintamente à crítica de arte e à filosofia, desde o romantismo. No entanto, a idéia de que o termo clássico expressa equilíbrio, serenidade e harmonia é totalmente convencional e arbitrária. Em vista dela, um filósofo como Nietzsche, para citar um exemplo entre muitos, se insurgiu propondo a antítese dionisíaca para a criação artística, isto é, contra a forma e a ordem apolínea antagonizou o obscuro impulso criador dionisíaco.

Entretanto, antes do romantismo houve algumas querelas acadêmicas nas artes plásticas¹³ entre os partidários das regras clássicas e os que propunham os *illicite errori*, *capricci* e *abusi* das licenças realizadas pelos artistas. A mais famosa foi na Accademia di San Luca em Roma onde, por volta de 1630, quando Andrea Sacchi e Pietro da Cortona discutiram sobre as regras clássicas, formulando questões sobre a conveniência das alegorias

que ambos haviam pintado em seus afrescos¹⁴. Deste embate, o ponto de vista clássico, a observância à norma, acabou recebendo o suporte dos literatos e, como ocorrera durante o Renascimento, os críticos, particularmente através dos escritos de Bellori, terminaram por influenciar a tendência classicizante por todo o século XVII, alcançando inclusive artistas de cidades distantes, como Antuérpia.

Muitos consideram que o classicismo só existiu enquanto foi contemporâneo da Antigüidade Clássica, – a forma helenística se difundiu pelos bordos do Mar Mediterrâneo, aprofundou-se por quase todo o mundo conhecido, chegando mesmo a alcançar a Índia¹⁵; todavia, o classicismo da Antigüidade Clássica, o original, o estilo vivo dos gregos e romanos foi apenas um dos momentos do classicismo. O mais importante não foi o original, mas o canônico da Idade Moderna. Com a queda de Roma, a forma clássica entrou em desuso no Ocidente e foi substituída por expressões que costumeiramente chamamos de bárbaras ou “góticas” como preferiam os renascentistas. Em alguns países, principalmente na Itália, no entanto, os exemplos antigos ficaram fazendo sombra, com toda a sua grandeza, às expressões artísticas “bárbaras” da Idade Média. No Renascimento, esses exemplos serviram aos cuidadosos estudos dos artistas, que pensavam que a grandeza da Antigüidade só foi possível graças a uma profunda identificação entre os filósofos, poetas e artistas no passado¹⁶, na medida em que trabalhavam da mesma forma.

Contra-pondo-se à afirmação de muitos colegas, poderíamos dizer, talvez sem risco de erro, que embora o classicismo tenha sua gênese na Antigüidade, a origem das regras clássicas remonta não aos gregos e romanos, mas aos teóricos italianos do século XVI¹⁷. Com estes teóricos, se introduz o culto a Aristóteles¹⁸, o mestre de todos eles e cuja primeira tradução aparece em Veneza, no ano de 1498. O respeito à tradição prescrito pelo que sobrou da Poética¹⁹ não levou, entretanto, os teóricos italianos a se basearem única e cegamente em Aristóteles²⁰. Eles pretenderam, antes de tudo, fundar estas regras sobre a razão. Com isto, foram buscar nos exemplos práticos dos artistas de sua época uma lógica ou razão pragmática para a adoção das regras.

Mas por qual razão houve necessidade de os artistas do Renascimento seguirem meticulosamente regras? Nós sabemos que a prática da arte durante a Idade Média era controlada pela forma assistemática das tradições locais, que eram transmitidas de pai para filho nos ateliês de ofícios. Os artistas²¹ e também todos os oficiais mecânicos da Idade Média, eram artífices e suas profissões eram determinadas por suas práticas profissionais. Não eram poetas nem filósofos no sentido literário desses termos, assim não precisariam de uma fórmula que indicasse um modo correto de pensar ou escrever. Por outro lado, que regras eram estas que chamamos de clássicas? E por qual motivo estas regras deveriam servir àqueles que trabalhavam com as mãos, fundindo, burilando ou pintando?

Em primeiro lugar é preciso salientar que as regras clássicas²² não foram a expressão de um grupo minoritário de teóricos encastelados em suas discussões críticas. Elas refletiam uma tendência formal de época, a experiência concreta de artistas, um gosto e, por esta razão, explica-se o seu sucesso e recorrência a partir de então.

Quanto à necessidade de sua observância a partir do Renascimento por uma nova categoria profissional, os artistas no sentido pleno da palavra, explica-se por razões de ordem estamental da profissão procurando distinguir as artes mecânicas das belas-artes. Uma outra razão, esta também relativa à tradição, foi o grande amor dos humanistas pela tradição clássica.

As expressões artísticas populares ou práticas, realizadas “sem ciência” nos ateliês medievais, deveriam ser substituídas por uma nova arte cuja normatização derivava, como na teologia, da tradição e autoridade, isto é, dos procedimentos escolásticos ou patrísticos da Idade Média. Somente respeitando as práticas exercidas pelos filósofos a arte alcançaria respeitabilidade, daí a crença da união de artistas, poetas e filósofos na Antigüidade. Todavia, a assimilação das regras mencionadas pelos antigos, como vimos, foi relativizada por uma prática artística contemporânea e da qual resultou o sucesso de sua aceitação.

Uma vez que já fizemos a afirmação de que o classicismo remonta ao século XVI italiano²³, precisaríamos mencionar que a primeira obra que procurou normatizar em conceitos precisos o classicismo é um pouco anterior, mas também pertence a um italiano: Leon Battista Alberti – *De pictura* (Florença, 1436).

Gostaríamos de lembrar também que no século XVI existiu uma teoria endereçada à poesia e à literatura e uma outra aos artistas e críticos de arte. Isto equivale a dizer que existiu uma distinção entre as normas clássicas na arte e as normas retóricas na literatura. Embora elas estivessem geralmente de acordo, pois produziram as mesmas noções gerais, neste trabalho fazemos referência explícita à teoria estética dos artistas e críticos de arte. Esta observação é extremamente importante, na medida que esta teoria não foi obra de filósofos ou literatos mas daqueles que desenvolveram e produziram uma obra em consonância com uma prática nos ateliês. Em outras palavras: embora tenha havido toda uma “teoria” para a execução da arte, dificilmente ela alcançava os ateliês de ofícios onde os artistas ou artesãos superiores trabalhavam. Em geral ela circulava nos meios eruditos da aristocracia vigente. Seu apontamento escrito foi obra de literatos ou pretensos literatos²⁴ que, na impossibilidade de se aterem aos trabalhos práticos, puseram-se a escrever normas ou regras de como fazê-lo.

Outra observação importante, e que possibilita a distinção entre a poesia/literatura e artes plásticas/arquitetura, é o fato de as noções gerais da teoria clássica precederem

historicamente a prática da poesia²⁵, sobretudo, e ao que nos interessa, na França do século XVII.

Nossa preocupação, que até agora procurou pontuar sistematicamente obras e conceitos, explica-se pela própria história da doutrina clássica na Europa. O século XVII, o Grand Siècle francês, expressão da estética clássica europeia, sem nenhuma dúvida é herdeiro da Antigüidade, via Renascimento, e que se encarregou de difundir as formas e as normas clássicas.

Até aqui demonstramos que não paira nenhuma dúvida sobre a origem das normas clássicas ou retóricas, nenhuma dúvida existe também sobre o fato de que os clássicos da Idade Moderna, ao mesmo tempo em que aspiraram por uma nova teoria das artes, se basearam na Antigüidade, pois acreditavam que em toda história da arte só houve uma teoria da arte – e que foi única, no sentido que consideravam que a verdadeira beleza era a mesma conhecida desde sempre. Todavia, procuramos também colocar em relevo que entre os artistas quatrocentistas ela era exemplar e absolutamente prática. Tratava-se basicamente de copiar exemplos antigos para a construção de uma forma tridimensional no plano, segundo normas geométricas elaboradas na antigüidade. Desta forma, Alberti a descreveu e um pouco mais tarde, já sob influência do neoplatonismo quinhentista, esta noção projetou-se para o futuro.

O mundo moderno e contemporâneo tem um gosto por valores construtivos e racionais. Esse gosto tem um papel importante em nossas interpretações dos fatos atuais e muitas vezes os projetamos para análises do que ocorreu no passado. Mas as tentativas que se fizeram em vincular as práticas artísticas a modelos teóricos rígidos, como o caso do modelo retórico para as normas clássicas, resultaram muito imprecisas²⁶. Essas ações engendraram especulações e suposições que não resistem a um estudo crítico. Trata-se de reduções radicais que não respeitam a riqueza da natureza concreta da arte, não contribuem para revelar os níveis inopinados de suas significações. Correspondem talvez, apenas a um generalizado cacoete, tal como dos artistas e da crítica contemporânea²⁷, segundo o qual os elementos formais da estrutura dos trabalhos artísticos precisam ser descritos segundo os princípios canônicos da eloqüência ou retórica, pois com a crise dos preceitos da modernidade, se pressupõem obras não-objetuais. A ausência ou crise de significados, de função social e até mesmo de uma substância física das obras de arte, de sua visualidade, subentende ao crítico e ao artista a sua substituição pelo discurso verbal. Daí podermos contemporaneamente supor equivalências ou interferências de esferas retóricas no trabalho prático do artista do passado e do presente.

No plano intelectual, as teses básicas do classicismo para as artes plásticas, que não

devem ser confundidas com as regras da retórica²⁸, foram:

- 1) A beleza é uma propriedade objetiva das coisas, isto é, a beleza se encontra no mundo real, e não em um abstrato mundo das idéias.
- 2) A beleza depende de uma proporção das partes que compõem o todo; é preciso que haja uma harmonia entre os detalhes e o todo.
- 3) A beleza não é percebida apenas pelos sentidos, mas também pela razão; a beleza é o objetivo supremo da arte.
- 4) A verdade é uma condição essencial da arte, ou seja, a representação tem que estar em conformidade com a coisa representada.
- 5) A perfeição da arte se obtém a partir da imitação da natureza, sobretudo do corpo humano.
- 6) O artista pode melhorar ou aperfeiçoar a natureza.
- 7) A arte alcançou sua perfeição na Antigüidade.

No plano prático tratava-se da aplicação da perspectiva segundo rigorosas normas geométricas, mas que em realidade guardavam muito do empiricismismo artesanal praticado pelos artistas nos ateliês medievais.

No século XVII, invocando os textos do século XVI, os teóricos franceses adotaram todas estas sete teses, insistindo menos nas duas primeiras (objetividade da beleza e beleza/harmonia) e reforçando e insistindo em quatro: o caráter racional da arte; a verdade como condição essencial da perfeição artística; a natureza como modelo de perfeição; e que a arte alcançou sua perfeição na Antigüidade.

É verdade que a vaidade gaulesa também insinuou-se em criar suas regras, preocupando-se em acrescentar a sua contribuição às teses dos teóricos italianos. Na linha do classicismo na literatura eles entendiam, por exemplo, que a arte solicitava uma certa “grandeza”; que abordasse temas nobres e representasse as belas ações e os bons sentimentos. Supunham que a arte deveria possuir um valor moral, que colocaria os homens no bom caminho. Assim, na fruição da obra, o observador não se envolveria apenas por simples prazer, mas por um prazer especial e utilitário. Ainda que o observador estivesse fruindo a obra, de alguma forma estaria disposto às boas obras e ao trabalho da difusão das obras da misericórdia cristã.

Nesta linha de pensamento, a “conveniência” da composição, o decorum, era inevitável. É extremamente comum no século XVII a utilização de alegorias representando idéias

como a justiça, a fé, a retidão e tantas outras. As alegorias foram formas visuais criadas para cristalizar ações morais abstratas da eloquência retórica em figuras concretas, além do que havia a correspondência direta com os termos retóricos. Depois foram estendidas para um domínio mais amplo.

Do ponto de vista prático, a regra clássica utilizada pelos artistas pode ser entendida como a aplicação de uma perspectiva correta, em geral com apenas um ponto de fuga, onde nos diferentes planos que se sucedem paralelamente ao observador os personagens se instalam e agem de acordo com o assunto da cena tratada. Existem variações, mas o que predomina é a ordem, a proporção, o equilíbrio e a economia de meios na representação do real.

Esta expressão formal unitária contudo, não diz respeito apenas às regras da retórica, mas provém certamente da ordem e da síntese imposta pela mentalidade burguesa que já se desenvolvia na Europa desde o Renascimento²⁹. A rigorosa perspectiva e a objetividade dos quadros, embora possam ser entendidas como uma noção unificadora onde se reconhecia sua função, gênero e caráter, que nos lembra o *ratio verborum* da retórica, expressam a mesma mentalidade, isto é, a ideologia concreta e condicionada historicamente, dos homens que encomendavam estas pinturas. No entanto, o sentimento de fidelidade à natureza, o afã naturalista, que em última instância é também arbitrário ou convencional, não aproxima esta arte do público e do saber popular, que é essencialmente pragmático. Houve a criação de uma ficção de realidade que pretendia adequar o mundo aos seus princípios. Todo o formalismo do classicismo corresponde não ao formalismo das regras clássicas vindas da sua correspondência com a crítica literária ou com a retórica, mas dos conceitos morais e regras de etiqueta que a sociedade aristocrática criou para si mesma e naquele momento concreto da história da humanidade. Embora calcada no velho, essa normas são novas e dizem respeito a um momento específico da história, não devem ser confundidas com preceitos infalíveis e de todas os períodos da arte. No Renascimento, o domínio de si mesmo impõe o reinado da concentração e subordinação que podemos identificar na maioria das composições, a partir desta época. Assim, quando afirmamos que o naturalismo é arbitrário e que afasta a arte do público, não estamos nos referindo a qualquer momento da história da arte, mas a um contexto particular (o Renascimento), a uma espécie de naturalismo clássico, e não ao naturalismo em geral, como freqüentemente utilizamos.

Depois da concretização destas teses no Renascimento, e segundo a concepção naturalista “clássica”, o mundo passa a ser uma totalidade acabada e definida onde nada mais poderia se concluir ou vir a ser concluído. Estes princípios foram concebidos para serem eternamente válidos, para uma noção de humanidade também eterna.

A partir do final do século XIX e, principalmente, no início do século XX, o naturalis-

mo/classicismo é negligenciado e mal interpretado, refletindo uma espécie de absolutismo assegurado, demonstrado e autorizado por exemplos definitivos e regras infalíveis, embora as regras clássicas não tenham parado de evoluir e os grandes artistas não tenham deixado de existir. As regras não apenas não pararam de evoluir como também tomaram duas direções, sendo que uma é bastante liberal com relação à observância da ordem e dos preceitos clássicos. Esta última tendência, que para muitos é ambígua e inconsistente, enunciou-se ainda no momento da cristalização da doutrina clássica, pois os teóricos do classicismo subordinaram a doutrina a uma prática concreta e não apenas a normas abstratas encontradas nos receituários de expressões retóricas. De outro lado, a objetividade burguesa não poderia afirmar que as regras da arte ou quaisquer outras, fossem de que domínio fossem, eram infalíveis. Se esta classe social assim pensasse, estaria indo contra a própria ordem natural das coisas. Estaria defendendo o passado, a tradição e a autoridade patristica contra a qual ela se batia. Como, portanto, sair deste círculo encantado onde a única regra é a própria variabilidade da natureza?

Como vimos apontando, a teoria da arte que fundamentou a redação das normas ou regras clássicas no século XVI e durou até o final do século XVIII, foi basicamente a obra de artistas e não de filósofos. Que as regras clássicas nas artes plásticas não eram as mesmas da retórica para a expressão literária ou filosófica. No século XVII, alguns filósofos também já defendiam que os julgamentos sobre a beleza deveriam ser enunciados pela forma subjetiva, e por essa razão relativos e contraditórios. Tinham uma noção muito precisa de que as regras jamais seriam em número suficiente para abrangê-los. Nas artes plásticas, encontramos resquícios desta estética em homens como De Piles, que abertamente se insurgiram contra a aplicação da norma mas que não adotaram definitivamente os caprichos da subjetividade ou da emoção. Todavia, sair da concepção enclausurada da regra foi expressão daqueles filósofos ingleses e alemães que no final do século XVIII adotaram a tese da subjetividade e relatividade do belo.

A doutrina clássica guardou sua vitalidade durante momentos históricos absolutamente antinaturais, tal como ocorreu no maneirismo, no barroco e na racionalidade materialista de hoje em dia. Pode-se encontrar sob a carcaça decorativista do barroco uma estrutura geométrica simples como dos retângulos, quadrados e círculos. São inúmeros os rebatimentos binários em torno de um eixo axial. Enfim, podemos encontrar subjacente ao barroco um classicismo. Está claro que os imprevistos e as variedades também são perseguidas pelos homens, mas a estabilidade do classicismo é uma doutrina que guarda uma escala humana, sendo que os homens da Idade Moderna têm necessidade da ordem e das medidas.

Possivelmente a aplicação da norma clássica tem também a sua raiz nas observações

naturalistas que os gregos fizeram da natureza e que no Renascimento se corporificaram. Quando mencionamos que o classicismo dos gregos guarda uma escala humana, esta afirmação é bem mais concreta que podemos imaginar³⁰. Embora tenha havido na Grécia antiga uma escola filosófica importante como a de Platão, que negava aos sentidos o direito de verdade filosófica, as observações que os geômetras fizeram sobre a natureza correspondiam à estrutura básica do aparelho visual humano que hoje já conhecemos bem. A geometria euclidiana conhecida e inventada pelos gregos contém toda a teoria necessária para a representação bidimensional do mundo, mas nunca foi usada até o fim da Idade Média. No Renascimento, o sentido da visão, mera percepção ilusória e falsa do mundo, como desejavam os neoplatônicos, passa a ter um estatuto de ciência, uma vez que a organização da visão em padrões úteis para uma representação mais naturalista da natureza – em particular na escultura de alto relevo e na pintura –, confirmou a tese de que os antigos poderiam estar errados. Nem a perspectiva foi invenção da antigüidade greco-romana nem tampouco as regras “clássicas”. A sua concepção é da Idade Moderna, dos tratadistas do século XVI, calcada nas práticas artísticas dos ateliês.

Ao submeterem o olho humano às exatas e simples leis geométricas, o mundo percebido sensorialmente foi racionalizado e ordenado, alcançando para este tipo de representação um estatuto equivalente ao do conceito filosófico, que antes só era possível para as faculdades racionais e lógicas. O sentido da visão, enganador e ilusório durante toda a Idade Média agostiniana, passou a ser uma “forma de ver” o mundo, muito além da esfera artística. Ela definiu a própria cosmologia segundo as particularidades da perspectiva linear. Influenciou filósofos, físicos, religiosos, geômetras, poetas e muitos outros a subordinarem o mundo segundo a perspectiva do observador. Esta forma de ver o mundo foi tão importante que os que vieram depois tiveram que se educar visualmente para entendê-lo. Neste ponto, a arte passou a ter um estatuto de ciência e o artista o papel de supremo educador da humanidade.

3. Idealismo, classicismo e a imitação dos antigos na literatura artística

Um pouco mais acima vimos que a forma tradicional de apresentação teórica sobre arte foram os tratados³¹ de pintura escritos a partir do Renascimento. Kris e Kurz³² já haviam apontado para o fato de as biografias de artistas serem um gênero literário na antiguidade, mas o tratado, que também pode ser considerado um gênero literário (trata também da heroificação da figura do artista subentendida como um talento genial), combina uma descrição analítica das “partes” da pintura com prescrições do que seriam os bons exemplos da boa arte. O texto era dirigido aos artistas³³, demonstrando o que deveriam representar e como deveriam proceder em casos específicos em sua prática cotidiana. Apresentando de forma

genérica os problemas da arte, de como os diferentes artistas e escolas se defrontavam na aplicação das regras e ao observar o exemplo dos antigos, eles sobreviveram até o século XIX. Mas no final do século XVIII este gênero literário foi perdendo significado e praticamente desapareceu como a forma mais importante dos escritos teóricos sobre arte para instrução de artistas ou para o deleite dos amantes da arte. Uma variedade de formas literárias estava agora tomando o lugar dos sistemáticos tratados, a história de um período (tal como Winckelmann realizou a sua História da Arte Antiga³⁴), textos individuais e o criticismo da arte (tal como os Salons de Diderot).

Não seria no entanto correto afirmar que os novos gêneros literários se confrontavam antinomicamente com os tratados e as biografias de artistas que se produziram desde o século XVI. Se observarmos a obra de Winckelmann, embora não sendo ele próprio um empírico, mas pretendendo sê-lo, ela guarda muito mais da tradição humanista do que inova em termos da aplicação de um método para a análise do fenômeno artístico. A frase “o único meio para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos”³⁵, está profundamente enraizada na tradição da prática e da transmissão da teoria da arte, desde o Renascimento. Ser inimitável imitando, contraditória que possa ser essa afirmação, foi o objetivo dos artistas na Idade Moderna, desde o tempo de Brunelleschi. Assim sendo, essa nova literatura artística, a de Winckelmann em particular, assume o papel da antiga tratadística e das biografias de artista.

A influência desse novo gênero de literatura para as manifestações artísticas de então foi indiscutível. Naquele momento, os laços tradicionais entre o trabalho do artista e o patrocínio dos mecenas estavam começando a se desintegrar. O trabalho artístico desfazia-se lentamente dos antigos processos artesanais que eram financiados por seus protetores aristocráticos, mesmo que eventuais. Legiões de artesãos superiores (escultores, pintores, gravuristas, douradores, serralheiros, carpinteiros, marceneiros etc.) estavam sendo incorporadas ao modo de produção capitalista e à indústria. Aqueles que não foram incorporados imediatamente – pois ainda sobreviviam do patrocínio direto da aristocracia ou da alta burguesia – foram vistos como produtores de um trabalho atípico que necessitava de uma explicação em vista de sua excepcionalidade. É bem verdade que a médio prazo todos os ofícios foram incorporados pelos novos meios de produção, mas a idéia do trabalho artesanal do “artista” como uma categoria especial, foi projetada para o futuro, garantidas as suas bases tradicionais, calcadas na natureza extra-humana do gênio criador que bastava-se a si mesmo mas que precisava de um certo amanho e pessoas especializadas (o crítico de arte) para entendê-lo. O trabalho artesanal do artista só continuou para uns poucos agraciados; a maioria foi incorporada e afastada das decisões estéticas na elaboração dos produtos. Por essa razão viu-se uma queda tão grande na qualidade dos produtos industriais e uma crise

generalizada da arte tradicional (a chamada arte acadêmica), desde a primeira metade do século XIX.

O revival praticado por Winckelmann³⁶, com sua “tirania grega”³⁷, sem nos esquecermos que ele se deu através do reforço e da competência de Herder, assim como o conceito de desenvolvimento orgânico da cultura nos diferentes períodos históricos, foram a maior influência teórica de Winckelmann para os escritos sobre história da arte do século XIX e, a despeito do que mencionamos, parece-nos importante citar que a sua maior contribuição foi a democratização dos aspectos teóricos da arte para um número maior de pessoas, incluindo os artistas³⁸.

O elemento problemático no texto teórico de Winckelmann, assim como o de seus contemporâneos, aqueles que nessa época promovem o câmbio dos significados artísticos na literatura artística, é que eles não foram escritos por artistas ou a partir da prática dos artistas, como o eram até então. As suas idéias carecem da experiência prática dos ateliês. Ensejam um afastamento, trazem uma abstração, uma certa fluidez que aliena a especificidade da produção artística, ou seja, trata-se dos elementos da desagregação e volatilidade que mais tarde Baudelaire identificou³⁹ na sua “Arte Moderna” e que tanto atormenta os artistas contemporâneos. O pragmatismo e concretismo dos tratados, as recomendações da lenta e enfadonha cópia do natural, as receitas complicadas da mistura das cores, o odor da mistura das tintas e os eflúvios dos vernizes que foram o chão da tradição artesanal, substituem-se por juízos dicotômicos que serão típicos a partir de então, quando para ser artista, original e inimitável que seja, é preciso imitar.

Os juízos abstratos de Winckelmann e seus contemporâneos estão absolutamente de acordo com as práticas econômicas dessa época, uma potencialização das relações comerciais. Com a Revolução Industrial, período em que o mecenato aristocrático desfuncionaliza-se, o artista encontrar-se-á muito mais exposto ao público e submete-se a uma interferência direta do encomendador, que especificava claramente o que o ele deveria realizar. O rompimento dos laços tradicionais entre o artista e o seu público tradicional, isto é, seus encomendadores tradicionais, em vista do surgimento de um novo modo de produção, e uma nova classe social, esse movimento geral de ruptura, de uma impressionante mobilidade social e que num certo sentido distinguia até os novos-ricos, de elegância espalhafatosa, dos velhos ricos de elegância mais comedida, que reforçava o ascetismo neoclássico, não cabia mais nos preceitos práticos ensinados aos artistas. Os pressupostos artísticos agora eram dicotômicos e abstratos, muito mais sutis de serem entendidos e que a partir deles, ao menos teoricamente, uma prática podia ser retirada. Quando, por exemplo, Winckelmann apresenta o grego antigo como modelo para imitação, ele não fornece nenhuma abordagem didática, não oferece nenhuma assistência prática aos artistas contemporâneos que pretendiam esforçar-se para encontrar a ideal visão da antiguidade.

Um outro aspecto, e que aliás é bom lembrar, é o fato de que Winckelmann começou sua carreira não no estudo da arte, mas apenas terminou nele. Originalmente seu mundo era o da palavra, do texto grego (primeiramente em Homero), em sua exegese e estudos literários. A Grécia era mais uma revelação divina do que um modelo didático. Winckelmann propõe a arte não como simples imitação (cópia) do antigo⁴⁰, mas como um meio de alcançar a simplicidade da natureza. Supunha que ao fazer como os gregos, como eles reproduziam o seu mundo natural, o artista moderno poderia alcançar a fama. Começou com os gregos, mas imprimiu um conceito seiscentista a um mundo que ele próprio não conhecia. Sua beleza clássica, não foi a de Fídias ou Apeles, mas oriunda de Rafael⁴¹, o mais importante pintor do classicismo do Renascimento. Esta questão é problemática, pois muitos artistas setecentistas não entendiam a antiguidade deste modo, posto que a concepção da perfeição artística, à qual Rafael se refere, não era a mesma à que Winckelmann se referia e atribuía aos gregos antigos. Muitas das vezes, a fonte viril e regenerativa do classicismo, que Winckelmann propunha e que em realidade referia-se ao século XVI, foi vista até como um retrocesso. Na maioria dos casos, a antiguidade não era nem estudada e nem entendida pelos artistas da forma como Winckelmann supunha. É muito provável que para a maioria dos artistas tratava-se de copiar pragmaticamente os modelos antigos para o adestramento do traço e entendimento da volumetria dos corpos.

4. À guisa de conclusão

Embora uma conclusão devesse ser o epílogo remissivo do que foi tratado ao longo do texto, sem novas informações, gostaria, mais uma vez de declarar que a arte e o artista têm sido examinados tradicionalmente pelos teóricos por meio de conceitos estáticos, em que cada fenômeno concreto está obrigado a entrar em categorias que não nos levam muito longe, posto que são abstrações acadêmicas e que não fazem justiça aos processos a que se referem. A História Social da Arte, metodologia que norteou este trabalho, discute a idéia da divisão metódica da história da arte em períodos ou épocas onde certos exemplos de grande importância artística, pontos altos como aqueles que marcaram os diferentes classicismos, servem como referência e parâmetro para a análise de qualquer outro exemplo dito de menor importância. A História Social da Arte, por sua vez, não deseja reduzir os problemas observados no campo da arte às fórmulas simplistas, superficiais mesmo, do determinismo social e está longe de afirmar que um estilo como o neoclassicismo é decorrência de uma necessidade interna do desenvolvimento social da segunda metade do século XVIII, pois isso seria equivalente à metodologia usada tradicionalmente na história da arte. O que se propõe é uma maior compreensão do desenvolvimento da arte discutindo e não restringindo o fenômeno aos processos econômicos que em, última instância, eliminariam a

contribuição das “pessoas” para a transformação do mundo. A maneira mecânica e rotineira da fórmula evolucionária, da destruição da nobreza feudal pela burguesia, empírica que seja, não é suficiente para o entendimento do complexo curso dos acontecimentos reais e que certamente passam pela categoria da individualidade, mesmo que ela seja invenção da coletividade. Assim sendo, fracassaria nossa pretensão se este estudo fosse compreendido como vulgarização da análise da arte em sua emulação com as estruturas sociais.

Notas

- 1 Aqui com um sentido de descrição de imagens.
- 2 Diderot e D’Alambert, no artigo *style*, redigido na *Encyclopédie*, trazem o significado retórico para o termo.
- 3 Wittkower (1971), em um livro básico sobre os princípios artísticos da arquitetura do renascimento simplesmente ignora o papel da influência retórica mesmo nesse período de formação, como também em sua subsequente erosão nos séculos posteriores e, mais recente, ver ECK (1995).
- 4 KHUN (1991).
- 5 CROCE (1973: p. 222-224).
- 6 As considerações sobre a origem e o significado do termo estilo são devedoras dos verbetes de WASHBURN & SALERMO (1963). Válidas também foram as contribuições de DUFRENNE & MOUNIN (1968).
- 7 Hegel substituirá a concepção cíclica de desenvolvimento de Winckelmann por uma igualmente determinista suposição de que o espírito se depurava caminhando para estágios superiores, quando passava pela relação cíclica tese/antítese/síntese.
- 8 SCHAPIRO (1992: p.53).
- 9 HAUSER (1973: cap.IV).
- 10 SCHAPIRO (op.cit. p.73).
- 11 WÖLFFLIN (1952).
- 12 BLUNT (1986: capítulo 1).
- 13 Embora tenha havido outras discussões em áreas como a literatura, como a *Querelle des anciens et des modernes* em 1686, nossa menção refere-se apenas às artes plásticas.
- 14 WITTKOWER (1978: p. 263).
- 15 HAUTECOEUR (1962: Tomo I, p. 166).
- 16 HAUSER (1969: vol.I, p. 411).
- 17 SCHLOSSER (1984, p. 385-386).

- 18 BAYER (1979: p. 131).
 - 19 VOILQUIN & CAPELLE (1964, p. 253).
 - 20 Como veremos mais adiante, Alberti transpôs a terminologia da composição literária para o campo da pintura, desta forma ele define composição em termos retóricos.
 - 21 Em sua grande maioria os “artistas” (pintores e escultores nesse sentido) eram oficiais mecânicos oriundos da arte da ourivesaria.
 - 22 Utilizo o termo clássicas pois ainda não desejo chamá-las de retóricas e confundir o leitor.
 - 23 No século XVI, os artistas podiam encontrar as regras nos seguintes autores italianos: Benvenuto Cellini - *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell’oreficeria; d’altro in materia dell’arte della Scultura, dove si veggono infiniti segreti nel lavorare le figure di marmo et nel gettarle di bronzo.* (Florença, 1568); Giovanni Battista Armenini - *De’veri precetti della pittura libri III.* (Ravena, 1587); Vincenzo Danti - *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose, che imitare o ritrarre si possono con l’arte del disegno.* (Florença, 1567); Frederigo Zuccaro - *L’idea de’scultori, pittori e architetti divisa in due libri.* (Turim, 1607); Romano Alberti - *Origine e Progresso dell’accademia del Disegno de Pittori, Scultori e Architetti in Roma, dove si contegono molti utilissimi discorsi e filosofici ragionamenti appartenenti alle suddette Professioni ed in particolare ad alcune nuove definizioni del Disegno, della Pittura, Scultura, e dal modo d’incamminar i giovani e perfezionar i provetti, recitati sotto il reggimento dell’eccellente signor cav. Frederigo Zuccari e raccolti da Romano Alberti segretario dell’accademia.* (Pávia, 1604); Francesco Bocchi - *Eccellenza della statua di S.Giorgio di Donatello Scultore Fior. Posta nella facciata di fuori d’Or S.Michele scritta in lingua fiorentina.* (Florença, 1584); Lodovico Dolce - *Dialogo della Pittura intitolato l’Arentino.* (Veneza, 1557); Bartolomeo Maranta - *Discorso All’Ill. Mo. Sig. Ferrante Carrafa Marchese di Santo Lucido in materia di Pittura nel quale si defende il quadro della cappella del Sig.Cosmo Pinelli, fatto per Tiziano, da alcune opposizioni fattegli da alcune persone.* (Nápoles, c.1531); Cristoforo Sorte - *Osservazioni nella pittura al magnif. Et excell.Dott. Et Cav. Il Sig.Batolomeo Vitali.* (Veneza, 1580); Giovanni Paolo Lomazzo - *Trattato dell’arte della Pittura, diviso in VII, nei quali si contiene tutta la Teoria e la Pratica di essa Pittura.* (Milão, 1584); Gregorio Comanni - *Il Figino ovvero del fine della Pittura.* (Mântua, 1591); Antonio Possevino - *Tractatio de Poësi et Pictura ethica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra.* (Roma, 1593) e finalmente Giovanni Battista Paggi - *Diffinizione ossia divisione della Pittura.* (Gênova, 1607).
 - 24 Tal foi o caso do milanês Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), pintor que ficou cego aos 33 anos e partiu para a redação de dois tratados onde afirma que a arte pode ser ensinada segundo determinados preceitos, desde que o aluno tivesse sido agraciado com o talento desde seu nascimento.
 - 25 BÉNAC (1974: p. 11).
 - 26 A celebração humanista da arte, apontando a pintura como poesia muda, fez muitos historiado-
-

res da arte acreditarem que houve uma profunda e extensa influência das regras da retórica na confecção das artes plásticas e da arquitetura e em particular na pintura. Não desconsideramos a influência dos pressupostos retóricos no que diz respeito ao tratamento do tema e com relação às discussões sobre a “verdade” do mesmo, mas a pintura era uma disciplina manual, uma profissão ignobilis, e se orientava basicamente por uma prática. Para obter uma nobilidade que a pintura não tinha (veja-se a preocupação de Leonardo em nomeá-la de *cosa mentale*) e receber os aplausos das cortes europeias, os comentários dos humanistas, atribuíram-lhe as fórmulas da retórica para que ela pudesse alcançar a nobilità. Sobre esse assunto ver BAXANDALL (1963). E mais recente, CAMPBELL (1996).

- 27 Observando que a arte não se afirma mais como obra, mas como conceito, Gullar (1993) concorda com Argan separando a arte de qualquer experiência da realidade, de qualquer finalidade social ou ideológica, de qualquer noção histórica ou de qualquer teoria da arte ou estética.
 - 28 Ainda sobre a questão da influência das fórmulas da retórica na prática da pintura, embora possamos considerar as representações clássicas do Renascimento como “verdades óticas”, isto é, norma racional de construção de um “texto” visual, privilegiando certas imagens e menosprezando outras por intermédio da perspectiva, as fórmulas da retórica eram específicas para a literatura e oratória e não das artes visuais. Para essa última, foram necessários os atributos espaciais que se originaram dos estudos renascentistas da geometria.
 - 29 Em particular o capítulo 6, “Tempo e espaços clássicos - o mundo dos mamíferos com face humana”, SZAMOSI (1988).
 - 30 IVINS JR. (s.d. p. 41).
 - 31 O tratado não deve ser confundido com a biografia de artistas, tal como Vasari e Bellori realizaram. Todavia, tratado e biografia, fazem parte do mesmo gênero literário e, como veremos a seguir, um legitima o outro.
 - 32 KRIS and KRUZ (1979).
 - 33 Vimos mais acima que os tratados formavam um gênero literário que na Idade Moderna foram escritos por artistas. A forma como escreviam era como se estivessem se dirigindo aos jovens artistas e ministrando um salutar receituário de conselhos práticos. Todavia, boa parte dos seus leitores não eram artistas, mas os amantes da arte que também se interessavam por aspectos técnicos da produção artística.
 - 34 Winckelmann, em 1764, foi o primeiro pensador da Idade Moderna a escrever um livro que combinava os termos história e arte.
 - 35 WINCKELMANN (1975: p.39-40).
 - 36 Winckelmann foi também pioneiro e fundador da moderna arqueologia, mas impôs seu gosto clássico para o final da segunda metade do século XVIII e influenciou a literatura alemã, a romântica, em particular.
-

- 37 Aqui como referência ao título publicado pela senhora BUTLER (1958), mencionado por BORNHEIM (op.cit.) e BARASCH (1990. p. 97).
- 38 POTTS (1994).
- 39 BAUDELAIRE (1983, p.467).
- 40 WINCKELMANN, Johann Joachim. Reflexões [...]. Op. cit. p.20. Ver também a versão mais atualizada do texto de Bornheim publicada na Revista Gávea, nº 8. Rio de Janeiro, Pontificia Universidade Católica, dezembro de 1990.
- 41 Idem. p. 45. Sobre a carta de Rafael a Castiglione, ver BAROCHI (s.d. Tomo II, p. 1530).

Bibliografia

- BARASCH, Moshe. *Modern Theories of Art, 1. From Winckelmann to Baudelaire*. New York/London: New York University Press, 1990.
- BAROCHI, Paola. *Scritti D'Arte Del Cinquecento*. 3 vols. Milano/Napoli: Ricardo Ricciardi Editore, s.d.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Trad. de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.
- BAUDELAIRE. *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres oeuvres critiques*. Textes établies par Henri Lemaire. Paris: Garnier, 1983.
- BAXANDALL, Michael. A dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's *De politica litteraria Pars LXVII*. Oxford, *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, nº 26, 1963.
- BÉNAC, Henri. *Le Classicisme*. Paris: Hachette, 1974.
- BLUNT, Anthony. *La théorie des arts en Italie*. Trad. Jacques Debouzy. Saint-Pierre de Salerne: Gérard Monfort, 1986.
- BUTLER, E.M. *The Tyranny of Greece over Germany*. Boston: Beacon Press, 1958.
- CAMPBELL, Stephen J. *Pictura and Scriptura: Cosmè Tura and style as courtly performance*. Oxford, *Journal of the Association of Art Historians*, vol.19, nº 2, june 1996.
- CROCE, Benedetto. *Estética como Ciencia de la Expresión y Lingüística General*. Trad. Angel Vegue y Goldoni. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.
- DUFRENNE, M. & MOUNIN, G. *Encyclopaedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis France S.A., 1968.
- ECK, Caroline A.Van. *Par le style on atteint au sublime: the meaning of the term 'style' in French architectural theory of the late eighteenth century*. In: *The question of style in philosophy and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação Contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
-

- HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. 3 vols. Trad. para o espanhol A.Tovar y F.P.Varas-Reys. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- . *Teorias da Arte*. Trad. F.E.G. Quintanilha. Lisboa: Presença: 1973.
- HAUTECOEUR, Louis. *História Geral da Arte*. 6 vols. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- IVINS JR., William M. *Art & Geometry. A Study in Space Intuitions*. New York: Dover Publications Inc., s.d.
- KHUN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Trad. Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- KRIS, Ernest and KRUZ, Otto. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- POTTS, Alex. *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.
- SCHAPIRO, Meyer. *Style, Artiste et Société.* Trad. Daniel Arasse. Paris: Gallimard, 1992.
- SCHLOSSER, Julius von. *La Littérature Artistique*. Trad. de l'allemand par Jacques Chavy. Edition mise à jour par Paola di Paolo Stathopoulos, Catherine Jolivet, Marc Le Cannu, Cathrin Klingsöhr et Sylvie Rosochacki. Paris: Flammarion, 1984.
- SZAMOSI, Géza. *Tempo e Espaço, as Dimensões Gêmeas*. Trad. Jorge Enéas Fortes e Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- VOILQUIN, Jean & CAPELLE, Jean. *Aristóteles - Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- WASHBURN, Gordon Bailey & SALERMO, Luigi. *Encyclopedia of World Art*. New York: MacGraw-Hill Book Company, Inc., 1963.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga. Estudo introdutório de Gerd A. Bornheim*. Trad. de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.
- WITTOKWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York, London: Academy Editions, St. Martin's Press, 1971.
- WITTKOWER, Rudolf. *Art and Architecture in Italy - 1600 to 1750*. Middlessex: Penguin Books Ltd., 1978.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art. Le problème de l'évolution du style*
-

Considerações sobre a arquitetura
francesa dos séculos XVI e XVII
Considerations on the French architecture
of the XVIth and XVIIth centuries

Gustavo Schnoor

Mestre em História e Crítica da Arte pela EBA da UFRJ.
Professor Assistente no Curso de Licenciatura em Educação
Artística/ Habilitação História da Arte da Faculdade de Educação
da UERJ.

Resumo:

O ensaio critica o tradicional conceito de “Renascimento”, para definir a arte e a arquitetura realizadas fora da Itália, nos finais do século XV e ao longo do século XVI, assim como o uso de “arquitetura renascentista francesa” e “classicismo francês do século XVII”, tendo em vista as discussões das últimas décadas, ampliando ou restringindo o emprego dos termos “Maneirismo” e “Barroco”.

Abstract:

The present essay criticizes the concept of “Renaissance” to describe the art and the architecture created out of Italy in the end of the XVth century and through most of the XVIth, as well as it criticizes the use of the terms “French Renaissance architecture” and “French Classicism of the XVIIth century” after the discussions in the last decades on the “uses and misuses” of the terms “Mannerism” and “Baroque”.

Palavras-Chaves:

Arquitetura/Maneirismo/Barroco
Architecture/Mannerism/Baroque

I. Introdução

Em tese aprovada pelo Mestrado em História e Crítica da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ¹, exponho a constatação de que parte considerável da arquitetura neoclássica não tomou como modelo as obras-primas arquitetônicas gregas, romanas ou renascentistas.

Principalmente em sua fase inicial, ela se baseou na linguagem da arquitetura maneirista italiana, em seu vocabulário formal e em alguns de seus exemplos arquetípicos, o que me levou a reivindicar o uso do termo “arquitetura neomaneirista”.

Embora todos os grandes estilos tenham sido revisitados, dentro do vasto panorama historicista do Ecletismo arquitetônico dos séculos XVIII e XIX – gerando, portanto, todos os “neos” possíveis –, a historiografia jamais se refere, em suas subdivisões da arquitetura neoclássica, a uma tendência neomaneirista, como o faz em relação à neogrega (ou neo-helênica), à neo-romana e à neo-renascentista, nem quando trata das demais tendências românticas (ou historicistas ou ecléticas).

Para demonstrar a existência de uma arquitetura neomaneirista, era necessário enfrentar uma série de questões prévias, a começar pela própria conceituação de “Maneirismo”, um tema ainda extremamente polêmico, e de “arquitetura maneirista”, um termo talvez ainda mais vago e nebuloso, usado por pouquíssimos historiadores.

Por sua vez, o tema destas páginas – a arquitetura francesa dos séculos XVI e XVII – deve-se às pesquisas que tiveram de ser efetuadas no sentido de tentar compreender as constantes referências historiográficas ao chamado “Classicismo francês do século XVII”, já que o estilo teria sido o partido básico para as experiências neoclássicas de Gabriel e de outros arquitetos franceses da segunda metade do XVIII².

Tal afirmação nos coloca frente a uma quinta fonte de que se teria servido a inspiração neoclássica e, deste fato, surgem necessariamente outros aspectos problemáticos. O primeiro deles logo se configura ao sairmos da esfera dos grandes termos histórico-estilísticos, já que podemos nos referir, sem problemas, às tendências neogrega, neo-romana, neo-renascentista e neomaneirista como divisões da arquitetura neoclássica, mas é impossível falarmos de um “neoclassicismo francês do século XVII”, sem causar, ao menos para o leigo, uma enorme confusão.

Além de tal inadequação, o próprio termo “Classicismo francês do século XVII” está longe de ser uma unanimidade, e outros rótulos – como “Classicismo barroco” ou “Barroco clássico” – foram igualmente empregados na tentativa de definir o estilo.

A presença de um gosto barroco, nesta arquitetura, evidenciada nestes outros termos, parece um sério impedimento para falarmos de um “Classicismo” ou para que possamos nos referir a ele como o “Classicismo francês do século XVII”. Além disto, nos defrontamos com a contradição de uma arquitetura barroca (mesmo que de um barroco discreto), ter sido modelo para a neoclássica.

Investigar os aspectos clássicos e barrocos desse estilo, em suas obras exponenciais, acabou por determinar a busca das raízes, das origens de tal classicismo, de sua postura frente à tradição imediata, o que definiria – ou não – sua originalidade, sua especificidade em relação à arquitetura francesa do século XVI.

Ao abordar este tema, outras questões se colocam, de imediato, pelas diferentes definições da historiografia sobre o que tenha sido o “Renascimento fora da Itália” e seus limites cronológicos com o Gótico e com o Maneirismo.

Assim, de todas as questões em que se desdobrou a tese sobre a arquitetura neomaneirista, estas páginas se propõem a fazer uma revisão e uma síntese do que foi pesquisado e pensado em relação à arquitetura francesa dos séculos XVI e XVII.

Pela extensão do assunto abordado, no entanto, tornou-se impositiva uma divisão temática, ficando, assim, o capítulo referente à arquitetura do século XVII, para o próximo número desta publicação.

A escolha do tema se deve ao interesse que possam despertar, no leitor, algumas informações não registradas em obras tradicionais e outras tantas considerações que estes dados provocam, além, é claro, da beleza – ora graciosa, ora grandiosa – de seus exemplares mais célebres e de sua importância como modelos para a arquitetura posterior.

Em nosso país, algumas construções ecléticas de vulto, que sobreviveram à sanha demolidora das últimas décadas, encontram-se essencialmente referenciadas – em especial, nos exteriores – à arquitetura francesa desses séculos. Isto pode ser atestado, no Rio de Janeiro, por exemplo, em duas obras de excepcional qualidade: o Palácio Laranjeiras, residência oficial do Governador do Estado, em Laranjeiras, e o Palacete dos Guinle, em esquina da Rua S. Clemente e Rua D. Mariana, em Botafogo.

II. Considerações sobre o Maneirismo:

As definições sobre o conceito histórico-estilístico – e sua maior ou menor aplicabilidade à arte e à arquitetura do século XVI (e parte do XVII) – são tantas quantos os autores

que se dedicaram ao tema, se bem que todos possam ser agrupados em algumas linhas básicas de interpretação.

Segundo Pais da Silva³, a obra de K. Buss, *Manierismus und Barockstil, ein Entwicklungsproblem der florentinischen seicentomalerei (...)*, de 1911, seria uma das primeiras a tratar o Maneirismo como um período artístico definido. As de Dvorák⁴ e Friedländer⁵, na década seguinte, colocavam o Maneirismo no centro das discussões, e vários dos maiores historiadores do século sentiram-se na obrigação de rever suas posições ou de colocar seus pontos de vista.

A direção analítica que me parece ter maior força – por ser a que realmente redimensiona o estilo – desenvolve-se a partir de Max Dvorák e, especialmente pela influência do mais difundido livro de Nikolaus Pevsner⁶, esta linha interpretativa do Maneirismo chegou a ser chamada de “pevsneriana”.

Ela se desenvolveria, na década de 1960, com a contribuição fundamental da interpretação sócio-psicológica de Hauser⁷.

É apenas a partir dela que se entende o Maneirismo como a crise do Renascimento que se expressaria, em toda a cultura da época, pela tentativa de conciliação entre valores paradoxais, antitéticos, e, especificamente na arte, entre classicismo e anticlassicismo.

Em outro pólo estão autores em uma rígida postura formalista, restringindo o conceito ao radical da palavra e exigindo, assim, que o termo Maneirismo seja considerado pertinente apenas à arte do século XVI, que tenha realizado bizarrices engenhosas e criações que expressem valores de sofisticação, de virtuosismo técnico, de afetação elegante, ou seja, apenas ao que John Shearman define como *the stylish style*.⁸

Dentro da mesma linha crítica formalista, embora ainda mais historicista, uma outra direção interpretativa propõe os ciclos da “vida das formas”, estabelecendo paralelos e encontrando características maneiristas em diversos períodos históricos.

Neste sentido, Gustav Hocke⁹, a partir de seu mestre Ernst Curtius, propõe o labirinto como uma das concepções centrais do Maneirismo e expõe como o experimentalismo de vários maneiristas se encontra em paralelo formal e iconográfico com várias pinturas modernas, especialmente obras de autores expressionistas, cubistas e surrealistas.

O autor, entretanto, ao identificar o estilo somente à idéia de uma reação anticlássica que se sucederia constantemente aos períodos clássicos, chega a definir como maneiristas obras decididamente barrocas, e acaba por substituir, apenas, um conceito pelo outro.

Leonardo Benevolo¹⁰ chegou a afirmar que o Maneirismo em arquitetura só se iniciaria após a morte de Michelangelo, em 1564 (!), enquanto John Bury¹¹, apoiando-se em Lotz¹², pretende identificar a produção arquitetônica maneirista tão-somente à primeira metade do século XVI, propondo o termo “Estilo da Contra-Reforma” como mais adequado para designar a arquitetura da segunda metade do Cinquecento.

A tradição historiográfica considerava o Gesù, de Vignola e Della Porta, como manifestação protobarroca ou “post-renascentista”¹³, mal conhecendo – ou literalmente ignorando – a existência de uma arquitetura maneirista.

A confusão torna-se esclarecedora quando se observa que Bruno Zevi¹⁴, por exemplo, considera Vignola como um renascentista. Até meados deste século, a historiografia tende a considerar o estilo maneirista apenas como uma escola decadente da pintura e da escultura renascentistas.

Desta forma, todos os grandes maneiristas foram empurrados para o Renascimento, para o Barroco ou para ambos – um fenômeno que referenda a visão hauseriana, ao testemunhar a ambivalência inerente ao Maneirismo.

Desde Wölfflin¹⁵, o Ocidente acostumou-se à idéia de uma oposição e de uma transposição, na História da Arte, do Renascimento ao Barroco, ignorando ou menosprezando uma inevitável terceira realidade, resultante do próprio conflito entre estes dois conceitos e seus respectivos estilos.

Quando exige que o termo “Maneirismo” se restrinja apenas às expressões artísticas que valorizam a maneira, rejeitando sua aplicação a tudo que denote esforço e violência ou simplicidade e clareza, Shearman não reconhece o caráter contraditório da arte do Cinquecento como espelho da crise de seu tempo, e chega a questionar a idéia de tal crise, ao lhe contrapor, em uma leitura superficial, o tom de graça e sofisticação dominante em seu maneirismo.

Desta forma, este importante autor inglês revela desconhecer a psicologia do narcisismo, e – em que pese sua brilhante contribuição à compreensão da linguagem formal de grande parte da arte maneirista – a visão que propõe torna claras as limitações do trabalho orientado por uma única metodologia para que se possa pretender uma compreensão mais aprofundada e mais abrangente da História da Arte.

Sua exigência (de nos restringirmos à relação íntima entre o conceito de maneira e o de Maneirismo) foi contestada, em uma coletânea de ensaios editada em 1968, por Pevsner¹⁶, invocando, entre outros argumentos, a impossibilidade de estabelecermos tal relação, por exemplo, entre conceitos como “godo” e “Gótico”.

Quanto à visão “pevsneriana” do Maneirismo, Bury afirma que um conceito tão vasto, ao abrigar toda a produção arquitetônica brasileira do século XVI aos inícios do XVIII, torna-se não-operacional, reunindo uma tal diversificação formal que colocaria em cheque a coerência e, portanto, o próprio sentido da existência do conceito¹⁷.

No entanto, o mesmo exemplo de Pevsner – o Gótico – pode ser usado para contestarmos este critério exclusivo de absoluto rigor formal.

É evidente, por exemplo, que há pouquíssima coerência formal entre estéticas tão diversas quanto as que produziram o Gótico Primitivo dos ingleses e o Flamejante dos franceses, ou a dos palácios góticos toscanos e a dos venezianos.

Entre tantos casos análogos, lembremos que não se encontra grande coerência formal entre as pinturas de Masaccio, de Botticelli e de Giorgione, que toda a historiografia reúne sob o conceito de “Renascimento”, ou entre o realismo tenebrista de Caravaggio, o colorismo de Rubens e a contenção classicista de Poussin, unidos pelo termo “Barroco”.

Se, nos exteriores da arquitetura da primeira metade do século XVI, predomina o gosto por um decorativismo plasticista, pelo horror vacui (do qual se desenvolveria, no século seguinte, a tendência propriamente barroca), e se o “Estilo da Contra-Reforma”, com sua disciplina e severidade externa, parece predominar no panorama da segunda metade, torna-se evidente que as duas tendências coexistiram ao longo de todo o século.

Além disto, os interiores devem ser considerados em suas relações contrastantes com os exteriores, e este é um aspecto da arquitetura quase ignorado pelos diversos autores, embora pareça caracterizar a maior parte das obras de todo o período em questão. Este contraste pode ser atestado em vários dos mais importantes empreendimentos da arquitetura maneirista.

Ao decorativismo da fachada do Palácio Real de Granada, projetado para o Imperador Carlos V, Pedro Machuca contrapôs uma colunata circular, delimitando o pátio interno, de um purismo formal rigoroso. Mesmo os elementos decorativos das paredes da galeria à volta são consideravelmente mais simples.

Os exteriores da Galeria de Francisco I, em Fontainebleau, não prenunciam o interior, dominado pelo luxo dos forros em caixilhos dourados e das superfícies pintadas e animadas pela vibração plástica dos estuques de Rosso.

Mal iniciado e nunca concluído, o projeto de decoração dos interiores do Escorial teria oposto uma grande sobrecarga visual à “ostensiva simplicidade” das superfícies externas. Aliás, John Bury chama a atenção para a contradição no uso do termo luso “estilo chão” para uma arquitetura que, plana, lisa, “chã” nos exteriores, cobria-se de talha dourada nos

interiores¹⁸.

Um termo calcado apenas no aspecto externo da arquitetura não pode ter a validade que se confere aos grandes conceitos estilísticos da História da Arte. Apesar disto, o grande historiador inglês da arte luso-brasileira não percebe que sua proposta do termo “Estilo da Contra-Reforma” também associa esta mesma arquitetura ao severo despojamento determinado pelo Concílio de Trento, mas que, como o próprio Bury destaca, só se verifica nos exteriores.

Dentro do extraordinário leque de soluções plásticas e espaciais da arquitetura do séc. XVI, nem o horror vacui maneirista chega a ter as características de naturalismo e dinamismo do Barroco nem o amor vacui maneirista chega a recuperar a pureza dos elementos e o equilíbrio compositivo, ou seja, a integridade da linguagem da arquitetura do Renascimento.

A necessidade de criarmos termos estilísticos específicos – por regiões, nações, ou, dentro de um mesmo país, pelos nomes dos soberanos¹⁹, justifica-se pela complexidade implícita na dimensão das grandes categorias, dos grandes estilos, dos grandes períodos.

Se é verdade que o “Estilo da Contra-Reforma” domina a segunda metade do século, ainda assim o termo só tem sentido enquanto uma subdivisão do conceito mais amplo de “Maneirismo”.

Atualmente, entendemos tal conceito como referente a uma hesitação entre duas (ou até mais) tradições construtivas e decorativas.

O termo abriga todos os hibridismos resultantes, toda a justaposição paradoxal destas tradições, que fez com que se elevasse a contradição à essência do fenômeno artístico.

Este é o elemento comum aos mais diversos resultados formais e espaciais, constituindo o caráter fundamental do estilo e permitindo nele reunir todas as incontáveis diferenças nacionais e regionais de sua arquitetura e de sua arte.

A idéia destes “renascimentos transalpinos”, dominante em toda a historiografia de arte editada em nosso século, tende a ser superada pela constatação de que pouquíssimas criações anteriores a 1520, realizadas por artistas não-italianos, poderiam ser definidas como realmente clássicas e, portanto, não chegariam a configurar um “Renascimento”.

Nesta linha de interpretação histórico-artística, os demais países europeus desenvolveram a cultura gótica até tal data, aproximadamente, e, a partir de então – absorvendo tanto a herança renascentista como já também as transformações operadas nesta herança pelo Maneirismo italiano – teriam realizado uma transposição direta do Gótico ao Maneirismo.

O Renascimento é considerado, conseqüentemente, como um fenômeno restrito

III. Considerações sobre a arquitetura francesa do século XVI

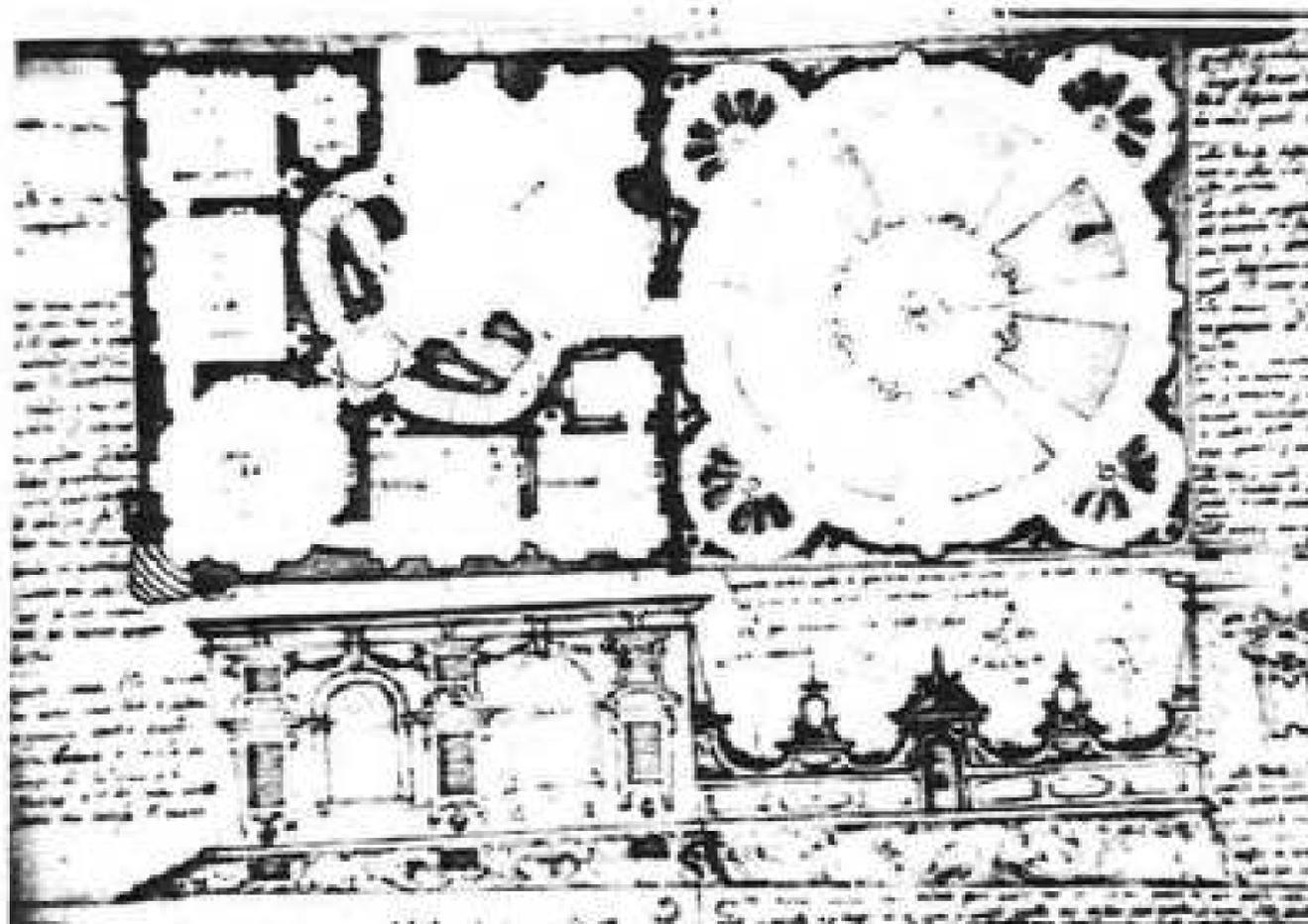
Um princípio metodológico fundamental para a definição do que seja o novo – do que seja um elemento próprio, um aspecto característico de um novo estilo – é o que se baseia na diferenciação entre um fato casual (ou um episódio construtivo, em arquitetura) e o tema de uma época²⁰.

O elemento precursoramente aparecido, tornando-se dominante apenas no período seguinte, não pode ser considerado próprio de sua época nem desmerece o estilo que o incorpora como um traço seu e definitivo.

Se julgássemos como próprias do Maneirismo todas as inovações que aparecem em caráter único ou em poucas obras de sua produção arquitetônica, teríamos de concluir que o Barroco pouco acrescentaria de realmente original a essas invenções.

Embora todos a vinculem ao gosto barroco, a elipse foi especialmente utilizada em molduras e vãos, por maneiristas como Sansovino, Castello, Vasari e Salviati.

Mesmo a planta elíptica, realizada por Bernini na Igreja de Sant'Andrea al Quirinale, em Roma, e considerada um partido tipicamente barroco por sua elasticidade²¹, já pode ser atestada em criações maneiristas, como, por exemplo, em duas das últimas igrejas de Vignola (que a preconizara, em seu tratado, como ideal para o espaço religioso), e na forma do salão principal do Projeto para uma villa suburbana, de Giovanni Antonio Dosio.

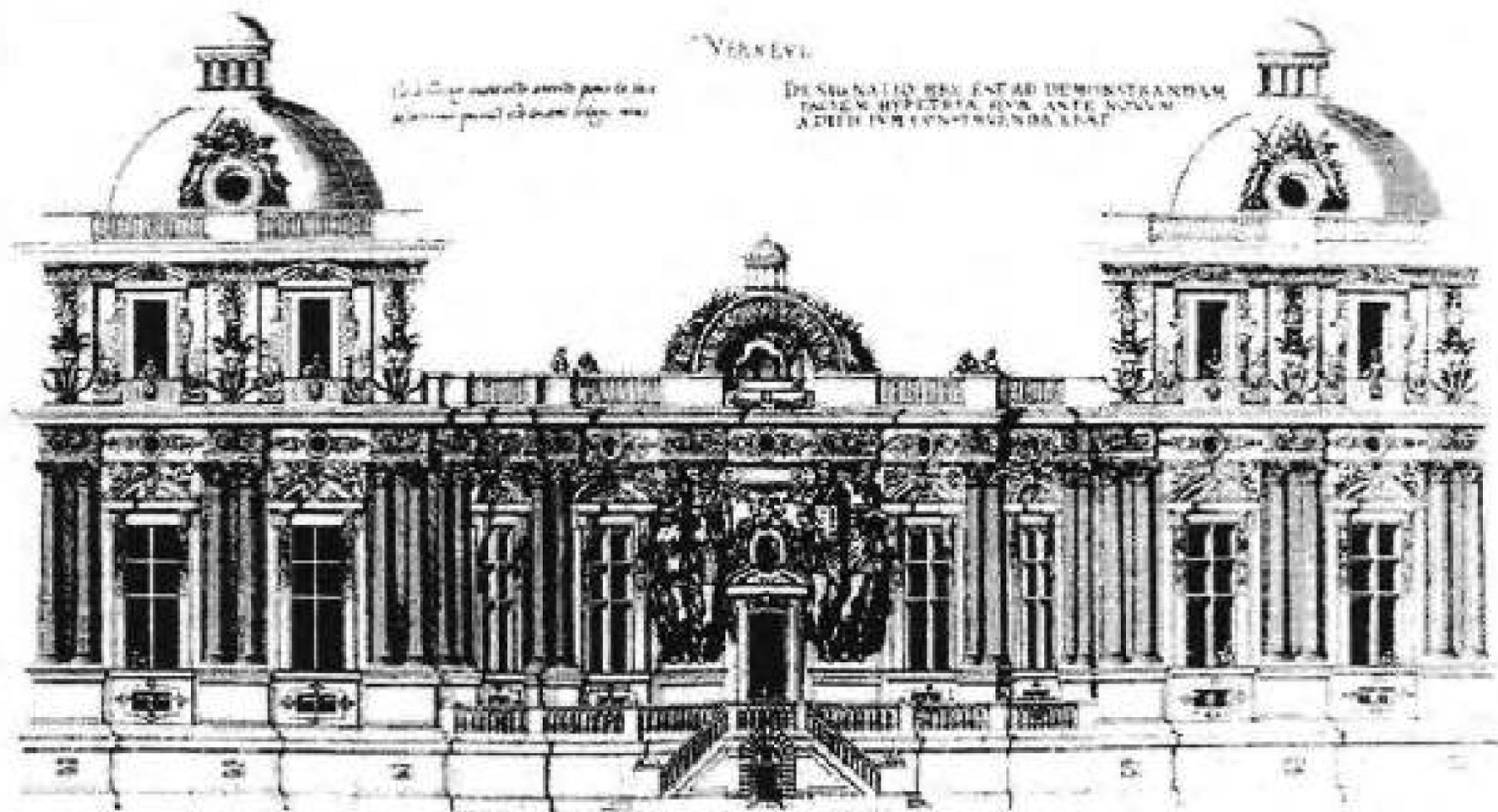


Dosio – Projeto para uma villa suburbana.

Neste projeto, Dosio antecipa a linguagem espacial barroca (como definida por Zevi²²), em mais de meio século, ao interpenetrar formas geométricas elementares na criação de uma realidade espacial complexa e dinâmica.

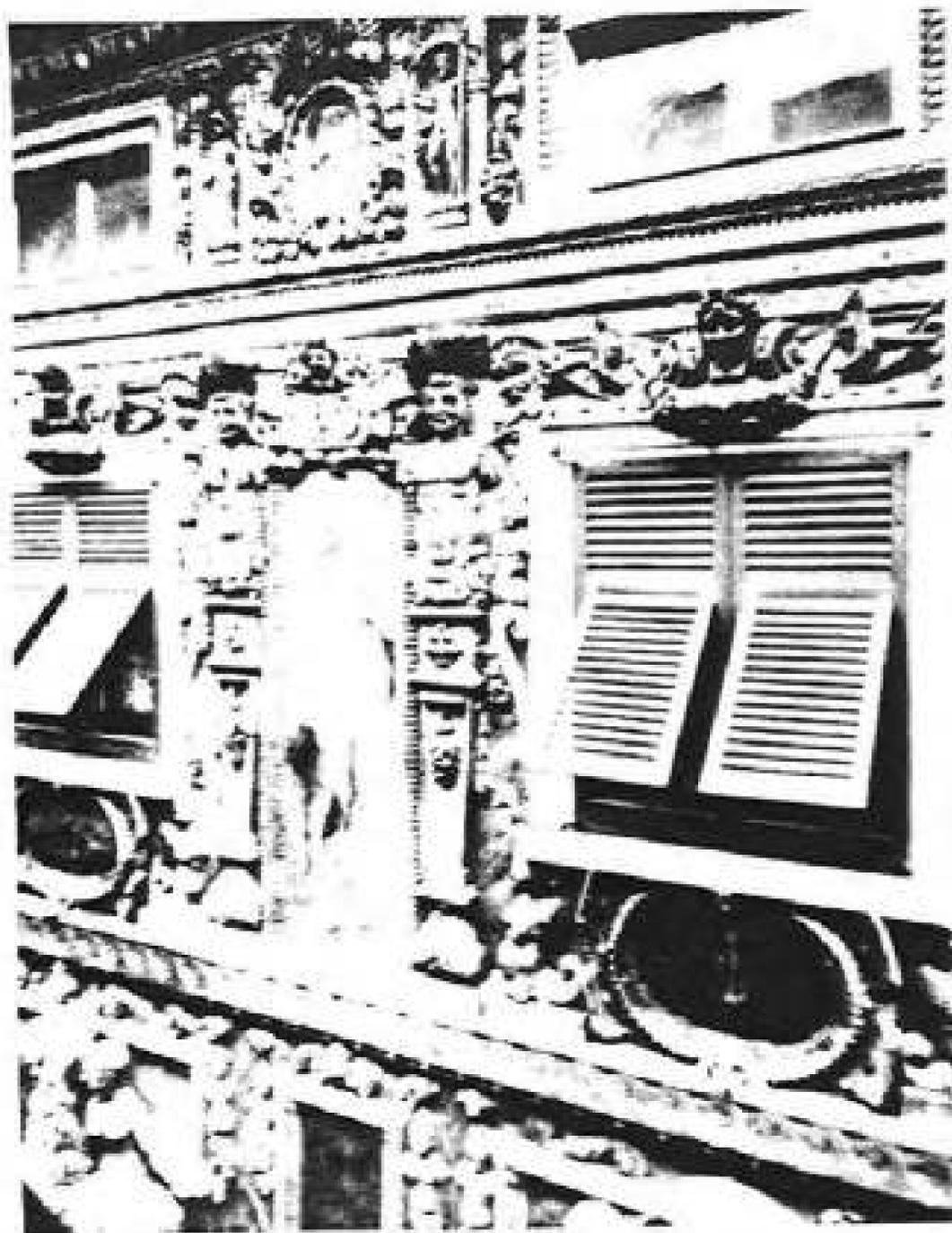
A elipse coroada por duas fleiras de muguet aparece na ala maneirista do Louvre, edificada por Pierre Lescot, mas seria apenas na arquitetura francesa do século seguinte que o motivo decorativo se tornaria característico. Um frontão de arco segmentado, interrompido por uma elipse que o extravasa, surge sobre a porta central do Castelo de Verneuil, de Jacques Androuet Ducerceau, o velho.

Ducerceau foi o patriarca de uma longa linha de arquitetos e um dos maneiristas franceses mais influentes, inovando, como em Verneuil, muito antes das experiências afins de Borromini e Guarini – que iriam cristalizar todo um vocabulário de formas arquitetônicas do Barroco.



J.A. Ducerceau – O Castelo de Verneuil.

Também os elementos fitomorfos – a vegetalia que invadiria a decoração barroca, principalmente nos interiores – já permeia os elementos abstratos e os antropomorfos das decorações externas do Palazzo Negrone, em Gênova, do arquiteto maneirista G. B. Castello.



G. B. Castello – *Palazzo Negrone*.

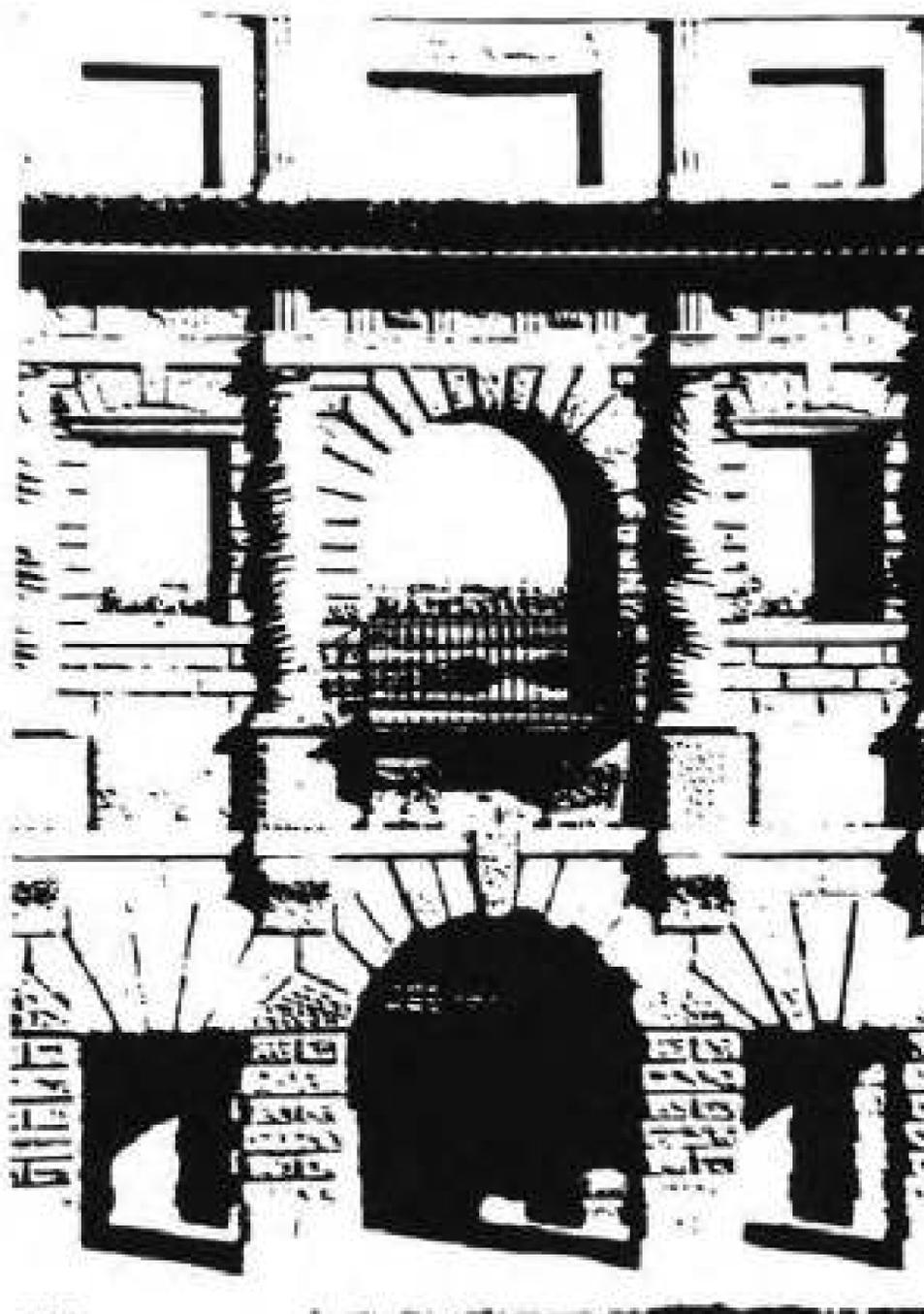
Associa-se a pintura ilusionista, cobrindo tetos ou paredes inteiras, aos esquemas decorativos da arquitetura barroca. Relatos antigos, entretanto, e pinturas sobreviventes (como a obra-prima *A Introdução aos Mistérios de Baco*, na *Villa dos Mistérios*, em Pompéia) testemunham o desenvolvimento, no mundo helenístico-romano, desta concepção pictórico-arquitetônica ilusionista que seria retomada no Renascimento, por obra de Mantegna, e se tornaria comum nos interiores maneiristas, por todo o século XVI.

Um outro elemento que se vincula, de imediato, à iconografia barroca, a coluna torsa e roliça²³ já surge no início da arquitetura maneirista, com Giulio Romano, e é freqüente nas pinturas dos grandes mestres maneiristas venezianos, notadamente em Veronese.

O ensaio de uma dinamização da realidade espacial e o emprego de quase todos os novos elementos formais comentados são fatos casuais na arquitetura maneirista e só se

convertem em características estilísticas – porque constantes e específicas – da linguagem barroca.

Entre todos estes elementos típicos do Barroco e já presentes em criações maneiristas, provavelmente apenas o uso da pintura ilusionista, da coluna torsa, e o de formas elípticas em cartelas, molduras e lucarnas podem ser classificados como já pertinentes ao repertório maneirista – mas que o Barroco acentuou e perpetuou, adaptando-os à sua sensibilidade específica.



G. Romano – *Cortile della Cavalerizza* (Mântua)

Estas colocações são necessárias ao se enfrentar o difícil campo da periodização histórica dos estilos, o que nos faz dependentes intrinsecamente de sua conceitualização e nos obriga a trabalhar com as áreas “difusas” da História da Arte, com os momentos em que o gosto se transforma e em que traços de uma nova interpretação das linguagens artísticas ainda se encontram velados pelas formas tradicionais: os períodos de transição.

toriografia tradicional²⁴, vem sendo contestada a partir das revisões efetuadas acerca do conceito de Maneirismo.

A visão tradicional baseia-se no fato de que, ao final do século XV e durante os dez ou vinte primeiros anos do XVI (o período que produziu as incensadas obras-primas do Pleno Renascimento em Roma e Veneza), a recepção das formas renascentistas, por toda a Europa gótica, caracterizava-se como um fenômeno irreversível.

Após eventuais contatos com o que se passava na Itália do Quattrocento (como no caso de Jean Fouquet²⁵, por exemplo), somente ao final do século, quando Carlos VIII leva um grupo de artistas e artesãos de Nápoles para a França, é que se inicia realmente o processo de italianização da arte francesa.

Na arquitetura, este fenômeno se restringe, de início, à aplicação de formas decorativas derivadas de Roma Antiga – copiadas ou reelaboradas pelo Renascimento – às estruturas construtivas do Gótico²⁶; ou, então, à justaposição das decorações das duas culturas.

À época da campanha do rei francês em Nápoles, o brilhante decorativismo em baixo-relevo do quattrocento lombardo transbordava na fachada da Cartuxa de Pavia. Formas renascentistas transformadas em rendas policrômicas não representavam exatamente a linha mais propriamente clássica iniciada por Brunelleschi, mas seduziriam os franceses e toda a Europa, “por seu parentesco com a exibição de luxo do Gótico flamejante.”²⁷

Atualmente, parece um exagero, no mínimo, registrar sob o termo “Renascimento” esta primeira fase de absorção da linguagem clássica italiana – como se dá no início do Tudor e do Plateresco, e em uma das quatro tendências do Manuelino²⁸.

Ao receber o impacto da cultura renascentista, realiza-se uma superposição, em um hibridismo contraditório que se aproxima da concepção teórica do Maneirismo.

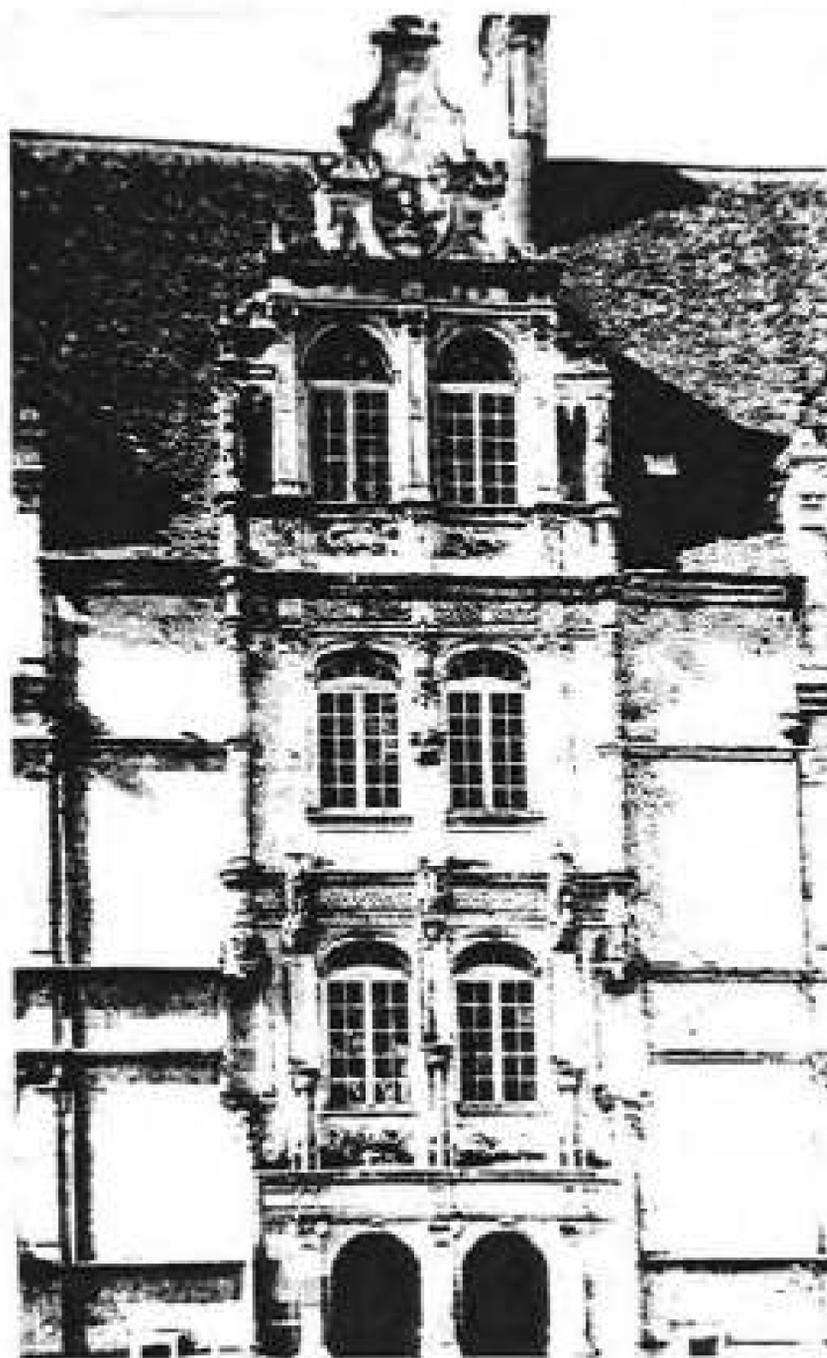
Aceitar que tal estilo já seja maneirista, entretanto, só aumentaria a grande confusão já existente, pois, ao coexistir com o Pleno Renascimento, este “Maneirismo” de vários países europeus antecederia o próprio Maneirismo italiano.

Este período, em que a última fase do Gótico mescla-se a um vocabulário renascentista, não pode ser descrito apenas como gótico, ou renascentista, ou maneirista.

Os períodos históricos e seus respectivos estilos, resultando híbridos por um processo de transformação, de adaptação de uma linguagem à outra, necessitam de mais do que apenas uma etiqueta para serem definidos.

Esta fase, na França, deveria ser descrita como uma transição entre o Gótico flamejante e o Maneirismo francês propriamente dito. Ela se inicia a partir de 1495, quando os artistas italianos trazidos por Carlos VIII trabalham na *Tour des Minimes*, em Amboise, e provavelmente se conclui com a construção da *Ala de Francisco I* do *Castelo de Blois*, quando o novo estilo se afirma (já que *Blois* se constituiria no protótipo dos demais “castelos do Loire”) e se dissemina (pois seriam construídos muito além do Loire, por quase todo o reino).

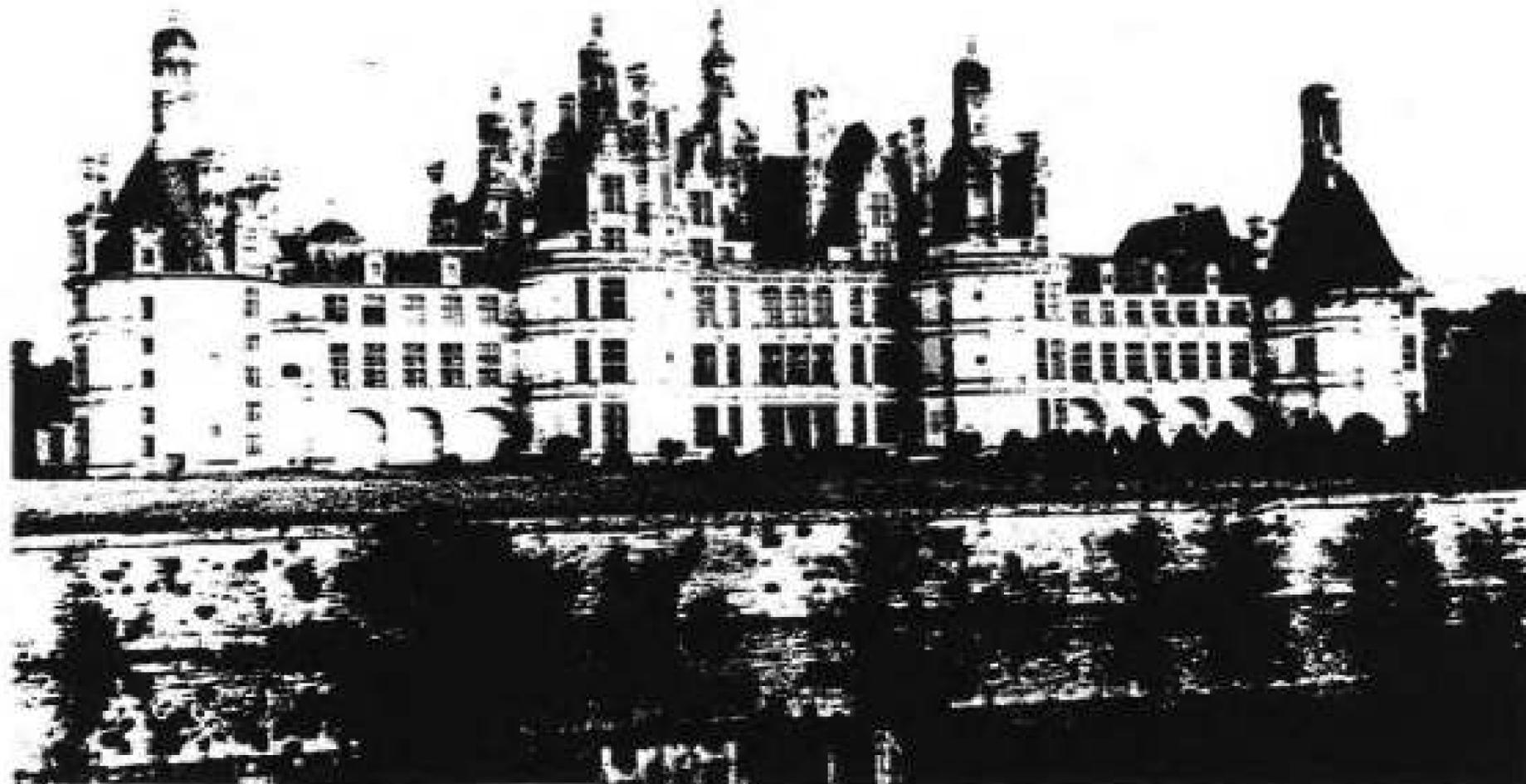
Em *Azay-le-Rideau*, edificado entre 1518 e 1524, o plano dos muros e o fuste das pilastras são desnudados da decoração carregada de seus antecessores e, acima dos capitéis destas pilastras, podem ser vistas seções de entablamentos (como na arquitetura de Brunelleschi).



○ *Castelo de Azay-le-Rideau*

Gébelin²⁹ constata que este elemento não está presente em qualquer outro castelo do Loire e que só reapareceria, mais tarde, no *Castelo de Madrid*, próximo a Paris, obra de Girolamo della Robbia.

Embora este autor considere o *Castelo de Chambord*, construído entre 1514 e 1540, como a última etapa de absorção das influências renascentistas italianas, ele me parece constituir o exemplo, por excelência, não mais da justaposição, mas da fusão entre a linguagem clássica italiana e tradições e ideais góticos franceses.



○ *Castelo de Chambord*

Com a volta de Francisco I do cativeiro e o estabelecimento da corte na *Île-de-France*, intensifica-se tanto a atividade construtiva quanto a inclinação do gosto artístico em direção à *maniera italiana* – tendência ainda mais evidente após 1530, com a ida de Rosso Fiorentino à França, e “sacramentada” com a chegada de Serlio, em 1541.

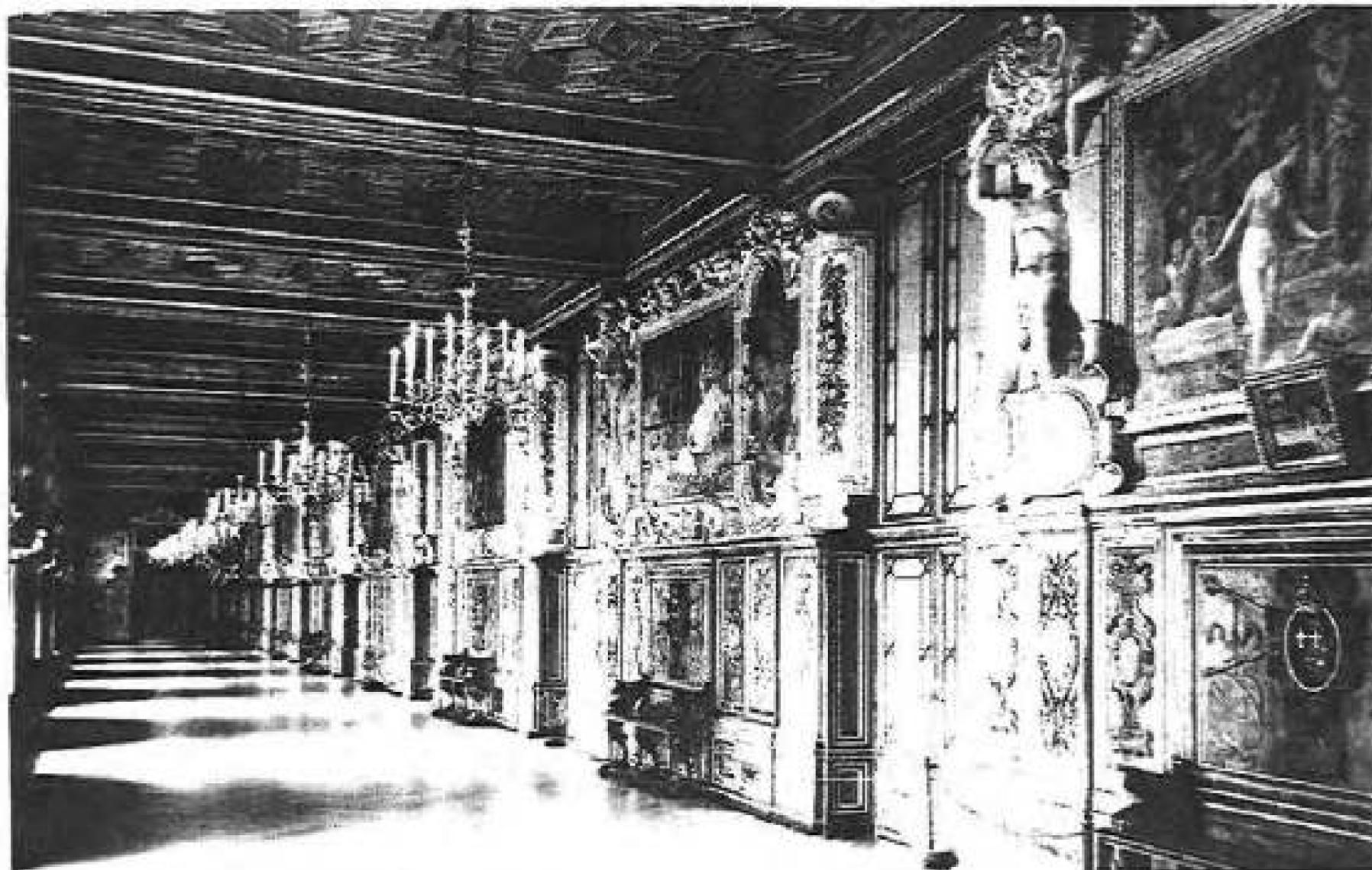
O novo estilo conserva algo do decorativismo rendilhado da herança gótica, apenas no espírito, já que as formas, mesmo lembrando entrelaçados ou vazados, são originariamente clássicas, e nenhum elemento próprio da decoração gótica sobrevive.

Além de Rosso e de Serlio, outros arquitetos e artistas italianos – como Cellini, Niccollò dell’Abatte e Primaticcio – foram convidados por Francisco I a se estabelecerem no país.

O resultado do trabalho que desenvolveram junto a seus colegas franceses, principalmente nas reformas e ampliações do *Palácio de Fontainebleau*, constitui o que a História registra como a Escola de Fontainebleau.

Os delicados relevos de derivação quatrocentista, dominantes à época de Carlos VIII, passam de moda. Os candelabros, ramicelos e medalhões de César são substituídos por um repertório de maior modelado: vasos de formas variadas, grinaldas de frutos opulentos, cariátides e atlantes, figuras mitológicas como harpias, faunos e esfinges, e um dos mais característicos motivos decorativos da arquitetura maneirista: os enrolamentos de couro.

Construída por Le Breton, a célebre *Galeria de Francisco I* foi decorada por Rosso Fiorentino, entre 1531 e 1540.



Rosso – A *Galeria de Francisco I*, em Fontainebleau.

A substituição da temática decorativa também é acompanhada de mudanças técnicas: dos baixos-relevos de pedra para os altos-relevos estucados. A técnica do estuque, usada em Roma Antiga, é redescoberta em torno a 1520, e caracterizaria grande parte das decorações internas maneiristas.

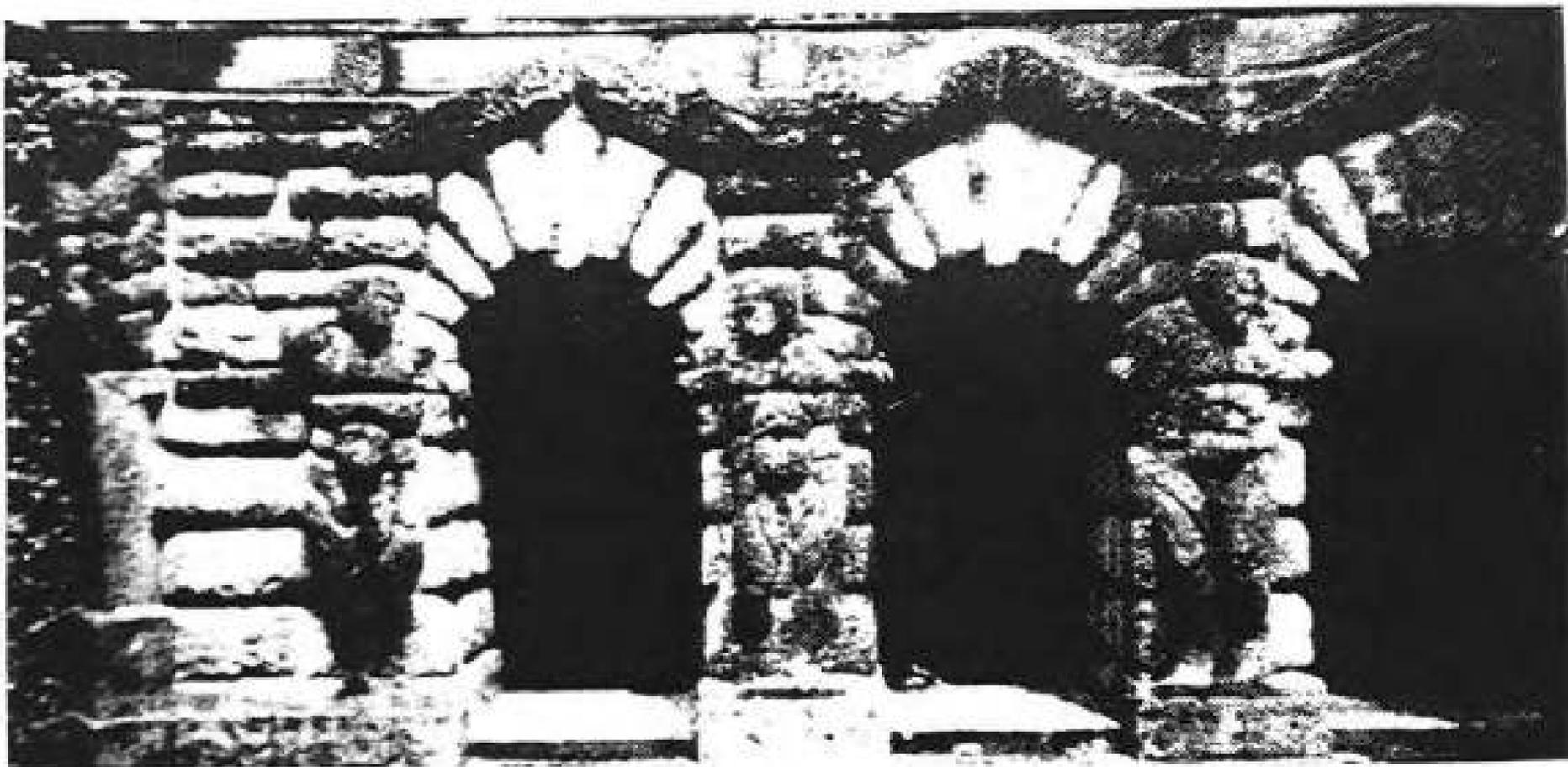
Rosso, entretanto, criaria uma fórmula nova, ao combinar estuques em alto-relevo com grandes pinturas retangulares e circulares, alternando-se, assim, massas e planos.

Após a morte trágica do artista italiano em Paris, em 1540, outro maneirista vindo da Itália, Primaticcio, continuaria o mesmo tipo de esquema decorativo, no *Quarto da Duquesa d'Étampes*, a favorita do Rei, combinando pinturas elípticas de sua autoria e de Niccollò dell'Abatte – sobre os amores de Alexandre Magno – a belíssimos estuques, muito semelhantes aos da *Galeria*.



Primaticcio – *Decoração do Quarto da Duquesa d'Étampes*.

Se estas imagens traduzem as idéias de refinamento luxuoso que se associa ao conceito de Maneirismo, como quer Shearman, a *Grotte des Pins*, também em *Fontainebleau*, e do mesmo Primaticcio, revela como o Maneirismo, dentro de suas contradições, pode expressar esforço, brutalidade, desequilíbrio e violência: os corpos dos atlantes – nos pilares entre os arcos da entrada – são formados por blocos de pedra rusticados que os parecem mutilar e deformar, além de nos dar a impressão de que o conjunto se trata de uma ruína prestes a desmoronar.



Primaticcio – A Grotte des Pins, em Fontainebleau.

Com o governo de Henrique II, entre 1549 e 1559, uma orientação menos italianizante – como fora a de Francisco I e de Fontainebleau – é imprimida à arte nacional, entregue a arquitetos e escultores franceses.

Phillibert Delorme e Jean Goujon tentaram evitar a pura imitação de modelos, para criar obras originais e capazes de rivalizar com a produção italiana da época³⁰.

Delorme reduziu os mestres canteiros, que resistiam às inovações classicizantes, a meros executores, e impôs uma orientação que – por mais nacional que pensasse ser – instaurou de forma definitiva a tradição clássica italiana na arquitetura francesa.

Embora o arquiteto tenha pretendido definir uma identidade nacional (chegando a criar a “ordem francesa”, em seu “tratado” *Premier tome de l'architecture*, editado em 1567), os elementos propriamente franceses – que diferenciam este Maneirismo do italiano – provêm essencialmente da herança medieval e são, portanto, anteriores a Delorme.

As coberturas, por exemplo, continuam empenadas como no Gótico, e são recortadas por lucarnas, mas os frontões e a modenatura mais ou menos clássica que as envolvem incorporam as águas-furtadas à ordenação dos andares inferiores.

O jogo movimentado das alas e torreões dos castelos medievais persiste na composição das alas e pavilhões dos palácios e castelos maneiristas franceses, criando-se fachadas recortadas

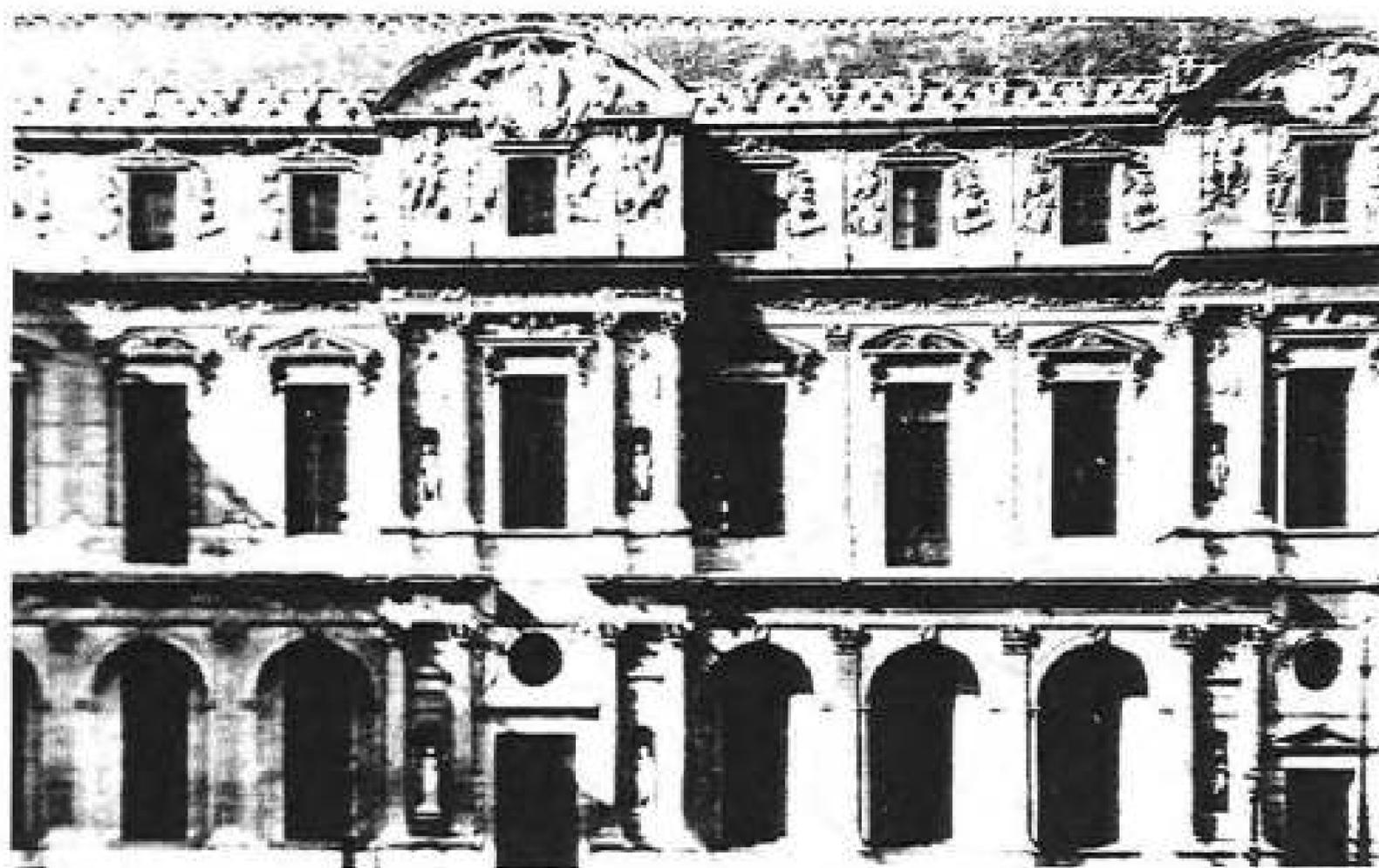
em mais de três massas, enquanto o mais comum, no Maneirismo italiano, é o desdobramento em apenas três planos e, no máximo, em três massas³¹.

Os pináculos, as chaminés, as pequenas torres, as cúpulas e seus lanternins são constantemente elaborados em perfis caprichosos.

Estas formas fantasiosas e a exploração do verticalismo inerente a suas formas e funções rompem o gosto clássico pelos volumes compactos da Itália renascentista e são mais abundantes e decorativos no Maneirismo francês do que no italiano, apesar de seu largo emprego nas obras de Palladio.

As mais conhecidas obras de Delorme, o *Castelo de Anet*, residência de Diane de Poitiers, e as *Tulherias* (cuja construção se iniciaria em 1564 e seria continuada, após a morte do arquiteto, por Jean Bullant, a serviço de Catarina dei Medici), assim como o *Louvre*, iniciado por Pierre Lescot, em 1546, aliam a algumas destas características um decorativismo de grande riqueza e graça, que podemos chamar, talvez, de francês.

Tudo mais está coordenado pelo ritmo metrificador do gosto clássico: os frontões triangulares e os segmentados, integros ou recortados, a emoldurar os vãos, e as ordens superpostas a esquadrihar os planos, a modular as superfícies (ou a ordem colossal a dinamizá-las), portanto, toda uma linguagem importada da arquitetura maneirista italiana.



Pierre Lescot – O Louvre.

que, a partir do colóquio³⁴ ocorrido em Roma, em 1960, “tornou-se comum apresentar, para o período que provém do Renascimento, uma cronologia em três etapas: o maneirismo, o barroco e o rococó”³⁵.

Constata-se, pelas diferentes datações e conceituações, como os anos que separam a edição da obra de Gébelin (1942) da edição citada da “Britannica”(1968) delimitam o período fundamental da historiografia da arte em que se opera a mudança no conceito e no emprego dos termos histórico-estilísticos “Maneirismo” e “arquitetura maneirista”.

Se os reinados de Carlos VIII e de Luís XII correspondem à fase de transição do Gótico ao Maneirismo, pelo menos desde Francisco I, já podemos falar de um caráter dominante do novo estilo na França, pois, como visto, a convite do Rei, a ação dos maneiristas italianos recriava a cultura artística do país.

Sob o governo de Henrique II e Carlos IX, o estilo continua a se desenvolver, a partir das fontes italianas da Escola de Fontainebleau, ora tentando melhor se adaptar à tradição medieval nacional, ora buscando uma forma francesa de ser mais classicista.

Os anos em torno da ascensão de Henrique III (1574) marcam as mortes de Delorme e Primaticcio (1570), as de Lescot e Bullant (1578). A crise política e religiosa se arrasta pelos anos oitenta até o assassinato do Rei e a coroação de Henrique IV. Não parece ser gratuita a idéia de uma decadência do estilo, mas há que se considerar a quase inexistência de um programa arquitetônico.

O final do século XVI e a primeira metade do século XVII vêem surgir o que tradicionalmente se designa pelo nome de “Estilo Luís XIII”.

Sob tal etiqueta estilística abriga-se a arte feita à época de Henrique IV, a da regência de Richelieu (durante a menoridade de Luís XIII), a de Luís XIII e a de Mazarin (não só até a maioridade de Luís XIV, aos treze anos, mas até a morte do Cardeal, em 1661), porque se convencionou começar “o Estilo Luís XIV”, apenas a partir da tomada pessoal do poder pelo rei e a partir da ditadura conjunta de Colbert e Le Brun sobre as artes³⁶.

Após a devastação da França pelas guerras religiosas do reinado de Henrique III (quando um milhão de indivíduos morreram e 180.000 imóveis foram destruídos), o projeto do governo de Henrique IV se fundamentava na reorganização do país.

Do programa arquitetônico e urbanístico da Paris da época, são testemunhos a Place Royale (hoje, Place des Vosges), e a Place Dauphine. Pont-Neuf e Pont-Marchant foram inauguradas em 1604 e 1608, respectivamente.

Do programa arquitetônico e urbanístico da Paris da época, são testemunhos a *Place Royale* (hoje, *Place des Vosges*), e a *Place Dauphine*. *Pont-Neuf* e *Pont-Marchant* foram inauguradas em 1604 e 1608, respectivamente.



Construções da *Place des Vosges*

Tomemos a arquitetura da *Place des Vosges*, como um dos exemplos mais característicos do estilo.

A arcada sobre o passeio apresenta a regularidade dos aditamentos de pilastras toscanas, que lembra a arquitetura de Bramante, mas as aduelas sobre os arcos ou as que extravasam os frontões das lucarnas são elementos típicos do Maneirismo, como se vê em Giulio Romano.

O fato de as fachadas dos prédios vazarem-se – em *loggie* – para o passeio, deriva-se de exemplos da arquitetura civil do Maneirismo italiano, como os *Palácios Capitolinos*, em Roma, de Michelangelo, e o *Palácio Chiericati*, em Vicenza, de Palladio.

As pilastras rusticadas (que metrificam o segundo e terceiro pavimentos), as molduras das janelas e os cunhais apresentam um perfil serreado pela alternância dos tamanhos das pedras.

Nos cunhais, este serreado já surgira na Idade Média, mas integrado ao desenho das fachadas, como um partido estético; constitui um dos elementos mais característicos da arquitetura maneirista.

As janelas das construções da *Place des Vosges*, em sua forma retangular, alta e estreita, e na armação dos vidros em cruz latina, lembram a tradição gótica. Por sua vez, a disposição metrificada das aberturas, e o tratamento rusticado das molduras contribuem com valores clássicos para a síntese maneirista.

O uso constante de pedra clara, rusticada em serreados (quase sempre nos cunhais, nas pilastras e nas molduras das janelas), combinando-se ao rosado ou acastanhado dos tijolos e ao azul cinzento ou enegrecido dos telhados de ardósia, configura a maior parte da arquitetura de Henrique IV. Entretanto, ao avançar sobre o período seguinte, acabou por identificar um genérico "Estilo Luís XIII".

Isto acarreta uma contradição, já que toda a produção arquitetônica do reinado de Henrique IV se enquadra como maneirista, enquanto parte da arquitetura realizada sob Luís XIII já começa a ceder a uma ou outra idéia barroca ou a seus adjetivos decorativos.

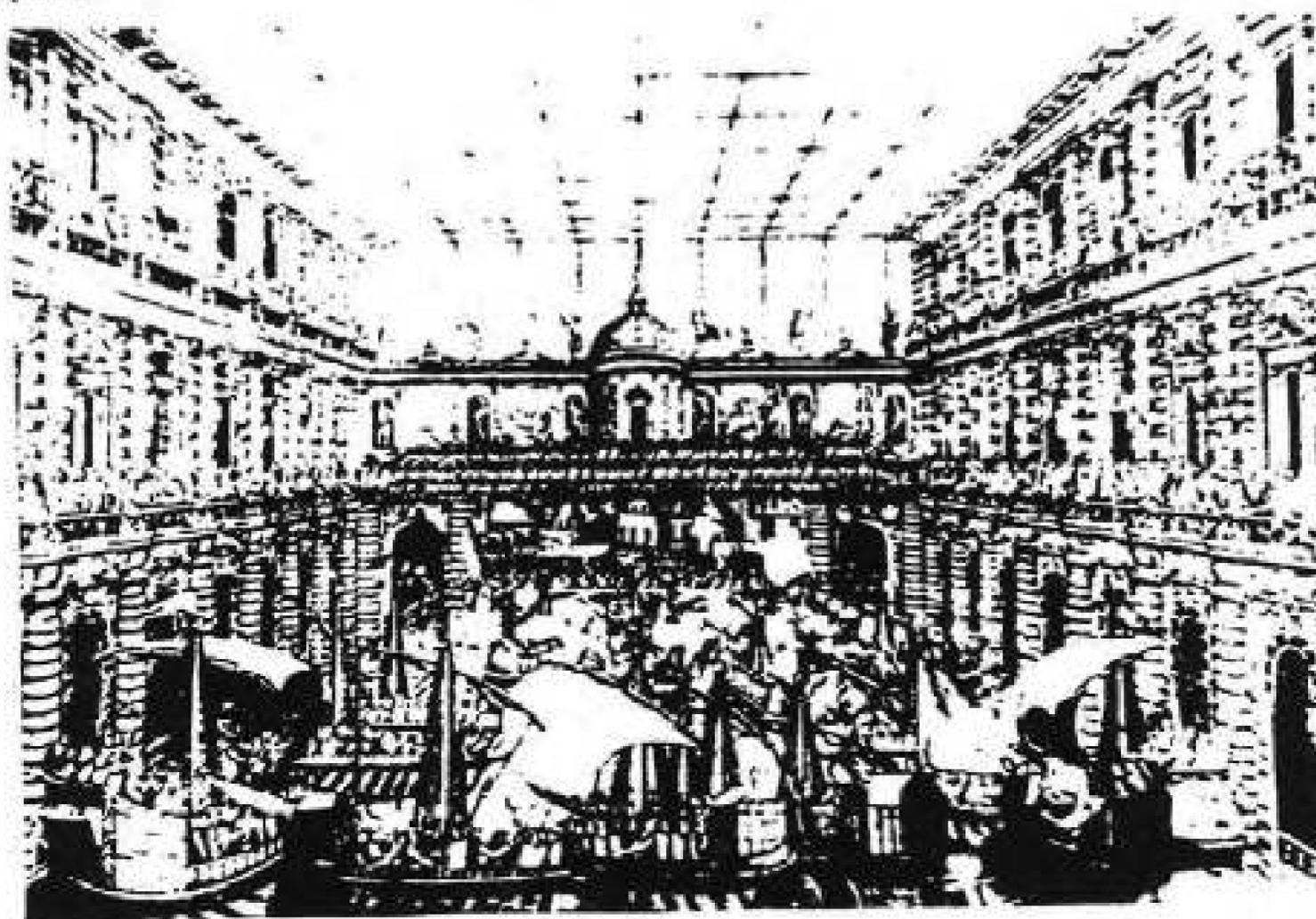


Fachada do Luxembourg

Salomon Debrosse, o maior arquiteto do início do reinado de Luís XIII, é o autor do *Palais du Luxembourg*, concluído em 1620, e que deveria se inspirar no *Palazzo Pitti*, segundo o desejo de sua cliente, a Rainha Maria dei Medici, mulher de Henrique IV.

Pierre du Colombier não reconhece mais do que o tratamento rusticado das superfícies como resultante da inspiração no palácio florentino, comparando a diversidade entre a fachada maciça do *Pitti* e a galeria de um único andar (funcionando como simples acesso) da fachada do *Luxembourg*³⁷.

As reformas maneiristas, empreendidas por Ammanati, no palácio renascentista, além de distenderem a largura da fachada e revestirem os pátios internos com as ordens superpostas, rusticadas, e adossadas às paredes, criaram uma galeria, como lateral de um pátio interno, com dois andares apenas, e um pavilhão central coroado por cúpula. Esta ala funcionava como um passeio ou como cenário e camarins para as performances teatrais e naumaquias.



Orazio Scarabelli – Naumaquia no Palazzo Pitti.

Além da rusticação das paredes, portanto, o próprio esquema compositivo do *Luxembourg* tinha parentesco com o *Pitti*, e, em tudo isso, como também no uso de colunas geminadas sob a cúpula ou na rusticação de seus fustes em duas diferentes formas, o que vemos é ainda a contínua aproximação do Maneirismo francês das tradições mais clássicas do Maneirismo italiano.

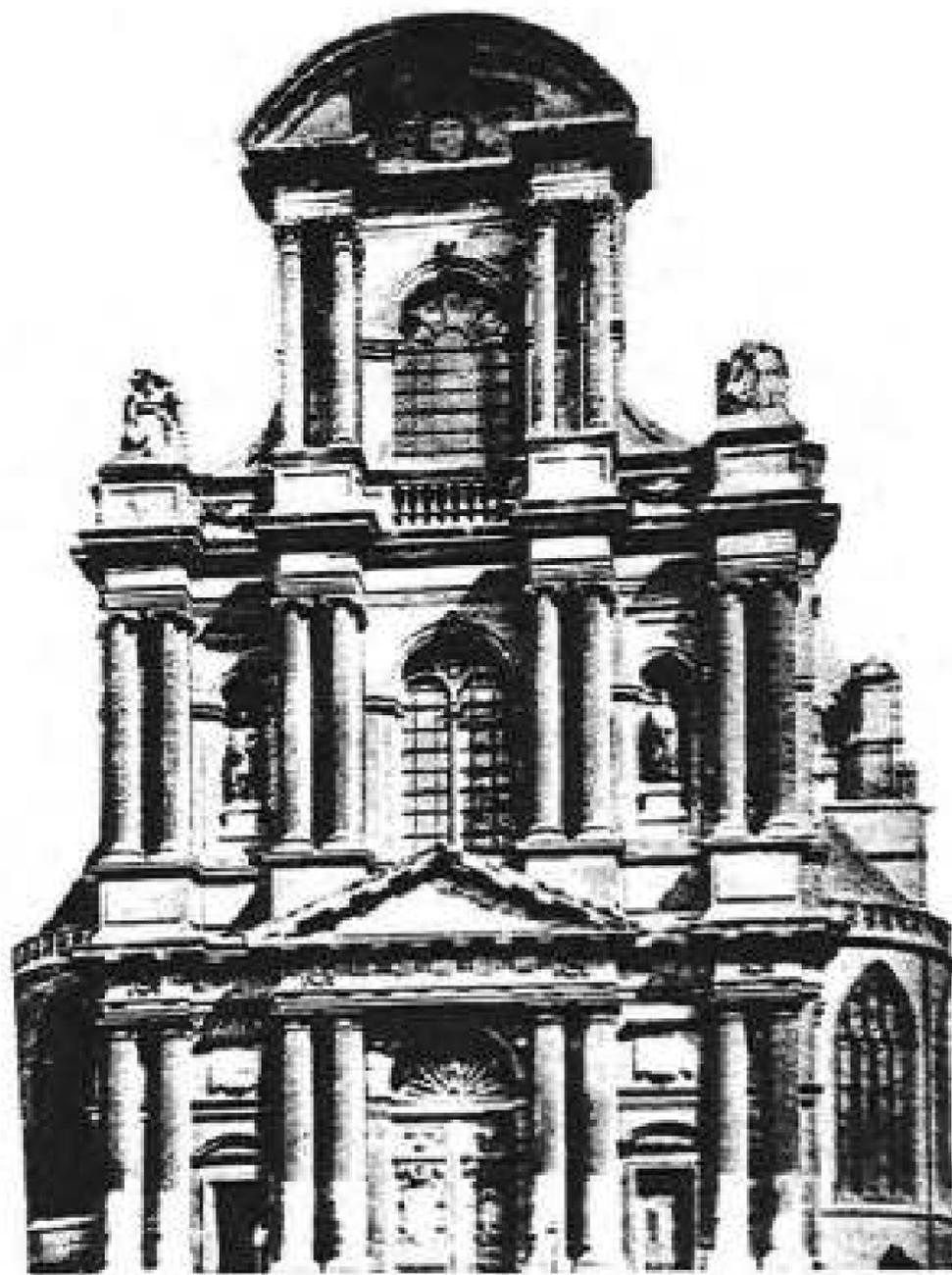
Além disso, o esquema de se dispor os aposentos em três alas, unidas na fachada por uma simples galeria de acesso com entrada monumental, era freqüente nos castelos maneiristas franceses, como *Écouen*, iniciado por Bullant, em 1555, *Anet*, construído por Delorme, entre 1547 e 1552, e *Verneuil*, de Ducerceau.

A propósito, *Colombier*³⁸ chega a supor uma influência direta de *Verneuil* sobre o *Luxembourg*, devido ao parentesco entre seus autores.

Se há uma espécie de peso geral, na obra de Debrosse, em relação à elegância dominante das grandes obras do Maneirismo francês, não há nada exatamente novo e que fale uma linguagem que possamos denominar por Barroco – estilo que, aliás, ainda iria se definir, em Roma³⁹, alguns anos após a conclusão do *Luxembourg*.

Também não seria o caso de empregarmos apenas o termo “Classicismo”, que se encontra presente, como vimos, em quase toda a arquitetura ocidental, mas que só é usado incontestavelmente para definir parte da cultura grega do século V a. C. e a dos finais da República e inícios do Império Romano.

Atribuída a Debrosse, a fachada da *Igreja de Saint-Gervais*, cria uma terceira ordem sob o frontão da fachada, um esquema que teve grande aceitação, tornando-se característico de várias igrejas francesas do século XVII.



S. Debrosse – Igreja de Saint-Gervais.

elementos, apenas as vedações das portas apresentam uma fluidez decorativa que se identifica ao Barroco – o que é muito pouco para que se classifique Saint-Gervais dentro deste estilo (além da possibilidade de as vedações serem posteriores ao risco da fachada).

No novo século, apesar de – ao contrário do período precedente – nenhum artista italiano notável ter-se estabelecido na França até 1646 (quando Romanelli, Grimaldi e Borzoni, discípulos de Pietro da Cortona, trabalham para Mazarin e Ana d'Áustria), a Itália continuava a ser o modelo incontestado⁴¹.

Mesmo na marcante influência de Flandres sobre o Estilo Luís XIII, presente através de uma considerável imigração de artistas flamengos, teríamos de considerar a forte formação “barroca” desses mesmos artistas – nas palavras de Colombier⁴² – com os discípulos de Michelangelo (que, çá va sans dire, eram todos maneiristas).

Se, entretanto, podemos começar a pensar no Barroco, a respeito da produção de artes aplicadas e decorativas, constata-se que a resistência ao estilo torna-se maior e gradativamente mais acirrada, na produção pictórica, escultórica e arquitetônica.

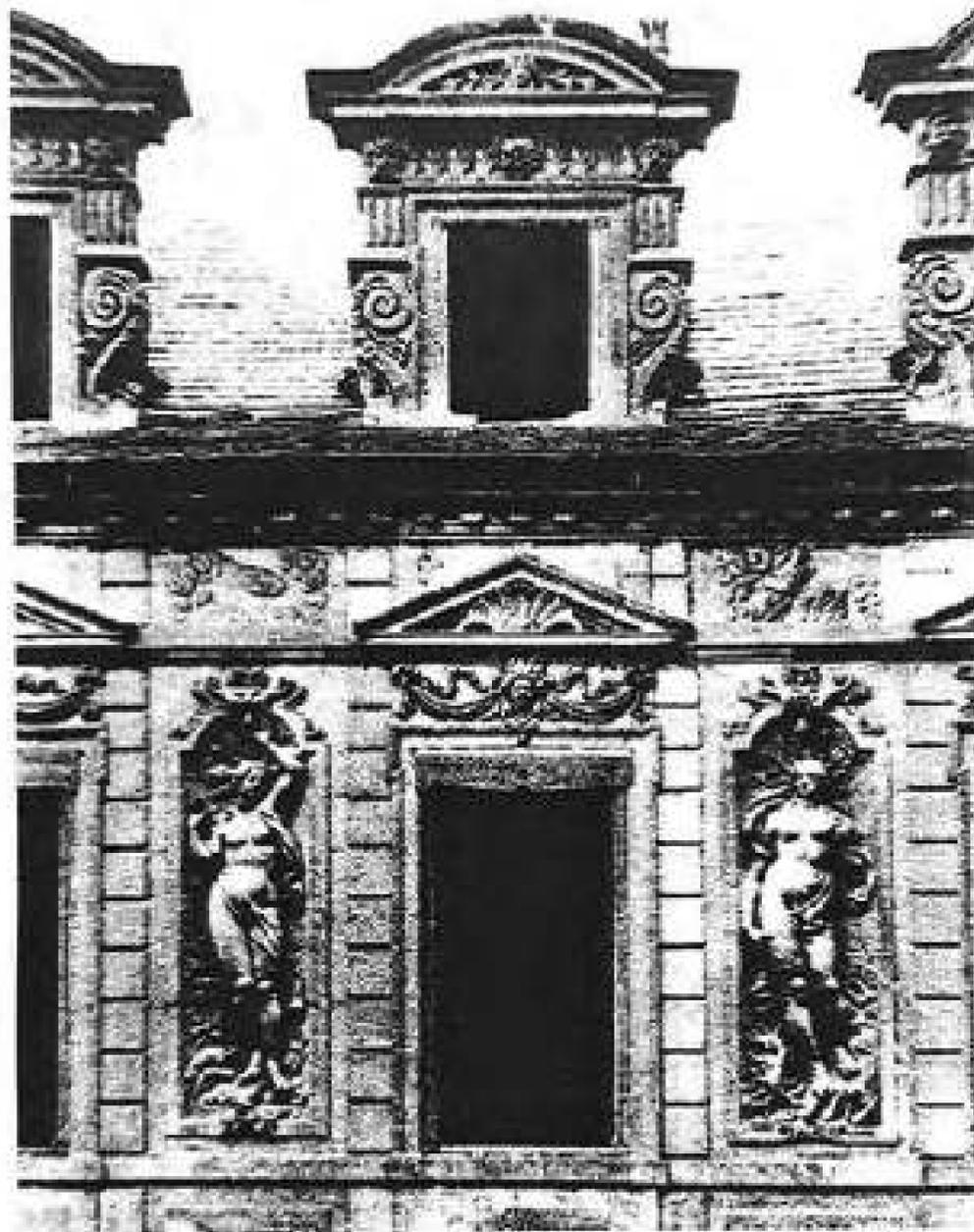
As influências flamengas, espanholas, alemãs e portuguesas não se exerciam tanto sobre a arquitetura, que continuava, mais do que qualquer arte, a depender dos modelos italianos “nacionalizados” e da teoria clássica – fundamentada no tratado de Vitrúvio e nos dos maneiristas italianos.

Em obras realizadas a partir da década de 1620, começam a surgir elementos decorativos do gosto barroco ou, até mesmo, algum movimento espacial.

No Hôtel Sully, de Jean Ducerceau, terminado em 1624, se não fossem os arcos dos nichos entre as janelas e os das padieiras das lucarnas (onde as mísulas laterais parecem volutas invertidas, como nos capitéis “coríntios” de Borromini) e se não fossem os pequenos painéis sobre os nichos e as folhagens que os penetram (e aos frontões e mísulas), teríamos uma simples continuação do Maneirismo francês e uma terceira geração maneirista da família Ducerceau.

Podemos questionar se isto é o bastante para que se fale de Barroco, e é verdade que, se colocarmos em termos quantitativos – e mesmo qualitativos – o que é realmente barroco e o que permanece de maneirista, em inúmeros casos, mesmo no Hôtel de Sully, a balança penderá para a tradição.

Jean Ducerceau e Debrosse eram netos de Jacques Androuet Ducerceau, cuja enorme influência sobre a arquitetura francesa do século XVII pode ser inferida das palavras de Colombier: “É ele exatamente o principal intermediário para a transmissão do estilo de



J. Ducerceau – *Hôtel de Sully*.

Podemos questionar se isto é o bastante para que se fale de Barroco, e é verdade que, se colocarmos em termos quantitativos – e mesmo qualitativos – o que é realmente barroco e o que permanece de maneirista, em inúmeros casos, mesmo no *Hôtel de Sully*, a balança penderá para a tradição.

Jean Ducerceau e Debrosse eram netos de Jacques Androuet Ducerceau, cuja enorme influência sobre a arquitetura francesa do século XVII pode ser inferida das palavras de Colombier: “É ele exatamente o principal intermediário para a transmissão do estilo de Fontainebleau ao século seguinte.”⁴³

O autor que nos serve como referência básica para o período Henrique IV-Luís XIII, ainda que ignore o conceito de Maneirismo, reforça a idéia de uma permanência do estilo, quando nos diz que, ao tornar os motivos de Ducerceau mais pesados, chega-se ao Estilo Luís XIII, e ao se referir à independência da arquitetura em relação ao antigo: “Continua-se a utilizar os elementos essenciais da arquitetura e da decoração antigas, que são, entretanto,

que vai da extrema secura à extrema opulência, e subdivide-a em três estilos: o severo, o livre, e o das ordens antigas.

O “estilo severo” se justificaria pelo caráter utilitarista e militar dos engenheiros ou dos temas por eles construídos, estendendo-se da Place des Vosges e da Place Dauphine, a obras de Le Muet e Lemercier e à Salpêtrière de Libéral Bruand. A tendência corresponderia, portanto, à continuidade da vertente mais despojada, a do amor vacui da arquitetura maneirista.

O “estilo livre” enquadraria as obras que mais se aproximam do gosto propriamente decorativista do Barroco, mas o autor menciona apenas duas ou três obras muito pouco conhecidas, além do Hôtel de Sully e do Castelo de Cheverny.

Das obras de Debrosse às de François Mansart e às de Louis Le Vau, quase toda a grande arquitetura do reinado de Luís XIII é classificada como pertencente ao estilo dominante, o “estilo das ordens antigas”, e a própria categoria criada pelo autor parece referendar a idéia do “Classicismo francês do século XVII”.

Sem a ocorrência de movimentações espaciais e de formas decorativas dinâmicas ou explosivas, torna-se impossível falarmos de Barroco, puramente, e melhor seria tratarmos estas obras como expressões de um compromisso entre Maneirismo e Barroco (ou de um Barroco discreto, ou mesmo de um Barroco classicista), do que aludirmos ao termo “Classicismo francês do século XVII”, tão insuficiente e impreciso para explicar esta arquitetura quanto o uso, simplesmente, do termo “Barroco”.

Se a historiografia acentua a resistência da França ao Barroco italiano, falando desse “Classicismo francês do século XVII” e se, como em Tapié e Colombier, também se reconhece a outra vertente que aceita o Barroco, mesmo que com restrições (o Barroco francês, o “estilo livre”), o que não se encontra entre os autores é a percepção de que este “classicismo” não é outro senão que o maneirista e que a base do “estilo livre” também o é.

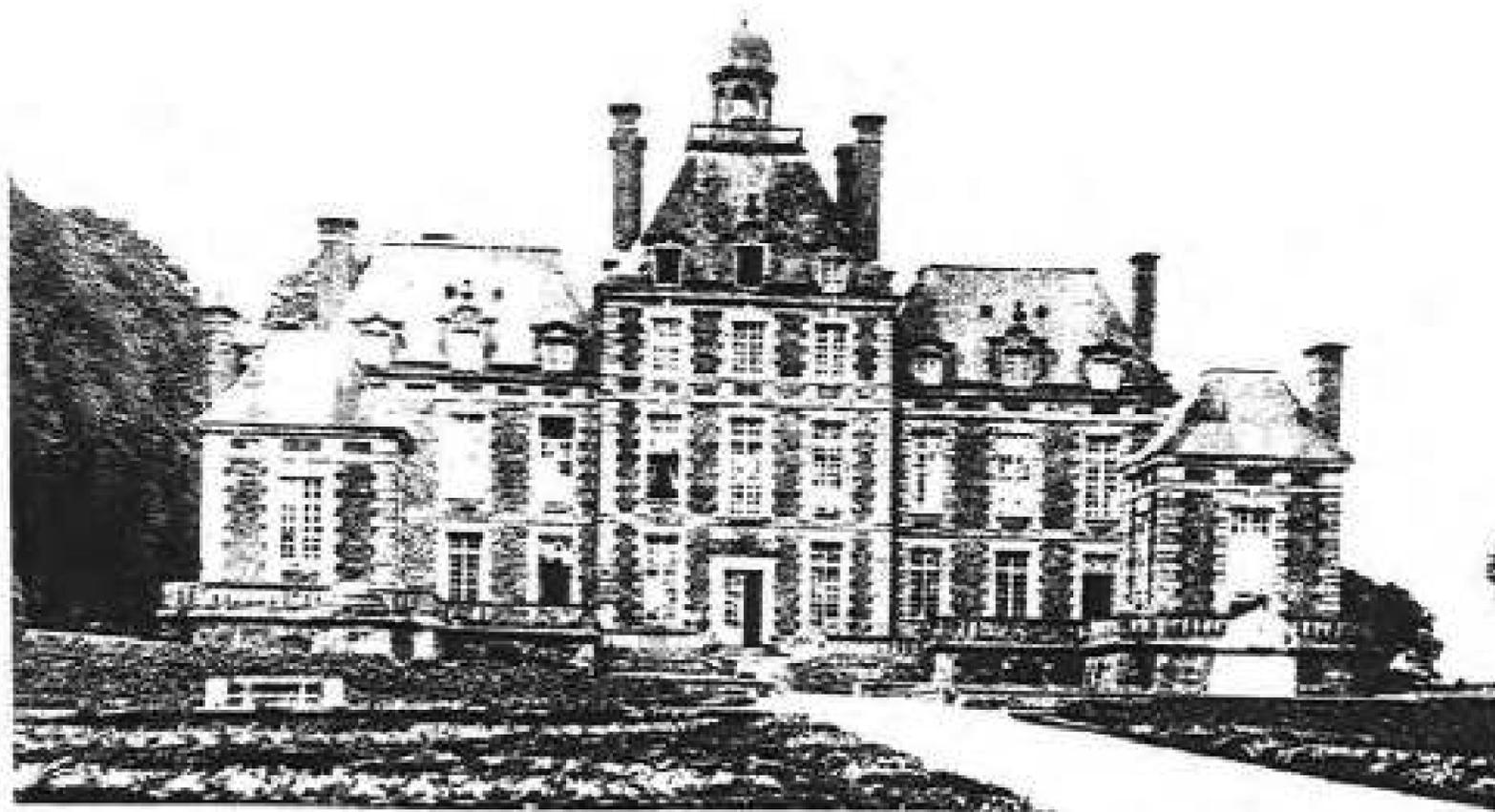
O que se assiste na arquitetura francesa da primeira metade do século XVII é a transposição de um Maneirismo mais livre e mais afrancesado para um maneirismo mais austero e, neste sentido, mais italiano, devendo a Ammanati, Sansovino e aos tratadistas do século XVI, e concedendo, por vezes, ao gosto barroco.

Como uma forma de conclusão para estas páginas (já que, como foi comentado, elas só se concluem em uma próxima edição), vejamos como esta idéia se evidencia na análise de dois castelos realizados nas décadas de 1630 e 1640, quando a influência do novo gosto desenvolvido na corte papal começa a se exercer sobre os demais centros da cultura européia.

O que se assiste na arquitetura francesa da primeira metade do século XVII é a transposição de um Maneirismo mais livre e mais afrancesado para um maneirismo mais austero e, neste sentido, mais italiano, devendo a Ammanati, Sansovino e aos tratadistas do século XVI, e concedendo, por vezes, ao gosto barroco.

Como uma forma de conclusão para estas páginas (já que, como foi comentado, elas só se concluem em uma próxima edição), vejamos como esta idéia se evidencia na análise de dois castelos realizados nas décadas de 1630 e 1640, quando a influência do novo gosto desenvolvido na corte papal começa a se exercer sobre os demais centros da cultura européia.

Atribuído (embora, segundo Colombier, sem fundamentos) a François Mansart, considerado o maior dos arquitetos ligados ao estilo Luís XIII, e realizado entre 1626 e 1636, o *Castelo de Balleroy* ainda conservaria o esquema gótico e maneirista da vedação (em cruz latina) das janelas altas e estreitas, e dos vários corpos destacados por coberturas individuais e altamente empenadas.



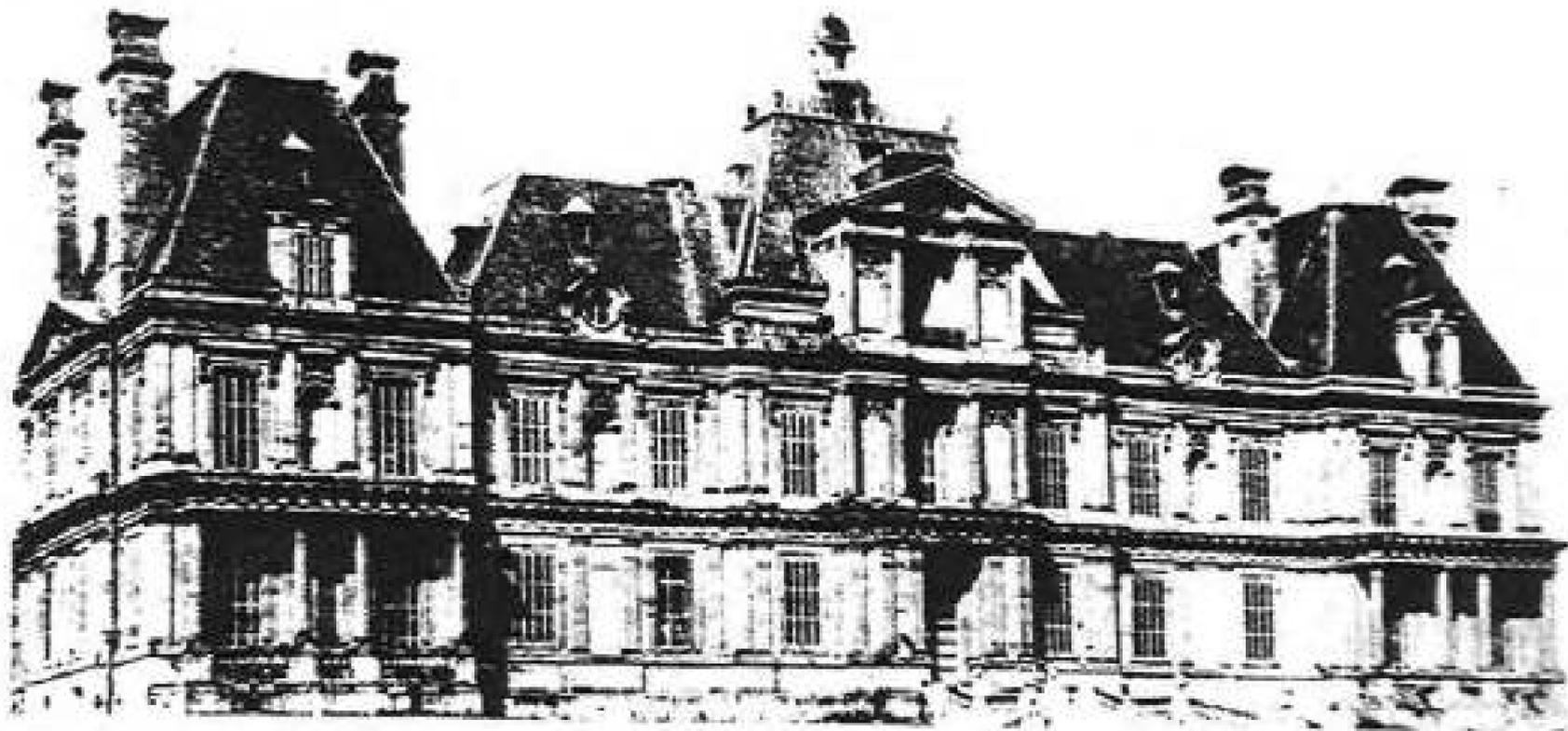
○ *Castelo de Balleroy*

A métrificação exata das superfícies e o serreado de pedras rusticadas em torno de cunhais e vãos (um dos elementos, como visto, característicos do estilo Henrique IV-Luís XIII) evidenciam sua estrutura essencialmente maneirista.

Dois novos aspectos, entretanto, começam a revelar a aceitação de um novo gosto. O primeiro pode ser visto na forma dos frontões das lucarnas – um meio círculo ou um segmento

de círculo que se continua, em cada extremidade, por um segmento de reta —, uma das mais típicas criações do Barroco. O segundo se evidencia na projeção dos pavilhões laterais da fachada principal, um aspecto do qual parecem se desenvolver as alas laterais estendidas, comum nos grandes palácios barrocos, e que expressa seu dinamismo espacial, seu ímpeto de integração ao espaço exterior, sua preferência por formas e composições abertas.

Em sua mais célebre obra civil, o *Castelo Maisons-Lafitte*, datado da década seguinte, Mansart conserva os altos tetos individuais da tradição maneirista francesa e as fachadas principais desdobradas em cinco segmentos.



F. Mansart — O *Castelo Maisons-Lafitte*.

As chaminés são arrematadas por frontões de arco segmentado, as lucarnas por frontões triangulares e as janelas têm simples sobrevergas retilíneas. Um grande frontão triangular, sustentado por colunas destacadas, coroa o pavilhão central, no terceiro pavimento, e pilastras geminadas guarnecem os cunhais. Uma escadaria em lances quebrados dá acesso à entrada e há óculos no embasamento para a aeração e iluminação dos porões. O que se vê, portanto, são elementos típicos — todos eles — da arquitetura maneirista francesa e italiana.

Dois óculos com molduras recurvadas, dispostos nas alas intermediárias, poderiam parecer formas mais abarrocadas — não fossem tantos os precedentes semelhantes nas cúpulas maneiristas italianas. Duas pequenas áreas côncavas nas laterais e o avanço decidido destas alas laterais sobre uma das fachadas principais, entretanto, acrescentam elementos barrocos ao aspecto predominantemente maneirista do conjunto.

alas que as interligam, realizando o desdobramento em cinco planos ou massas (segundo o menor ou maior destaque plástico dos três pavilhões).

O avanço mais decidido dessas extremidades, no entanto, projetando-se como verdadeiros braços a se distender sobre o espaço exterior, iria se tornar um esquema característico apenas no Barroco.

Embora Colombier se refira a Balleroy como um dos exemplos do “estilo severo”, este castelo, como visto, ao avançar seus pavilhões laterais (um pouco mais corajosamente do que no Maneirismo) e ao absorver uma das mais típicas formas de moldura arquitetônica do Barroco, já nos permite que se fale dos inícios de uma arquitetura barroca francesa, que se desenvolveria com o Lafitte – a despeito de seu aparente classicismo maneirista.

A continuidade do “Estilo Luís XIII” e a criação do “Estilo Luís XIV”, sua maior aproximação ou resistência ao Barroco e a questão referente: o “Classicismo francês do século XVII” – por sua extensão, como já foi dito – serão temas desenvolvidos no próximo número de Concinnitas.

Notas

1. G. Schnoor. Maneirismo e Neomaneirismo. Duas questões e cinco séculos de arquitetura. Um exemplar da tese encontra-se na Biblioteca do Mestrado.
2. Pierre Verlet. Le Style Louis XV. (Collection Arts, Styles et Techniques). p. 20-21 e 28.
3. Estudos sobre o Maneirismo, p. 138.
4. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (1924).
5. Die Entzuehung des anticlassischen in der italienischen Malerei um 1520 (1925).
6. Panorama da Arquitetura Ocidental.
7. O Maneirismo.
8. Mannerism.
9. Maneirismo. O Mundo como Labirinto.
10. Introdução à Arquitetura, p.159.
11. Arquitetura e Arte no Brasil Colonial, p.197.
12. Mannerism in Architecture. In: The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art.
13. Paulo F. Santos. O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil, p. 89-90.
14. Saber ver a arquitetura, p. 82.
15. Conceitos fundamentais da História da Arte, p.14.
16. From Mannerism to Romanticism (Studies in Art, Architecture and Design). v. I, p. 12.

17. Op. cit., p. 196-197.
 18. Op. cit., p. 198.
 19. Como se faz, tradicionalmente, na História do Mobiliário e da Moda.
 20. Bruno Zevi, op. cit., p. 53.
 21. Bruno Zevi, op. cit., p. 83. Embora o autor não se refira ao fato, a elasticidade específica da elipse barroca está na disposição da entrada e do altar nas extremidades do eixo menor, enquanto nas plantas elípticas maneiristas ocupam as do eixo maior.
 22. Id., p. 81-86.
 23. Colunas muito finas, com fustes retorcidos, foram utilizadas no Românico e no Gótico, principalmente na Itália. Os fustes roliços e com caneluras parecem ser uma recriação de Giulio Romano, no Maneirismo, a partir de formas helenístico-romanas. A partir destas tradições, seriam criadas as versões barrocas: a salomônica, com o fuste entremeado por cordéis de flores, e a berniniana, com caneluras na parte inferior e ramicelos cobrindo as superfícies do fuste torso.
 24. Por exemplo, Glück. Arte del Renacimiento, fuera de Italia, v. X. (Historia del Arte Labor).
 25. Sabe-se que Fouquet esteve na Itália antes de 1447, mas, embora tivesse contato com as obras de Masaccio, Fra Angelico e Piero della Francesca, sua pintura revela uma influência muito mais profunda dos flamengos, em especial de Van Eyck.
 26. Gébelin, Le Style Renaissance en France, p. 5-10.
 27. Id., p. 9.
 28. Mario Chicó. A arquitetura gótica em Portugal, p. 193.
 29. Op. cit., p. 17.
 30. Gébelin, op. cit., p. 13.
 31. A Villa Barbaro, de Palladio, e a Villa d'Este, de Pirro Ligorio, são exceções, desdobrando suas fachadas, respectivamente, em cinco planos e em cinco massas.
 32. Op. cit., p. 9
 33. V. 19, p.133-135.
 34. Os trabalhos foram publicados em 1962: "Manierismo, Barocco, concetti e termini."
 35. Barroco e Classicismo, p. 33.
 36. Pierre du Colombier. Le Style Henri IV - Louis XIII, p. 5.
 37. Pierre du Colombier. op. cit., p. 31-32.
 38. Id., p. 32 e 113.
 39. John Bury, op. cit., p. 199. O autor se baseia em Sir Anthony Blunt, Some uses and misuses of the terms Baroque and Rococo as applied to architecture, para quem o Barroco se inicia com a ascensão ao trono papal de Urbano VIII, em 1623.
 40. Já que apenas a fachada teria sido da responsabilidade de Debrosse, é possível que este janelão já fizesse parte da igreja, assim como os janelões ogivais das capelas laterais.
-

41. Colombier, op. cit., p. 16.
42. Id., p. 15, 17 e 18.
43. Op. cit., p. 15.
44. Colombier, op. cit., p. 13.

Lista das Ilustrações:

1. Dosio – Projeto para uma villa suburbana
2. J. A. Ducerceau – O Castelo de Verneuil
3. G. B. Castello – Palazzo Negrone
4. G. Romano – Cortile della Cavalerizza (Mântua)
5. O Castelo de Azay-le-Rideau
6. O Castelo de Chambord
7. Rosso – A Galeria de Francisco I, em Fontainebleau
8. Primaticcio – Decoração do Quarto da Duquesa d'Étampes
9. Primaticcio – Grotte des Pins
10. Pierre Lescot – O Louvre
11. Construções da Place des Vosges
12. Fachada do Luxembourg
13. Orazio Scarabelli – Naumaquia no Palazzo Pitti
14. S. Debrosse – Igreja de Saint-Gervais
15. J. Ducerceau – Hôtel de Sully
16. O Castelo de Balleroy
17. F. Mansart – O Castelo Maisons-Lafitte

Bibliografia

- BURCKHARDT, Jacob. *The Architecture of the Italian Renaissance*, org. por Peter Murray. Harmondsworth, Pelican Books, 1987.
- BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil Colonial* (org. por Myriam Ribeiro de Oliveira). São Paulo, Livraria Nobel, 1991.
- CHICÓ, Mario T. *A Arquitetura gótica em Portugal*. Lisboa, Editorial Gleba, 1968.
- COLOMBIER, Pierre du. *Le Style Henri IV et Louis XIII*. (Col. Arts, Styles et Techniques). Paris, Lib. Larousse, 1941.
- GÉBELIN, F. *Le Style Renaissance en France*. (Col. Arts, Styles et Techniques). Paris, Lib. Larousse, 1942.
-

GLUCK, Gustav. Arte del Renacimiento fuera de Italia. v. X (Col. Historia del Arte Labor). Madrid, Labor, 1936.

HAUSER, Arnold. Maneirismo, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

HOCHE, Gustav René. Maneirismo: o mundo como labirinto. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.

PAIS DA SILVA, Jorge Henrique. Estudos sobre o Maneirismo. Lisboa, Editorial Estampa, 1986.

PEVSNER, Nikolaus. Panorama da arquitetura ocidental. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1988.

_____. From Mannerism to Romanticism. In: Studies in Art, Architecture and Design. v. I. Londres, Thames & Hudson, 1968.

SANTOS, Paulo F. O Barroco e o Jesuítico na arquitetura do Brasil. Rio de Janeiro, Editora Kosmos, 1951.

SHEARMAN, John. Mannerism. Harmondsworth, Penguin Books, 1967.

SUMMERSON, John. The Classical Language of Architecture. Londres, Thames & Hudson, 1980.

TAPIÉ, Victor-Lucien. Barroco e Classicismo. 2 v. Mafra, Martins Fontes, 1974.

VERLET, Pierre. Le Style Louis XV. (Col. Arts, Styles et Techniques). Paris, Lib. Larousse, 1942.

VITRUVIUS. The Ten Books on Architecture. N. York, Dover Publs., 1960.

ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. Lisboa, Editora Arcádia, 1977.

VERLET, Pierre. Le Style Louis XV. (Col. Arts, Styles et Techniques). Paris, Lib. Larousse, 1942.

Geometria bélica Warlike geometry

Roberto Conduru

Doutorando em História (UFF); Mestre em História Social da Cultura (PUC-Rio, 1994); Professor de História e Teoria da Arte (UERJ e PUC-Rio).

Resumo:

No Rio de Janeiro do século XVIII, a atuação múltipla dos engenheiros militares a partir da cartografia e da fortificação – práticas entre a Arte e a Ciência – é elemento fundamental no processo de secularização em curso, alterando o domínio da arquitetura e influenciando o ambiente cultural carioca.

Abstract:

In Rio de Janeiro in the XVIII century cartography and fortifications are among the military engineers multiple performance, which is an essential element in the direction of the worldly process, changing the architectural domain and the carioca cultural environment.

Palavras-Chaves:

arquitetura militar; cartografia; Rio de Janeiro.
military architecture; cartography; Rio de Janeiro.

As cidades podem surgir do acaso, de uma situação fortuita e até mesmo de um capricho, ou não, podem ser criadas por razões bem precisas, por determinações e causas. Entre estas razões pode estar a necessidade de ocupar um determinado lugar. Este tipo de cidade, que surge e se desenvolve condicionada por determinado sítio geográfico, aponta para o vínculo entre história e geografia, entre tempo e espaço, para o fato de que algumas funções inerentes à cultura humana, em um dado momento, implicam a ocupação de um ponto exato na superfície da Terra e não de outro, alguns poucos ou muitos quilômetros adiante. Rio de Janeiro, Niterói, bem como outras cidades, pertencem a este grupo, cuja razão primeira de existência é um acidente geográfico – a necessidade e a vantagem de ocupar a baía de Guanabara as fez surgir.

A baía de Guanabara conforma-se totalmente à definição geográfica de uma baía: uma pequena porção de mar, de boca estreita, que se alarga para o interior e entra fundo pela terra. Assim, geograficamente, é um espaço intermediário, uma bacia onde deságuam os rios que encontram, por fim, o oceano Atlântico. Em termos históricos, é a encubadeira da cultura carioca. Certamente, é um lugar como tantos outros no globo terrestre – um ponto geográfico em uma rede de fluxo constante –, mas é também um ponto de aglutinação – espaço em si –; um lugar cuja cultura é produto igualmente do trânsito e da condensação. Algo que deriva de sua função inicial como porto de escoamento de matéria-prima no mundo do mercantilismo.

A lógica portuguesa de exploração dos territórios ultramarinos necessitava de portos escoadouros defensáveis, levando à organização estratégica da costa brasileira. Neste sentido, além da necessidade de acabar com a ocupação francesa na baía de Guanabara, havia vantagem em ocupar este sítio fundando uma cidade: esta bacia tanto servia como porto de alta qualidade quanto se apresentava como um ponto geográfico favorável à defesa do território. Um lugar que, no mundo marítimo de saques e invasões, aparecia como lugar de proteção.

Sobressai, assim, a questão da guerra; a lógica de conquista e defesa de territórios no mundo do mercantilismo indica a razão das lutas por esta baía e de sua ocupação. E aponta para a polaridade entre o religioso e o militar na colonização do Brasil, algo que se observa desde o início da ocupação mas que se intensifica no século XVIII.

Além da documentação escrita, a questão da guerra pode ser estudada com dois tipos privilegiados de objetos iconográficos: os mapas e as fortificações. O estudo dos mapas e das fortificações garante um acesso especial à cultura militar, as suas especificidades e seus desdobramentos no ambiente cultural carioca da época. De instrumentos práticos que possibilitaram a conquista, a garantia da posse e a colonização deste ponto do território,

chegaram a ser monumentos, já no século XX, ao se tornarem peças de museus históricos e arquivos documentais, os primeiros, e obras tombadas pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, as últimas. Contudo, o historiador que elege estas fontes como objetos de trabalho, não deve simplesmente dessacralizá-las, fazendo-as retroceder de monumentos à condição de documentos; deve, sim, tratá-las simultaneamente como monumentos e documentos, podendo, assim, superar uma possível divisão de campo que existiria entre a nova história praticada com fontes iconográficas e a tradicional história da arte. Recorrendo à possibilidade destes objetos falarem tanto da classe de objetos a que pertencem quanto do momento e do lugar em que surgiram, pode-se chegar à história social da cultura desenvolvida às margens da baía de Guanabara e, também, esclarecer sobre as práticas da cartografia e da fortificação em particular e em suas relações com a história da arte e da ciência.

Assim como o oceanólogo que participa do projeto de despoluição da baía se depara com objetos e seres que deterioram a vida na baía, também o historiador que põe a baía de Guanabara na mira do olhar deve lidar com objetos de estudo deteriorados: pranchas de desenho amarelecidas e fragmentadas, edifícios destruídos ou em ruínas. Para o historiador, o quadro pretérito delineado pelos documentos é turvo como a as águas poluídas da baía de Guanabara, hoje: os fungos, as manchas e as partes faltantes nos mapas, assim como o que foi demolido e o que foi acrescentado aos edifícios, fornecem uma imagem embaçada do passado. A tarefa do historiador deve ser a de tentar desembaçar o vidro, o espelho d'água que a baía de Guanabara oferece como plano de projeção, sem, contudo, nutrir a ilusão de restituir o passado como água cristalina capaz de novamente, como outrora, receber as baleias em seu período de gestação e desova.

II

É difícil perceber hoje a situação específica que as edificações religiosas tiveram na configuração espacial do Rio de Janeiro no século XVIII, pois as diversas transformações ocorridas na cidade, desde então (demolições e acréscimos dos edifícios ou dos respectivos entornos, com alteração de função, estilo e escala), mudaram a situação das mesmas no tecido urbano. Mais difícil é pensar as edificações militares no mesmo contexto a partir da situação atual. Não é fácil detectar hoje na cidade os vestígios do sistema defensivo implantado até os setecentos. As poucas fortificações do período ainda existentes não se constituem mais como potências efetivamente defensivas nem como marcos do espaço urbano e da baía de Guanabara. Não demonstram, portanto, a importância que possuíam quando, junto com as igrejas e os conventos, configuravam as principais referências construídas da cidade, em oposição às referências naturais. Mais do que a situação atual indica, as edificações militares,

assim como as religiosas, são elementos fundamentais para melhor compreensão da situação urbana do Rio de Janeiro setecentista.

O recurso aos mapas da época, exatamente permite observar a especificidade desta situação. As fortalezas, baterias e redutos, em paralelo aos conventos, mosteiros, igrejas, capelas e oratórios, balizavam o fluxo da vida na cidade no século XVIII: as edificações religiosas marcando o compasso do cotidiano – tempo da fé – com os ritos e cerimônias devocionais, as militares determinando o ritmo da excepcionalidade – tempo da guerra – quando dos ataques e ameaças de invasão. Funções que se invertiam, pois os mosteiros tinham papel determinante como fortificações temporárias nos momentos de conturbação e as fortificações auxiliavam na manutenção da ordem citadina, ao funcionarem como prisões. Imagens na paisagem, as edificações religiosas prometiam a proteção celeste enquanto as militares simulavam a paz terrena, aludindo à segurança em seus sentidos real e virtual. Entre badaladas de sinos e tiros de canhões, corria o medroso burburinho carioca setecentista.

Essa polaridade obedecia à lógica de colonização adotada pela Coroa portuguesa no Brasil, a qual determinou a razão planificadora da ocupação física do Rio de Janeiro. Como se pretendia a exportação de riquezas naturais ou de bens agrícolas cultivados, era fundamental o desenvolvimento de portos escoadouros de matérias-primas. A ocupação do Rio de Janeiro deveu-se à notável qualidade do porto natural existente na baía de Guanabara e sua posição estratégica no território brasileiro. O núcleo urbano foi criado com um caráter essencialmente religioso para organização geral da vida e, primordialmente militar, para garantir a posse do território. O estabelecimento da cidade tomou como pontos estruturantes os edifícios devocionais e os estratégicos; seu crescimento adotou os mesmos referenciais: uma nova capela ou bateria induzia uma direção vetorial de ocupação do espaço físico, assim como a ampliação do tecido urbano implicava a construção de novas ermidas e fortificações.

A essa dinâmica bipolar, observável desde o início da ocupação portuguesa, somou-se o caráter civilizatório desenvolvido na cidade a partir do início do século XVIII, quando foi enfatizada sua posição de principal pólo receptor e difusor da política metropolitana no Centro-Sul da Colônia, notadamente após 1763, quando o Rio de Janeiro se tornou a sede do Vice-Reino. Entre os fatores que contribuíram para o maior interesse e investimento nesse ponto do território estavam: os problemas com as fronteiras na região do Rio da Prata e a fundação da Colônia do Sacramento, em 1680, a descoberta do ouro nas Minas Gerais e o conseqüente incremento do porto carioca, além das sucessivas ameaças estrangeiras de saque e invasão. A crescente importância da cidade acentuou a necessidade de organização e segurança, reforçando o papel dos complexos arquitetônicos militar e religioso no contexto urbano carioca.

III

Quem foram os agentes desse campo diversificado e eminentemente experimental que se estendia da navegação à cartografia e à fortificação, tendo como fim o conhecimento, a conquista, a garantia da posse e a ação no espaço?

Ao longo do século XVI e da primeira metade do século XVII, passaram pelo Rio de Janeiro fortificadores portugueses e estrangeiros, civis e religiosos, os quais, a serviço do Reino e a partir de Salvador, percorriam diversos pontos do território brasileiro cuidando de sua ocupação física. Eram estrangeiros como o francês Philip de Quitan e os italianos Battista Antonelli e Baccio de Filicaia, e portugueses civis como Francisco de Frias Mesquita ou religiosos como o jesuíta Gaspar de Samperes¹.

A partir de meados dos seiscentos, o Rio de Janeiro passou a ser um dos pontos do território brasileiro para onde convergiam técnicos com o fim de cuidar da segurança da Colônia. Ainda atuavam na cidade profissionais sediados em Salvador, mas foram designados especialmente para o Rio de Janeiro alguns técnicos contratados no estrangeiro e militares formados nas Aulas de Fortificação que passaram a existir em Portugal então com o objetivo de formar um corpo técnico capaz de atender às necessidades da Metrópole, relativas ao território português e à conquista e administração das possessões ultramarinas. Michel de Lescolle foi o primeiro engenheiro-militar enviado especialmente para o Rio de Janeiro com o fito de cuidar de sua fortificação. Entre os portugueses enviados a partir desse momento estão Manoel Gomes Pereira, Felipe Carneiro de Alcáceva e Gregório Gomes Henrique².

A convergência de engenheiros-militares para a cidade se intensificou no século XVIII devido à insegurança e à necessidade de controle da região centro-sul da Colônia, consolidando o Rio de Janeiro como ponto fundamental da estratégia defensiva portuguesa no território brasileiro.

Ainda que o fluxo de profissionais para a cidade tenha sido constante, em alguns momentos houve uma concentração maior de técnicos: os primeiros anos do século, aqueles após o ataque do francês Duguay-Trouain, em 1711, a década de 1730 e o início da seguinte, os anos 1750, 60 e 80 dos setecentos. A maioria dos técnicos era formada de militares portugueses apesar de se manter a presença dos estrangeiros e dos religiosos em menor número. Entre os portugueses pode-se mencionar os formados em Portugal, como José da Silva Pais e José Correia Rangel de Bulhões, entre tantos outros, e os formados no Rio de Janeiro, caso de André Vaz Figueira e Antônio Rodrigues Montezinho. Quanto aos estrangeiros atuantes no Rio de Janeiro, observa-se: a influência francesa no início do século, com as presenças de João Massé e do monge beneditino Estevão de Loreto Joassar; a influência italiana em 1730, com os jesuítas Domingos Capassi e Diogo Soares e, em 1750, com Miguel Ângelo Blasco, José

Maria Cavagna e Miguel Antônio Cieira; a influência alemã na segunda metade da década de 1750 com Adão Wenceslau de Hadse e, na seguinte, com João Henrique de Bôhm; bem como a figura isolada de Jacques Funck, proveniente da Suécia, em 1767. A partir da virada para o século XVIII tem início a época em que os agentes desse saber bélico foram sobretudo os engenheiros-militares. Com relação à presença religiosa, além dos já mencionados Joassar, Capassi e Soares, atuaram no Rio de Janeiro Francisco Tinoco e Francisco Rego³.

Entretanto, ainda que ao longo do período colonial o envio de técnicos para o Rio de Janeiro tenha sido crescente, como observou Júlio Roberto Katinsky, “a relação técnicos da Coroa - população, durante todo o Período Colonial, foi decrescente”⁴, o que implicou em um esforço sempre inferior à necessidade. Contudo, esta insuficiência não impediu que o efeito de suas ações ultrapassasse o campo original a que se destinavam e se fizesse sentir por todo o domínio cultural carioca.

IV

Sediados no Rio de Janeiro, esses profissionais desenvolviam suas atividades por todo o Centro-Sul brasileiro, embora os problemas na Colônia do Sacramento requeressem a presença dos engenheiros-militares com maior frequência no Sul do que nas demais áreas da região. Trabalharam no Sul a maioria dos engenheiros-militares que passaram pelo Rio de Janeiro, enquanto apenas uma minoria atuou em Minas Gerais e São Paulo⁵.

A atuação desses técnicos tinha relação direta com os problemas de garantia da posse do território. Suas ações eram primordialmente vinculadas à questão da guerra – cuidavam da implantação dos sistemas defensivos e participavam das campanhas militares. Os ataques franceses do início do século e, principalmente, os conflitos ao Sul com os espanhóis, exigiam-lhes incessante atividade guerreira.

Além da questão defensiva, os conflitos entre Espanha e Portugal no Sul da América fizeram com que se acentuasse ao longo do século a preocupação com o campo da cartografia, com vistas à delimitação das fronteiras entre os respectivos territórios coloniais. Para tanto, foram contratados especialistas estrangeiros na matéria e traduzidos tratados sobre topografia, cartografia e matemática. Entre estes estavam os jesuítas italianos João Batista Carbonne e Domingos Capassi, peritos em matemática e na observação de longitudes, contratados em 1722. A missão principal destes técnicos era elaborar a “Nova Carta do Brasil”, que se tornou necessária após a superação das demarcações convencionadas no Tratado de Tordesilhas e com a ocorrência de conflitos na Colônia do Sacramento. João Batista Carbonne permaneceu em Portugal, com o título de “Matemático Régio”, enquanto Domingos Capassi

foi enviado ao Brasil, em 1730, em companhia do engenheiro e geógrafo jesuíta Diogo Soares, na missão conhecida como a dos “Padres Matemáticos”, expedição que foi pioneira na América em seu objetivo de definir os limites das soberanias.

A preocupação com o conhecimento e a delimitação dos territórios não ficou restrita ao âmbito religioso e à influência estrangeira. No início dos setecentos, Manuel Azevedo Fortes se ocupou de questões relacionadas com a fortificação e a cartografia, publicando textos que influenciaram a formação dos oficiais engenheiros ao capacitá-los para a prática da cartografia marítima e terrestre. De tal modo que na “Expedição Científico-Militar da América Portuguesa”, enviada ao Rio de Janeiro, em 1750, com a incumbência de demarcar os limites com as possessões espanholas, ainda se encontravam estrangeiros mas já se observava a presença de oficiais portugueses. Faziam parte da Expedição os italianos Miguel Ângelo Blasco, José Maria Cavagna e Miguel Antônio Cieira, além dos portugueses Manoel Vieira Leão e José Custódio de Sá e Faria⁶.

As atividades de garantia de posse e manutenção do território faziam com que os engenheiros-militares mantivessem um vínculo estreito com o poder local. Alguns deles chegaram até a governar: na administração do Rio de Janeiro, Francisco de Castro Moraes, José da Silva Pais e José Fernandes Pinto Alpoim; no Sul, José da Silva Pais, João Francisco Roscio e José Custódio de Sá e Faria⁷. As ações dos oficiais técnicos eram diretamente relacionadas às dos governadores e, depois de 1763, dos vice-reis, criando um vínculo não necessariamente proveitoso para a causa da segurança da cidade, da região ou da Colônia. Constantes atritos evidenciam que a racionalidade devia, por vezes, fazer concessões a caprichos ou interesses particulares. Se Silva Pais e Alpoim são unanimidades ao tempo do Conde de Bobadela, o mesmo não ocorre com as relações entre Alpoim e o Conde da Cunha, bem como entre os vice-reis Marquês do Lavradio e Luís de Vasconcellos e os oficiais atuantes no período de suas administrações, principalmente Sá e Faria, Funck e de Bhôm⁸.

Também entre os engenheiros-militares a relação profissional não era tranqüila, principalmente entre os estrangeiros e os portugueses situados no Rio de Janeiro, mas também entre os técnicos que estudavam a cidade in loco e aqueles que o faziam sediados em Lisboa. No primeiro caso, os conflitos derivavam da superioridade do soldo e da patente que recebiam os estrangeiros para atuar na Colônia – disparidades financeiras e hierárquicas não necessariamente correspondentes às qualidades profissionais dos oficiais. No segundo caso, os problemas provinham do fato de as questões locais serem decididas, na maior parte das vezes, em Portugal, pelo Conselho Ultramarino, dificultando a ação dos técnicos situados no Rio de Janeiro, ao submetê-las às questões palacianas da Corte e ao possível desconhecimento das necessidades e deficiências específicas da segurança e da atividade construtiva local. Como exemplo do primeiro caso, pode-se mencionar a querela entre o

francês João Massé e os portugueses Pedro Gomes Chaves e Manoel de Melo Castro; do segundo caso, um exemplo é a constante preferência dos projetos de Carlos Mardel sobre os de José Fernandes Pinto Alpoim⁹.

Apesar das disputas internas na corporação dos oficiais técnicos e destes não terem autonomia plena sobre suas atividades, os engenheiros-militares possuíam uma situação profissional diversa daquela dos demais artífices atuantes no Rio de Janeiro de então. A relação estreita com o poder governante, a qualidade de seus vencimentos e, principalmente, a condição de funcionários do Estado, a hierarquia estabelecida da carreira militar, a formação institucionalizada e o saber teórico-prático de natureza científica que esses oficiais dominavam, os distinguiam na hierarquia social frente aos artesãos construtores, menos valorizados profissionalmente e detentores de um saber de cunho prático e artesanal, adquirido de modo assistemático.¹⁰

V

Neste sentido, a “Aula de Fortificação” instituída no Rio de Janeiro no final do século XVII foi uma novidade radical na história da formação profissional na cidade, constituindo-se na primeira forma oficial e laica de ensino técnico-científico e artístico.

O estabelecimento no Rio de Janeiro, no final dos seiscentos, de uma “Aula de Fortificação”, fez parte de um processo de desenvolvimento da cultura científica que se desenvolveu em Portugal a partir do século XVI, visando atender às necessidades geradas pela aventura marítima, a conquista, a posse e a colonização das possessões ultramarinas. As atividades de conquista, defesa, conhecimento e ocupação destes territórios determinaram a criação em Portugal, nos quinhentos, de Aulas e Escolas destinadas a desenvolver o conhecimento científico que subsidiasse os estudos de artes navais, cartografia e engenharia militar. Estudava-se então a matemática e a geometria no sentido quase exclusivo de sua aplicação às atividades da navegação, da cartografia e da arquitetura militar.

A falta em Portugal de uma tradição do pensamento científico determinou um processo de desenvolvimento do conhecimento submisso ao pensamento religioso e orientado pelas influências estrangeiras. Muitas das Aulas e Escolas surgiram dentro das instituições religiosas de ensino, já que a não existência de uma instituição militar organizada determinou, desde a expulsão dos árabes da península ibérica, uma tradição principalmente religiosa nas atividades ligadas à questão militar. As bases do novo ensino científico foram as traduções de tratados estrangeiros e a contratação de professores no exterior. Só em meados do século XVII observa-se uma relativa autonomia e secularização no ensino das artes militares em Portugal, com a criação de uma “Aula de Fortificação e Arquitetura Militar”, em 1647, e

na atuação do engenheiro-militar português Luiz Serrão Pimentel e seu curso “O Método Lusitânico de Desenhar Praças”, fundamental para a formação dos engenheiros portugueses de então. Entretanto, se a presença religiosa é encontrada apenas esporadicamente, as influências estrangeiras continuam a ser a base da engenharia militar portuguesa, variando apenas o foco irradiador da Itália para a França e, posteriormente, também a Alemanha.

Na passagem para o século XVIII encontra-se em Portugal uma figura fundamental para o ensino da engenharia-militar, Manuel de Azevedo Fortes, Engenheiro-mor do Reino e considerado o maior engenheiro português dos setecentos, que teve sua formação no estrangeiro, onde também lecionou. Ao retornar a Portugal, em 1695, imprimiu rigor científico nos estudos de cartografia e engenharia, influenciando não só o ensino acadêmico mas também o ambiente cultural português com a publicação de suas obras: “Lógica racional geométrica e analítica, obra utilíssima”, “Tratado do modo mais fácil e exato de fazer as cartas geográficas, assim de terra como de mar, e tirar as plantas das praças” e “O Engenheiro Português”.

O objetivo da criação no Brasil, no final do século XVII, de “Aulas de Fortificação”, primeiro em Recife e logo em Salvador, no Rio de Janeiro e em São Luís, era dotar estes pontos da Colônia de uma instituição capaz de formar um corpo de profissionais que atendesse às necessidades técnicas da ocupação do território brasileiro e, assim, prescindisse dos oficiais formados em Portugal em quantidade inferior à demanda de todas as possessões ultramarinas, dos estrangeiros contratados a alto custo e da discreta porém ainda existente influência religiosa. O surgimento destas aulas assinala o início de um novo momento no processo de colonização do Brasil, quando se visava um maior controle dos estabelecimentos no território de modo a melhor explorar as riquezas naturais ou os produtos cultivados. A criação no Rio de Janeiro de uma instituição de ensino não religioso é sintoma também do processo de secularização da sociedade e do ambiente cultural carioca, observável ao longo dos setecentos, quando, de porto estratégico, foi convertido em ponto principal de recepção e irradiação da política metropolitana.

A partir de 1698, Gregório Gomes Henrique foi incumbido de ensinar os seus conhecimentos técnicos aos condestáveis e artilheiros da praça do Rio de Janeiro, tendo como substituto José Velho de Azevedo. Com a criação da “Aula de Fortificação”, em 1699, Gregório Gomes Henrique foi designado como Lente, sendo substituído no cargo por Francisco de Castro Moraes, em 1701. Em 1738, foi estabelecida na cidade a “Aula do Terço” depois “Aula do Regimento e da Artilharia”, que absorveu a “Aula de Fortificação”. A engenharia era então uma das bases de sustentação do Exército, havendo desde 1721 um decreto que determinava que cada regimento de infantaria tivesse uma companhia formada apenas por engenheiros. Como observa Potiguara Pereira:

“Importante ressaltar que a indicação para a promoção dos oficiais, daquele momen-

to em diante, condicionava-se à frequência nas aulas, num tempo mínimo de cinco anos, e sua respectiva aprovação. Regulava-se, pois, a carreira dos oficiais, pelo menos em relação à parte teórica, ensinando-lhes Geometria, Trigonometria, Longimetria, Altimetria, bem como noções sobre morteiros, pedreiros, obuses, petardos, baterias dos mosteiros, pirobolia ou fogos artificiais de guerra¹¹.

José Fernandes Pinto Alpoim foi designado como Lente, cargo que já ocupara na Academia de Viana em 1735, e permaneceu no cargo até sua morte, em 1765. O substituto de Alpoim, por ocasião de suas viagens às Minas Gerais ou ao Sul, era Antônio Eusébio Ribeiro, que o sucedeu no cargo. Entre 1774 e 1795, Antônio Joaquim Oliveira passou a ser o Lente. Em 1792, a "Aula Militar do Regimento de Artilharia" foi transformada em "Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho do Rio de Janeiro", sob inspiração de Joaquim Correia de Serra, formado na Itália e autor de trabalhos sobre ciências, matemática, arquitetura civil e militar e desenho¹².

As aulas tomavam como base os tratados dos principais fortificadores do período, como Vauban, Carmontaigne e Carnot, ensinando a matemática e a geometria como subsídios aos estudos náuticos, cartográficos e bélicos. Os profissionais formados nessas aulas detinham um conhecimento abrangente que possibilitava uma atuação diversificada nas artes navais e da guerra. Atuando sobretudo na fortificação, na cartografia e nas campanhas militares, os engenheiros por elas formados também desenvolviam atividades paralelas no ensino, na arquitetura civil e religiosa, interferindo direta e indiretamente (respectivamente, com ações e exemplos) no agenciamento do espaço urbano e na cultura da cidade.

Antes que se começasse a ensinar a ciência, a arquitetura e as artes no Rio de Janeiro no início do século XIX, com a criação das Academias após a vinda da Corte Portuguesa e, posteriormente, da Missão Artística Francesa, foi no âmbito da cultura militar que essas disciplinas passaram a ser estudadas, a partir do fim do século XVII. As aulas de fortificação e artilharia foram as primeiras formas de ensino oficial não-religioso a se ocupar das questões sobre o desenho e a construção das cidades, ainda que de forma condicionada pelas questões militares. Antes que o saber e a cultura fossem pensados de forma relativamente autônoma nos oitocentos, foi por meio desta relação dependente para com as questões da guerra que surgiu a primeira oposição ao saber tradicionalmente derivado da religião, um indicativo do processo de secularização por que passava o ambiente cultural do Rio de Janeiro setecentista.

Entre os muitos oficiais de atuação diversificada, duas figuras se destacam. O primeiro é José da Silva Pais, que além do cuidado no trato dos problemas inerentes à questão defensiva da Colônia – por sua preocupação com o corpo da tropa, com as fortificações e, sobretudo, com o processo de fabricação das mesmas –, “é também importante por exemplificar, de forma particular, a contribuição que os engenheiros militares trazem ao meio cultural do Rio de Janeiro – o desenvolvimento científico que as disputas político-econômicas introduzem no ambiente colonial arraigado de religiosidade. Comentando sobre a biblioteca do militar português, Wilson Martins afirma que Silva Pais é mais do que apenas um técnico: com 20% dos livros de natureza profissional e o restante de História, Filosofia, Letras e Medicina, ela é ‘alguma coisa mais do que uma simples biblioteca de trabalho, é o que se pode considerar como a biblioteca de uma pessoa culta na primeira metade do século XVIII em Portugal e no Brasil’. Silva Pais personifica a figura do militar recomendada por Yen Tzu quando este afirma que ‘o comandante ideal reúne cultura e temperamento bélico; que a profissão das armas exige uma combinação de dureza e suavidade.’”¹³

Entretanto, José Fernandes Pinto Alpoim é quem melhor personifica a figura multifacetada do engenheiro-militar atuante no Rio de Janeiro setecentista. Seu desempenho profissional se estendeu por todos os campos que sua formação permitia: na arquitetura militar, religiosa e civil, no agenciamento do espaço urbano, nas artes navais, nas campanhas militares e na administração do Rio de Janeiro. Sua atuação como Lente da “Aula Militar” o levou a publicar “O Exame de Artilheiros”, em 1744, e “O Exame de Bombeiros”, em 1747, – escritos sobre a questão das artes da guerra e da arquitetura militar que visavam transmitir seus conhecimentos práticos aos oficiais engenheiros e formar uma base para o ensino militar. Textos destacáveis, além do seu pioneirismo, pela reflexão acurada por parte do autor sobre as necessidades e deficiências dos oficiais a que se destinavam.¹⁴

VII

Além da racionalidade prática que imprimiram na arte de fortificação, os engenheiros militares introduziram modos de espacialização e percepção plástica não observados até o século XVIII na cultura visual carioca. As fortalezas, as igrejas e as representações da cidade por eles realizadas revelam formas inusitadas de conceber e agenciar o espaço do Rio de Janeiro.

Os mapas e as fortificações participavam das estratégias de defesa de um ponto específico na geografia. Naquele momento, a cidade-região, bem como sua imagem, precisavam estar sob controle da Coroa Portuguesa; a segurança dependia de ações militares, assim como de esforços construtivos, fossem estes na concretude do espaço físico ou na

organização do imaginário. A baía de Guanabara era o espaço que a cartografia traduzia em imagem cênica e a fortificação, em palco da guerra. Estando vinculados ao processo de conhecimento e transformação do Rio de Janeiro, a cartografia e a fortificação participavam, portanto, do processo cultural ali desenvolvido. O que aponta para a condição do saber que os engenheiros militares detinham não ser restrito às questões da guerra e da dominação de povos e territórios.

As artes navais e da guerra exigiam engenho com relação aos objetos (embarcações e edifícios) e domínio de estratégias e táticas para defesa e ataque, nos mares e em terra, um conhecimento sobre o percurso, o estabelecimento e a ação no espaço. Neste sentido, a fortificação e a cartografia se constituíam exatamente como arte de desenhar o espaço, transformando e representando a situação física, alterando sua forma e instituindo sua imagem plástica.

Um saber que podia ser visto ora como arte da guerra, ora como ciência militar. Construções e representações, as obras de fortificação e cartografia apontam para o problema da funcionalidade na arte, mais evidente na arquitetura que nas demais artes plásticas. Desde suas formulações mais antigas, a obra de arte surge para durar, visa ultrapassar a contingência; seu tempo é a eternidade. No século XVIII, os mapas estavam destinados a serem substituídos devido ao utilitarismo inerente à cartografia; pois “um mapa desatualizado perdia toda utilidade e era descartado”¹⁵. Ao serem idealizadas, as fortificações também incorporavam a questão da destruição; “construir’ e ‘destruir’ têm valor aproximado para estas máquinas destinadas à guerra”¹⁶. A cultura da obsolescência era inerente aos artefatos vinculados ao avanço do progresso científico, sobretudo os vinculados à problemática da guerra. Os avanços na geometria e na matemática tornavam descartáveis os mapas antigos e faziam com que os novos mapas surgissem para durar um curto período de tempo. As inovações na balística paulatinamente desvalorizavam as estratégias de fortificar e as táticas de guerrear tradicionais, alterando desde o comportamento das tropas até a situação e a forma das fortificações. O período entre a Idade Média e o Iluminismo foi exatamente quando a ambigüidade dos domínios da construção e da representação plásticas se configurou e tendeu a se resolver com a clivagem do campo em vertente artística e vertente científica, com a distinção entre artes e ofícios. Leonardo da Vinci, para quem a cartografia e a fortificação faziam parte de sua investigação múltipla e ilimitada do reino da Natureza, foi o limite último de uma ação unificada sobre este campo; paulatinamente, estes domínios se especializaram, passando o fortificador e o cartógrafo a se alinharem mais próximos dos cientistas do que dos artistas, posicionando-se em um dos pólos do campo reorganizado, que no século XIX se apresentaria como a oposição complementar de engenharia e arquitetura, o que, no âmbito social, se institucionalizaria nos espaços da Escola Politécnica e da Academia de Belas Artes.

VIII

Neste sentido, a arquitetura militar ocupa uma posição inferior na história da arte. Segundo Roberto Segre¹⁷, até o século XIX a arquitetura era dividida com a trilogia clássica: arquitetura civil, religiosa e militar. Entretanto, na tradição da disciplina, tanto os tratados quanto a historiografia privilegiavam as construções civis e as religiosas. Entre as razões para o desprestígio da fortificação, a primeira é o fato de a construção predominar sobre a destruição entre os ideais humanísticos. Depois, o predomínio de uma concepção estética nos escritos sobre arquitetura, que viam nas obras militares apenas uma funcionalidade estrita. A continuidade dos fatores que influenciaram no desenho das fortificações até a Idade Média – as técnicas construtivas e os meios de agressão – implicava uma certa atemporalidade da arquitetura militar que a excluía da evolução estilística. Quando as técnicas de guerrear se transformam e implicam em maior complexidade nas técnicas de construção dos sistemas defensivos, a partir do Renascimento, a fortificação se desenvolve e é pensada mais como ‘engenharia militar’ do que como ‘arquitetura militar’.

Problemas ancestrais da estratégia da guerra tiveram que sofrer adaptações após o advento da balística. A defesa condicionada pela altura do sítio ocupado, característica da Idade Média, foi paulatinamente substituída pela defesa com a organização geométrica do espaço, traço que caracteriza a arquitetura militar moderna.

A fortificação sempre foi e continuou sendo um modo de organização do espaço da guerra; neste sentido, a fortificação era uma modalidade de desenho urbano. Os planos de fortificação eram planos de urbanização, planos prévios ou corretivos do processo de urbanização em curso, fossem ou não materializados em pranchas de desenho, tenham ou não sobrevivido a sua função prática imediata ou ao curso da história. Portanto, os planos para o Rio de Janeiro podem servir como os exemplos de projeto ou plano que a bibliografia sobre a urbanização no Brasil tanto procura mas não encontra. O que indica que se não é encontrada no Brasil a planificação regulamentada das cidades sob o domínio espanhol, existem as normatizações da Igreja para construção dos templos que influenciam o desenho urbano, como analisou Murillo Marx¹⁸, assim como uma lógica militar que também influencia no processo de arranjo espacial.

No Brasil, não havia os impedimentos históricos do espaço construído a constranger a aplicação da geometria exata da cidade ideal renascentista. Então por que esta não foi construída? Não parece ser possível que tivessem a idéia de fazê-lo e não tenham conseguido. A forte tradição dos padrões da arquitetura chã portuguesa e seu pragmatismo construtivo – o fato de as formas serem condicionadas por materiais e técnicas disponíveis – são fatores mais plausíveis. Assim como as especificidades da arquitetura militar da época.

O perfil geométrico das muralhas projetadas ou construídas no Rio de Janeiro é indício de uma racionalidade pós-renascentista. Entretanto, as dimensões e os problemas colocados por um sítio como a baía de Guanabara parecem ter incentivado o desenvolvimento do sistema de fortificação de perfil aberto, em desenvolvimento na época. O Rio de Janeiro seria então, como outros pontos da América, um lugar onde pôr em prática um desenho do espaço que, ao invés da estaticidade da cidade fechada, fosse dinâmico, espaço aberto e em movimento.

A geometria da guerra deveria aplicar uma inteligência sobre o lugar. A forma devia adaptar-se ao terreno, o potencializando e tornando interdependentes desenho, forma e matéria. As fortificações pontuavam os limites entre o espaço natural e o construído, demarcavam esse limite, estabelecendo uma ordem plástica artificial que se sobrepunha à ordem da natureza, pretendendo organizar o movimento que nela devia transcorrer.

Sintetizando o que já foi previamente formulado:

A ocupação arquitetônico-militar do Rio de Janeiro no século XVIII confirma e cristaliza a forma de defesa que se delineia no século e meio anterior (...) – pensar a defesa da cidade através de um conjunto articulado de edificações, onde o que garante a segurança é menos a potência específica de cada fortificação e mais a ação coordenada entre elas.

Apropriando-se da configuração topográfica da região onde se situava a cidade, fortificam-se e inter-relacionam-se os locais estratégicos de modo a melhor administrar os conflitos e as batalhas.

O sistema defensivo implantado constitui-se, como disse Vauban sobre a arte de fortificar, como ‘um conjunto de mecanismos capazes de receber uma forma definida de energia, de a transformar e finalmente de a restituir sob uma forma mais apropriada’. Percebendo a especificidade da região – os pontos vitais e os estrategicamente ocupáveis, as potencialidades e as deficiências – trata-se não de evitar o conflito, pois a guerra era condição básica da situação político-econômica, mas de constituir o lugar adequado para a realização das batalhas visando coordená-las. Pretende-se a racionalização das forças naturais com o objetivo de controlar os acidentes e de eliminar os riscos através do cálculo antecipado das batalhas, pensando a guerra como questão a ser previamente administrada. Fortificar era um saber objetivado, uma técnica de organização apta a estruturar e controlar os espaços a serem ocupados.¹⁹

Entretanto, as fortificações, assim como os mapas, desenvolviam uma cultura do se-

greco. As primeiras tinham fachadas predominantemente cegas, os últimos deviam permanecer inacessíveis. Espaços que deviam permanecer fora do alcance de visão. Assim, os edifícios civis e religiosos eram os elementos construídos que faziam chegar mais diretamente a nova visualidade aos leigos, evidenciando como a atuação de Alpoim e dos demais engenheiros militares influenciou a atividade arquitetônica do Rio de Janeiro.

Com relação à arquitetura civil, Robert Smith já sublinhou "(...) a similitude e falta de imaginação características da maioria dos edifícios da autoria de arquitetos militares, (...)"²⁰, tendo acrescentado que a Casa dos Governadores é um edifício "em sua forma originária típico do estilo desprezioso, robusto e um tanto despido de graça, de Alpoim"²¹, seu autor. Ausência de ambição estética, leveza, graça e criatividade, que derivava certamente do pragmatismo no qual se fundamentava a formação dos engenheiros militares de então, mas que pode ser relativizada. O par formado pela Casa dos Governadores e a Casa dos Teles de Meneses, do mesmo Alpoim, exhibe, sim, um rigor nos planos contínuos de suas fachadas vazadas com ritmo constante, que é quebrado apenas pelas cimalthas de sobrevergas curvas. O que pode ser visto como vontade de estruturar comedidamente a praça de entrada do Rio de Janeiro, delineando este conjunto urbano, representativo dos poderes atuantes, de modo predominantemente regular, em sua oposição à variedade pitoresca da volumetria do restante da cidade, mas sutilmente gracioso, devido às ondulações com a pedra sobre os vãos. Um misto de racionalismo pragmático e timidez inventiva que não é desprovido de interesse e se encontra também na arquitetura religiosa dos setecentos, onde a imaginação formal pôde se manifestar mais livremente.

Se, nos séculos anteriores, foram sobretudo os religiosos que dominaram a construção na cidade, devido à organização das ordens religiosas, no século XVIII foram os militares que se destacaram através das transformações que efetivaram na arquitetura local. Comparem-se as igrejas setecentistas de autoria dos militares aos mosteiros construídos nos séculos anteriores e encontrar-se-ão diferenças substanciais tanto na inserção das edificações no espaço urbano quanto na composição dos espaços internos e das fachadas, somadas a um maior desenvolvimento técnico.

Neste sentido, é pouco explorado na bibliografia sobre a arquitetura religiosa no Brasil o fato de o engenheiro militar Pedro Gomes Chaves, em sua estada em Ouro Preto, ter projetado para a Igreja de Nossa Senhora do Pilar uma nave curva, construída em madeira, no volume retangular exterior, construído em pedra e cal²². A bibliografia tende a ver a realização como espacialidade ambígua, indecisão não encontrada nas obras do Aleijadinho. Contudo, o espaço de tempo entre as realizações destes construtores – Gomes Chaves atuou na primeira metade do século, Aleijadinho, na segunda – indica que a intervenção de Gomes Chaves é não só pioneira como também pode ser um elemento fundamental, entre outros, para explicar o florescimento de uma plasticidade tão exuberante nas recônditas Minas

Gerais.

No Rio de Janeiro, um bom exemplo é a Igreja de São Pedro dos Clérigos, projetada por José Cardoso Ramalho, em 1733. O maior domínio técnico-construtivo possibilitou a construção de espaços com limites curvilíneos e a utilização da cúpula como cobertura do edifício, o que determinou uma maior complexidade na composição espacial interna que se estendia ao exterior, rompendo a plástica da massa construída da cidade de modo similar ao efetivado pelos planos e volumes pontiagudos e esconsos das fortificações.

Ainda poderiam ser citadas a Igreja de Nossa Senhora da Candelária, projetada por Francisco João Roscio em 1755, cuja monumentalidade é um indício excepcional das transformações que estes técnicos efetivaram na época, e a Igreja da Santa Cruz dos Militares, projetada por José Custódio de Sá e Faria em 1780, desdobrando a linguagem neoclassicista decantada pelo estilo Pombalino, então em voga em Lisboa. Ou o caso do chafariz do Largo do Paço, onde o Mestre Valentim interpretou com os dotes de entalhador e escultor as indicações arquitetônicas do primeiro projeto de Jacques Funck, articulando em uma síntese própria as influências do movimento neoclássico francês, que chegou ao Rio de Janeiro com o engenheiro militar sueco, com o estilo pombalino, que o Mestre Valentim fruiu diretamente de Portugal²³.

Se a missão dos engenheiros militares era proteger a região centro-sul do Brasil, no caso, a baía de Guanabara (o porto e a cidade), o alcance de suas ações não se restringiu ao seu objetivo inicial. O espelho d'água era o plano onde o fortificador projetava a geometria virtual do entrecruzar dos fogos, antecipando as ações bélicas a serem ali desenvolvidas. Uma geometria que ultrapassava os limites desta função. A fortificação construía ângulos na baía e na cidade – literais no caso dos planos esconsos das fortificações e virtuais no caso da grade formada pelo entrecruzar dos fogos –, a arquitetura religiosa distribuía chanfros e curvas na cidade. A massa horizontal e a geometria poligonal características das fortificações se contrapunham à volumetria vertical e ao risco curvilíneo ou multifacetado das igrejas, em oposição à ortogonalidade severa dos edifícios civis públicos, à irregularidade pitoresca das demais edificações civis e à “desordem” da natureza.

IX

A passagem do medievo para a cultura renascentista trouxe consigo a substituição do mapa-símbolo pelo mapa-instrumento, mais atento à realidade física do que à realidade espiritual. Assim, perderam força as “três grandes tradições cartográficas (que) convivem durante a Idade Média e se estendem até o início do século XVI”²⁴ – os mapas do tipo ‘T/O’, os

do tipo 'hemisférico' e os do tipo 'intermediário' –, em nome de uma cartografia mais votada ao espaço geográfico que ao espaço do sagrado. A representação simbólica e a corografia, dominantes nas artes e na cartografia do medievo, foram dando lugar, respectivamente, à mímese e à topografia. O que permite observar um paralelismo entre a missão do pintor, a partir de Giotto, que procura transpor para o espaço bidimensional a experiência tridimensional do real, e a tarefa do cartógrafo, que tenta reduzir ao plano a volumetria do espaço físico. Como sintetizou Thereza Baumann:

O novo sistema de representação espacial, ou seja, a perspectiva, levará o homem a uma reflexão mais profunda tanto sobre a natureza divina, quanto sobre a humana, e o encorajará a pensar a distância, sobretudo, a distância organizada. Um exemplo é o quadro Anunciação cujo piso quadriculado coloca em evidência esse aspecto da perspectiva: como diz Edgerton, é uma carta ptolomaica traçando a rota do olhar do espectador desde os pecados do mundo até a salvação no céu.

Essa concepção de espaço emergirá no século XV, especialmente representada pelas obras de Brunelleschi e Toscanelli, coincidindo com o reaparecimento da Cosmografia de Ptolomeu, obra que o mundo ocidental esquecera até então e que apresentava características fundamentais para a ciência cartográfica. Ptolomeu resolvia o velho problema dos cartógrafos, como o de desenhar sobre um papel a superfície curva da terra, traçando uma série de linhas abstratas: meridianos verticais que convergiam sobre os pólos, cruzados por paralelos horizontais, tendo, como centro do mundo, o equador. Além disso, os mapas da sua cosmografia, embora defasados em virtude de novos descobrimentos, poderiam ser facilmente atualizados graças ao seu sistema de projeções de coordenadas²⁵.

O cientificismo nascente e inerente ao processo de desenvolvimento desta nova cartografia delineou uma oposição entre simbolismo e empirismo geográfico. Segundo Ugo Tucci, "certamente que também neste caso, como n'outros ramos do saber, era uma cultura aristocraticamente erudita que se opunha a uma cultura positiva e funcional". Os mapas que compõem a série sobre a baía de Guanabara pertencem à tipologia dos mapas regionais, os quais, assim como as cartas náuticas, "tinham fins práticos imediatos e (...) por isso tinham necessariamente de se basear em observações e informações concretas", em oposição aos mapas que "pretendiam proporcionar matéria de reflexão mais do que um verdadeiro instrumento operativo" e, por isso, "falam uma linguagem alegórica"²⁶.

Paulo Knauss já ressaltou como a historiografia erroneamente desvaloriza a cartografia científica por considerá-la "pobre em investimento simbólico, por suas qualidades objetivas ou racionais"²⁷, indicando que mesmo na cartografia predominantemente científica existe uma

semantização do espaço representado. Neste sentido, é certo, como afirma Rudolf Arnheim, que “um mapa é um instrumento visual”²⁸, mas a utilidade da cartografia não inviabiliza o surgimento de uma cultura visual; nesta direção, E. H. Gombrich chega até a dividir a tradição das imagens representativas do espaço em dois tipos: o espelho e o mapa²⁹. Continuando com Arnheim:

Pensa-se que as qualidades estéticas ou artísticas dos mapas sejam pura questão do chamado bom gosto, de esquemas de cor harmoniosos e apelo sensorial. Em minha opinião, essas são preocupações secundárias. A principal tarefa do artista, seja um pintor ou um cartógrafo, consiste em traduzir os aspectos salientes da mensagem nas qualidades expressivas do meio de expressão, de tal modo que a informação seja obtida como um impacto direto de forças perceptivas. Isto estabelece uma distinção entre a mera transmissão de fatos e a provocação de uma experiência significativa (nosso grifo). (...) Toda imagem visual digna de existir é uma interpretação de seu tema, não uma cópia mecânica. Isto é verdadeiro, independentemente do fato de a imagem estar a serviço da arte ou da ciência, ou, como um bom mapa geográfico, a serviço de ambas³⁰.

O mapa traz uma cultura do espaço: não apenas o representa virtualmente como o engendra. A plasticidade que a representação deflagra deixa entrever uma cultura espacial que adere às fibras do suporte – tanto a cultura inerente ao espaço representado, quanto a cultura de quem o representa. Pois as imagens, assim como os escritos, são parciais e subjetivas, ao contrário do que fez supor o mito da capacidade do pintor renascentista de reproduzir a realidade com o paralelismo entre a tela de cavalete e a janela; algo agigantado após o advento da fotografia. Toda representação comporta, além do dado de realidade que aprisiona, algo do preconceito que a tradição figurativa impinge à cultura e algo da imaginação condicionada pelo interesse que solicita a representação. Assim como toda imagem, toda cartografia traz uma ideologia.

Na cultura portuguesa, a cartografia funcionava como elemento prático indispensável no processo de conquista e dominação dos territórios ultramarinos. O mapa servia ao conhecimento de um lugar onde os membros da corte talvez nunca pousassem os olhos. É neste sentido que João Rocha Pinto afirma que os reis de Portugal e seus conselheiros “tiveram uma compreensão mediatizada do real”³¹. Na ausência ou escassez de pinturas, gravuras e desenhos, os mapas forneciam a tradução visual que se justapunha aos relatos de viajantes. O mapa feito por Lopo Homem a pedido de D. Manuel I era, “de certo modo, um resumo ilustrado de tudo o que se deve saber sobre o Brasil em 1519”³². O desenvolvimento da cartografia fez com que “bem antes da morte do infante D. Henrique, Lisboa se tornara o centro privilegiado dos conhecimentos geográficos”³³. E na segunda metade do século XVI,

“a difusão da cartografia portuguesa está (...) em seu apogeu”³⁴.

Nos mapas-múndi ou nos mapas do Brasil, o Rio de Janeiro era apenas um ponto na costa. Quando a escala variou e a prancha passou a conter uma extensão de mar e terra menor, o Rio de Janeiro se tornou uma região. Os mapas deste tipo produzidos ao longo do tempo podem ser reunidos em série, formando um conjunto que se insere tanto na tradição da representação cartográfica quanto no processo de conhecimento sobre o Rio de Janeiro.

Nos mapas desta série, o centro de interesse inicialmente era a água, só depois a terra foi olhada com minúcia. Estes primeiros mapas, mais preocupados com os contornos da baía de Guanabara, eram herdeiros dos mapas-portulanos e seu delineamento das costas continentais. De início, a baía era o centro dos interesses, depois o foco deslocou-se para as suas margens, os núcleos citadinos que ali se cristalizaram. Antes do século XVIII, todas as representações da cidade demonstravam uma preocupação estritamente militar, formalizada com “anotações” descritivas em maior ou menor acordo com a realidade local, onde importava a localização e a natureza dos seus fatores estratégicos. Quanto aos seus autores, nos séculos XVI e XVII foram sobretudo os cartógrafos do Rei e os espíões estrangeiros que dominaram a representação da cidade; já no século XVIII foram os engenheiros militares que se destacaram através das transformações que efetivaram neste tipo de iconografia.

Nos setecentos, estes oficiais realizaram sucessivas representações que configuram uma série que apresenta tanto um conhecimento mais acurado da região quanto formas de vê-la, segundo outros pontos de vista, além da questão defensiva³⁵.

A “Planta da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, com suas Fortificações”, elaborada em 1713 por João Massé, é um dos primeiros planos de transformação do Rio de Janeiro. Sua novidade não se resume ao fato de inaugurar uma relação entre mapa e projeto de urbanismo, de indicar a necessidade de conhecer o lugar para transformá-lo. Também imprimiu um novo olhar sobre a cidade – científico em sua analítica objetiva do tecido urbano, ao representá-lo em planta baixa com escala gráfica. Entretanto, Massé não via a cidade de forma autônoma e indiferenciada mas sob a ótica da guerra, privilegiando a questão da segurança – as fortificações aparecem em escala dobrada se comparada à escala das demais edificações. Neste sentido, o plano de Massé “surge como um exercício de dominação, cujo indício mais revelador é um desenho onde (...) a urbe é suprimida por aquele que pretende defendê-la. Para Massé, proteger e dominar são sinônimos”³⁶.

O Rio de Janeiro era um lugar a conhecer e ocupar objetivamente, mas que devia ser subjugado à necessidade de controle. A cidade ainda era, primordialmente, espaço a fortificar.

Das intenções de Massé, se concretizaram apenas as Fortalezas da Lage e de Nossa Senhora da Conceição, a idéia do muro fechando a cidade nunca se efetivou. Entretanto, seu Plano cristalizou-se de tal modo como referência maior para as demais propostas setecentistas de fortificação do espaço urbano, que se tornou a forma da defesa possível do Rio de Janeiro, atravessando o século como imagem da segurança carioca, algo observável em relatos escritos e em outras propostas de fortificação.

A “Carta Topographica da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”, de 1750, de autoria de André Vaz Figueira, apresenta a cidade de maneira absolutamente racional, ao não privilegiar qualquer aspecto da mesma. A planta já se destinava exclusivamente ao ambiente cultural carioca, não era um plano mas tão-só um levantamento, um relato objetivo da condição física da cidade àquela altura. Ou quase: a prancha fora encomendada para servir aos estudos dos oficiais em suas Aulas e devia, portanto, ficar restrita ao meio militar. Assim, ainda que a intenção fosse representar com isenção a urbe, o cientificismo que a motivara acabava por ser operacionalizado militarmente. Representar a cidade não era um fim em si, mas ainda um meio auxiliar à questão defensiva; mirava-se o Rio de Janeiro com a guerra nos olhos – a objetividade contida na prancha ia pouco além dos limites do papel.

A “Prospectiva da Cidade do Rio de Janeiro”, realizada por Miguel Ângelo Blasco, em 1762, apresenta a cidade através de uma visão panorâmica do seu porto, revelando um caráter pitoresco ao externar o deslumbre do observador diante do espetáculo do confronto entre o espaço construído e a natureza. Entretanto, deve-se ressaltar o destaque dado pelo autor da prancha às embarcações, que aparecem em perspectiva, e às edificações militares, que aparecem em vista e com suas plantas baixas representadas na parte inferior da prancha. O que indica o movimento do porto fortificado como verdadeiro tema, condicionando a liberdade do sentimento frente à paisagem.

O “Prospecto da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”, de 1771, e atribuído a Luis dos Santos Vilhena, apresenta a cidade de forma tríplice: a sua localização na baía de Guanabara, a configuração do núcleo urbano e uma vista do mesmo, atendendo aos anseios de conhecimento classificatório das cidades do Vice-Reino. Somando diferentes visadas, aglutinando modos de representação previamente elaborados – o mapa da região, a planta baixa e uma vista da cidade –, a prancha evidencia que o olhar dos engenheiros militares podia ser ao mesmo tempo objetivo e sensível, desde que fosse sempre e fundamentalmente bélico, denunciando uma subjetividade não totalmente emancipada.

Os engenheiros militares que no século XVIII aportavam no Rio de Janeiro, com finalidades práticas, não transformaram apenas a cartografia e arquitetura militar: foram agentes fundamentais no processo de secularização por que passou a cidade, então, alterando o contexto geral da construção, a forma de ocupação do espaço urbano e o ambiente cultural carioca.

Notas

1. SANTOS (1981).
 2. FERREZ (1972).
 3. Ibid.
 4. KATINSKY (1994: p. 88).
 5. MARTINS (1974 e s.n.t.). LIMA DE TOLEDO (1981).
 6. TAVARES (1965).
 7. FERREZ (op. cit.).
 8. Ibid.
 9. Ibid.
 10. Sobre a questão, ver também PESTANA (1996, p. 29-36).
 11. PEREIRA, Potiguara. Engenharia Militar. In VARGAS (1994, p. 167).
 12. TAVARES (op.cit) e TELLES (1988).
 13. CONDURU (1989).
 14. Sobre Alpoim, ver PARDAL, Paulo. José Fernandes Pinto Alpoim. Nota Biográfica. In: ALPOIM (1987, p. 13-39).
 15. ALBUQUERQUE, Luís de e SANTOS, Annie Marques dos. Os Cartógrafos Portugueses. In: CHANDEIGNE (1992, p. 61).
 16. CONDURU (op. cit., p. 8).
 17. SEGRE, Roberto. Significación de Cuba en la evolución tipológica de las fortificaciones coloniales de América. In: SEGRE (1987, p. 23-65).
 18. MARX (1991).
 19. CONDURU (op. cit.).
-

20. SMITH (1969, p. 115).
21. Idem, *ibid.*, p. 117.
22. BAZIN (1981, p. 200-202).
23. UNDERWOOD, David K. The Chafariz do Largo do Paço in Rio de Janeiro. In: DEL BRENNNA (1994).
24. BAUMANN (1992, p. 63).
25. Idem, *ibid.*, p. 69.
26. TUCCI (1984).
27. KNAUSS (jun/1997, p.138).
28. ARNHEIM (1989, p. 205).
29. Idem (1982).
30. Idem, *ibid.*, p. 213.
31. PINTO, João Rocha. O Vento, o Ferro e a Muralha. A Construção do Império Asiático no Século XVI (1498-1548). In: CHANDEIGNE (1992, p. 196).
32. ALBUQUERQUE & SANTOS. In: CHANDEIGNE (op. cit., p. 65).
33. ALBUQUERQUE & SANTOS. In: CHANDEIGNE (op. cit., p. 64).
34. ALBUQUERQUE & SANTOS. In: CHANDEIGNE (op. cit., p. 67).
35. Sobre a questão da visualidade no Rio de Janeiro de então, ver PEREIRA (1988).
36. CONDURU (op. cit., p. 10).

Bibliografia

- ALPOIM, José Fernandes Pinto. Exame de Artilheiros. Rio de Janeiro: Xerox do Brasil, 1987.
- ARNHEIM, Rudolf. A percepção de mapas. In: ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAUMANN, Thereza B. Imagens do 'outro mundo': o problema da alteridade na iconografia cristã ocidental. In: VAINFAS, Ronaldo (org.). *América em Tempo de Conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992, p. 58-76.
- BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. São Paulo: Record, 1981.
- CHANDEIGNE, Michel (org.). *Lisboa Ultramarina: 1415-1580: a Invenção do Mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- CONDURU, Roberto. A Pólvora e o Nanquim. *Gávea*, Rio de Janeiro, PUC-Rio, nº 07, dez./1989, p. 4-17.

- DEL BRENNA, Giovanna Rosso (org.). *La Costruzione di un Nuovo Mondo: Territorio, Città Architettura tra Europa e America Latina dal XVI ao XVIII Secolo*. Genova: Sagepe, 1994.
- FERREZ, Marc. *O Rio de Janeiro e a Defesa de seu Porto (1555-1800)*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1972.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- . *Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation*. In __. *The Image and the Eye*. London: Phaidon, 1982.
- KNAUSS, Paulo. *Imagem do Espaço, Imagem da História. A Representação Espacial da Cidade do Rio de Janeiro*. *Tempo*, Rio de Janeiro, Relumê-Dumará, v. 2, n. 3, jun/1997, p. 135-148.
- LIMA DE TOLEDO, Benedito. *O Real Corpo de Engenheiros na Capitania de São Paulo*. São Paulo: João Fortes Engenharia, 1981.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974.
- . *Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX no Rio de Janeiro*. /s.n.t./ (inédito).
- MARX, Murillo. *Brasil. Terra de quem?* São Paulo: EDUSP/Nobel, 1991.
- PEREIRA, Margareth da Silva. *Rio de Janeiro: L'Éphémère et la Pérennité*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1988. Tese de doutoramento. mimeo.
- PESTANA, Til Costa. *O Estatuto Social dos Artistas no Brasil Colonial: O Caso da Pintura Carioca do Século XVIII*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1996. Dissertação de Mestrado. mimeo.
- SANTOS, Paulo. *Quatro Séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1981.
- SEGRE, Roberto. *Significación de Cuba en la evolución tipológica de las fortificaciones coloniales de América*. In: SEGRE, Roberto. *Lectura Crítica del Entorno Cubano*. La Habana: Letras Cubanas, 1987, p. 23-65.
- SILVA, Augusto Carlos da. *O ensino técnico e artístico. Evolução e características. Séculos XVIII e XIX*.
-

Charlotte Brontë's Jane Eyre and Michelle Cliff's No telephone to heaven: a study on modernity.

Jane Eyre de Charlotte Brontë e No telephone to heaven de Michelle Cliff: um estudo sobre a modernidade.

Aluizio Cruz

Roteirista de cinema.

Membro da Independent Film Project/West - IFP/W.

Membro da Society of Motion Pictures and Television Engineers - SMPTE.

Membro vitalício da UCLA Alumni Association.

Resumo:

Estudo sobre Jane Eyre de Charlotte Brontë e No telephone to heaven (NTTH) de Michelle Cliff e a modernidade, numa tentativa de mostrar que as questões temáticas, políticas e teóricas levantadas em Jane Eyre constituem uma fundação para as questões conceituais trabalhadas e equacionadas em NTTH. Neste, as temáticas do senhor e do escravo, da linguagem maior e menor, do poder e potência, atualizaram-se com maior vigor na época da revolução industrial victoriana e seus efeitos foram projetados violentamente na época atual, notadamente na formação das sociedades do terceiro mundo. Em paralelo, uma outra camada de análise é desenvolvida no sentido de examinar os diversos mecanismos psicológicos que levaram os personagens de Brontë e Cliff a se comportarem e se posicionarem dentro de uma atualidade política vivida e percebida pelas duas autoras.

Abstract:

A study of Charlotte Brontë's Jane Eyre and Michelle Cliff's No telephone to Heaven (NTTH) and modernity, trying to show that the theoretical, political and thematic questions brought up in Jane Eyre constitute a foundation to conceptual questions worked and equated in NTTH, where issues like, master and slave, the major and minor language, the power and the will-power actualized themselves with high vigor during the Victorian industrial revolution era, and its effects were violently projected in modern times notably in the formation of third world societies. In parallel, another layer of analysis is developed, through an examination of the diverse psychological mechanisms which took Brontë's and Cliff's characters to behave and situate themselves within the respective actual politics lived and perceived by the two authors.

Part I: Jane Eyre

Since Nietzsche, modernism has been characterized by a "quest for a mind".

One could even say that Nietzsche introduced an impurity into traditional thinking, a cry for involution, a demand for creativity, a return to unthinkable domains. The nature of the unconscious is not to question but to problematize, says Foucault. *Jane Eyre* problematizes from beginning to end, and what it most dwells upon is the nature of temper. Brontë's concern is not with social mores, though a concern with social mores undergirds the risks and challenges encountered on Jane's path. Nor is the novel an anatomy of the psyche. Her reality exists between the two: between the realm of the given, that which is changeable by human activity, and the realm of the fated, that which lies outside human control: between realism and poetry. *Jane Eyre* is a tale: an untimely meandering on the question of soul-building, a blow on the face of subjectivity, an affirmation of everything that is singular and pre-individual.

To write in-between realism and poetry is to find a neutral space, to create a different time where reality meets poetry. When Jane says, "What a still, hot, perfect day! . . . I wished I could live in it and on it. . . but I had a human being's wants" (p. 351), it is as if her reaction to reality were delayed due to a malfunction of her conscious sensory-motor system. Her reaction is similar to the neo-realism that began in Italian cinema just after the World War II. This cinema shifted from images of action to a loss of movement, as if, facing and staring at the unbelievable—the destruction and violence of the war—the characters were undergoing a crisis, a kind of a delay in responding to a stimulus, a break in their sensorial-motor system: perception, affection and no response. This delay brought a slowness to the characters' movements and forced them to observe and feel. In neo-realism, everything becomes an effect of observation and the face reflects the answer for all non-action: as Jane puts it, "beauty is in the eye of the gazer" (p. 203). As a heroine, Jane registers every movement, always placing herself in a chiaroscuro space, hidden from the gazer: "I followed, taking care to stand on one side, so that, screened by the curtain, I could see without being seen" (p. 195). Neo-realism, the cinema of poetry, where the camera perceives reality through the eyes of the auteur, the thinker, owes much to the Victorian tale: Brontë has become a post-modernist. Modernism and Post-modernism have, respectively, their claws on the first and second World War, where the unthinkable showed its face, the fear of being dominated in the former and fear of being extinct in the latter.

Jane Eyre will be remembered as a tale of circumstances, deviations, accidents, control, and exits. Brontë deals with the theme of war, the one between body and soul, the basement of the industrial revolution. It is not with discomfort that we say that the industrial

revolution's mind resides in the sixteenth century, when Descartes declared war on nature, placing body and soul as two distinct entities. Isn't this the very essence of mechanics? A body that can work by itself distant from a mind? A master mind, dominant and oppressive, over an enslaved body, voiceless and conformed? Jane wanders, searching for the lost bond of her present psychological state, the one that could bring to life the exercise of her faculties. The eighteenth century was the war of the faculties: "I want to enjoy my own faculties, as well as to cultivate those of other people" (p. 415). In the century two major lines of thought were defining important notions for the human psyche, denoted as human faculties, that would shape the destiny of future generations. On one side, David Hume, in England, was defining essential human faculties from a social point of view, placing them in the realm of relationships: sympathy, resemblance, contiguity, circumstance, fate, custom, disposition. For Hume, association was the mind. Jane: "Presentiments are strange things! and so are sympathies; and so are signs; and the three combined make one mystery to which humanity had not yet found the key" (p. 249). On the other side, Immanuel Kant, in Germany, was defining essential human faculties from an individual point of view, placing them in the realm of reason: desire, knowledge and faculty of pleasure and pain. Here, the faculties confront one another within the individual, each stretched to its own limit, and find their accord in a fundamental discord. Kant's emphasis on the faculty of judgment meant that reason would be its most affiliate akin. Reason is therefore the faculty that would say: "Everything happens as if . . ." Mechanistic thought thus found in Kant its mate. The union gave birth to the terrible enemy that tormented the sensitive faculties of Jane: the man of judgment = fragmentation + reasoning. He is always a man of skill: an expert, a doctor, a lawyer; his workplace is the factory, the clinic, the prison. It finds in Brontë faithful representatives. First, there is Mr. Blocklehurst: "Why in defiance of every precept and principle of this house, does she conform to the world so openly . . . we are not to conform to nature" (p. 96). Then, St. John Rivers: "You shall be mine: I claim you – not for my pleasure, but for my Sovereign's service" (p. 428). These figures are fermented with rational thought like wine with grape sugar. Mr. Rochester, however, oscillates like a pendulum between the two kinds of faculties: between quest and conquest.

In a novel, the secret is always postponed. Jane never asks what Mr. Rochester hides in his attic. Mr. Rochester was sent to India as a tool of his father's desire, the same way an army goes to another nation for war. Real conquest happens through re-education, by killing the individual and his culture, by imposing a subjectivity. The by-product of this operation is two-fold: non-acceptance, which leads to rebellion; or acceptance, which leads to a breakdown of social faculties, and therefore madness. What prevents us from associating Bertha Mason with Jane's unconscious mind? Bertha Mason, an outcast, re-educated, as the condition of possibility for Jane, an outsider, a minority. What would become of Jane if she had accepted the tyranny of Mr. Rochester? Mr. Rochester resorts to all sorts of maneuvers to

hide the secret from Jane. Jane, daughter of the tale, occupies the middle, between madness and rebellion.

It takes some imagination to see the relationship between Jane and Rochester as romantic. The domain of Romanticism is the territory, the elements circle around a land. Here, the elements tangent themselves along the lines of flight. Rochester and Jane wanders, like unbalanced atoms, searching for stability. In this search, Jane moves faster than Rochester who, as his father's tool, is a vulnerable experimenter. Today, a psychoanalyst would say: "Stop, find yourself again," and Jane would reply, "Let me go further still, I haven't sufficiently dismantled myself, I haven't found love yet." Rochester, however, finds complementarity in Jane. Jane: "I feel akin to him – I understand the language of his countenance and movements" (p. 204). The quest for love as a pre-individual ethic provides connectivity between Rochester and Jane. Connectivity finds in the eyes of Rochester a witness when they first meet Jane's; an association, a sympathy. In the end, as if by a careful logic, the Jane-Rochester union becomes a true covalent bonding.

Jane fears that "The impossible – that is, my marriage with St. John – was fast becoming the Possible" (p. 442). Jane fights a war against fascism from beginning to end – From Mrs. Reed to St. John. All that a minority fights is fascism, be it direct (dictatorship), indirect (communism), or free indirect (capitalism). Thus, Blocklehurst, St. John, Rochester. Jane's nightmare, her fear of subjectivity, her mad unconscious, must be silenced. Bertha must die, otherwise there is no reconciliation with Mr. Rochester; the only logical possibility. An impurity, an outsider, has to believe and seek possibilities, even if they reside on accidents. Nature never tires of creating accidents. Brontë's poetry is a song to nature, her love for it. The secret must be killed in order for reconciliation to be possible. It is not a question of revealing the secret. The secret resides in the drawers of the oppressive mind. The only reconciliation with authority lies in the killing of the secret, a seeming impossibility. Art, however, polishes life, and in the tale resides the art of reconciliation. Lewis Carroll has a formula for this in the celebrated passage from Sylvie and Bruno: "Once a coincidence was taking a walk with a little accident, and they met an explanation." Brontë navigates her way through coincidence and accident to reconcile a handicapped despot and a free female spirit. The sensitive ear of Jane detects the telepathic cry of Rochester, saving her from the fate of marrying St. John; nature again emerges as the ultimate reconciler. In Rivers, tyranny is body without organs, selfless, spiritualized at last, Antonin Artaud against Stanislavsky. From Rochester, however, flows a different cry: I see you through my heart. India is free now: there will be no more nightmares, no more domination. The secret has been killed, and it is time for love, the domain of the tale. However, as Jane knows, the power of reasoning floats in the human psyche as a threat. Why was she attracted to it at first? What kind of attraction did she feel for St. John? The power of rational faculties cannot ever be ignored. Why weren't these faculties silenced

when Jane found love at last? Jane: "The last letter I received from him drew from my eyes human tears and yet filled my heart with divine joy." And then she quotes St. John: "Amen; even so, come, Lord Jesus!" (p. 477). But we remember as well Jane's statement: "I will leave you by yourself, white dream, I am feverish: I hear the wind blowing: I will go out of doors and feel it" (p. 303).

Brontë overcomes Jane and escapes all lines of capture rushing towards individuation. Brontë's wind blends with the elements of nature in a dance of affection. A modern optics, a telescopic lens. Brontë's wind is lawless, a break with the Newtonian laws of her time. The wind invites the leaves to vibrate at different frequency, thrusting them into an effort beyond their natural inertia, an effort to communicate with the wind, the passing friend, making an entire habitat to leap from biological to harmonic, from physical to melodic, the estate of innocence which a punishless act kills all reasoning. No to St. John. A playful mathematics, a music of the senses, experimental music. Is Alice a modern Jane, who escapes all systems of capture with a Lewis-Carrollian mathematics of problematization of incidents? To hide or not to hide, that's the secret! Jane: "better tire my limbs than strain my heart" (pg. 305). There is nothing to hide. Brontë, with her intuitive eye and her logic of sense, establishes a dialogue with nature and surpasses relativity, thus achieving a kind of modernity. In her world there is no observer-observed, instead, everything is relational, not relative. She places the singularities of nature, a wind, a season, a lighting, a rain drop, in the domain of the social faculties: a rain drop and the leaf, a greenness and the sun, the moon and a surface, the wasp and the orchid. Association is nature's lifelong affair; a primitive mathematics, a vernacular language, a perpetual outsider. Singularities are nature's attributes, eternally unfolding; we, the students of faculties, must become apprentices of nature.

Part II: Michelle Cliff's No Telephone to Heaven (NTTH)

Does NTTH screen to modernity an orthogonal projection of Jane Eyre¹?

Cliff and Brontë can be connected in multiple ways. The search for self-identity, personal growth, denial of subjectivation and authoritarianism – these are just some of their common themes. However, it is the difference in intensity within the repetitive indexes that characterizes the sensible being in both stories. How can thought be extracted out of the differences? To illustrate the argument's development process, let's imagine a physical state. We will place both novels inside a tube separated by a vacuum column. A fragment of light material, like cotton, escapes from Jane Eyre and moves toward NTTH as if attracted by an orthogonal magnetic force field². Next, let's place the tube with the two books inside a brain, a conscious mind. We now have an experimental plane inside a cognitive mechanism. Lastly,

we give a function to our system: since the conscious mind is asleep and thus not capable of interpreting, it becomes only a screen reflecting the optics of our defined unconscious mechanism – the cottons descend from Brontë's to Cliff's world.

The idea is to find a line of thought within the differences between NTTH and Jane Eyre by examining the psychology of characterization in Cliff in terms of two attributes: orality and desire. The first relates to consumption and expression, to eating and speaking – thus much of what we do is oral. The latter relates will to power – power in the sense of force – and, at best, results in the joy of finding an answer to a creative demand, as when a painter arrives at the right mixture for a certain color. Desire can be seen as a kind of ethics: the ethics of creativity – but in order to create one must first explore the unknown.

In NTTH, the protagonist, Clare Savage, abandons Plato, choosing learning over knowledge. For her, Adam Smith's economical equation $\text{time} = \text{money}$ becomes $\text{time} = \text{learning}$. How does this formula mature in the disruptive narrative of the novel?

The Attributes: Orality and Desire

According to Melanie Klein, orality is initially a chaotic bottomless depth, within which bodies burst and cause other bodies to burst in a universal cesspool. The breast – indeed, the entire body – of the mother is divided into good and bad objects, which are in turn broken into crumbs, alimentary morsels. Klein calls this introjected and projected alimentary and excremental partial internal objects the paranoid-schizoid position of the child. It is a real-life battle, a violent event. The infant passes through an entire geometry of living dimensions. First come depressive states, the separation of aliment-excrement characterizing "identification": then come libidinal impulses, the disengagement of the destructive impulses towards the mother's body characterizing a state of "symbolization;" and finally the infant begins a process of organizing his own objects, interests and activities. The infant's psychic life thus consists of a geometry of positions, a dynamics of perspectives. What determines these positions?

What gives the three main characters of NTTH their different types of orality? Boy, Clare's father, acquires an orality of the State; Kitty, Clare's mother, maintains a territorial orality; and Clare acquires a schizoid and eccentric orality.

The story of desire occupies one of the densest chapters in our cultural history, from the Platonic logic of acquisition and production to the psychoanalytic discovery of the unconscious. In spite of its great discoveries, Platonic logic led us to sufferings never witnessed in pre-Socratic history. In this logic, desire implied a primary lack: the lack of a real object. In the case of psychoanalysis, on the other hand, desire became a monstrous, unconscious,

beast. When desire found in Freud the brilliant opportunity to free itself from the claws of acquisition, Freud invented one atrocious mechanism to repress it: the Oedipus Complex. It was only with Lacan that the Freudian mechanism was dismantled. Its scars, however, still riddle the social body. Why?

The repression of the unconscious was the missing link which allowed an economic system based on acquisition to marginalize everything that didn't speak the language of lack of real objects. It then created what Foucault called the incarceration of the psyche. The poor, the mentally ill, the rebellious acquired homes: clinics, asylums, jails. Today, this group has expanded to include old people, children, and others of non-surplus value. Why has fear become more aggressive than protective? Is there an overlap between manic-depression and paranoid-schizoid aggressiveness?

Kitty: The Territorial Representation

Kitty: "Hello. Mrs. White is dead. My name is Mrs. Black. I killed her." (pg. 83) The language of rebellion always speaks in collective terms in order to awaken a dormant race by contagion. The memories of a race inhabit her very body. Kitty to Clare: "Face it, gal. Your mama counsel you not to venture where you nuh welcome." (pg. 77) Kitty could not stay in the new world.

In our educational texts, primitive societies are viewed mostly in terms of their relation to our savage past. However, long before Freud, these societies disassociated desire from lack. They were the precursors of a race of thinkers. Inscribing on their naked flesh, they repressed biological memories and created a memory of words to replace their memory of things, signs and effects. It was an unconscious act that led to the grasping of language. In the biological memory, desire resides within the realm of family and is thus separate from, and vulnerable to, the larger society. A memory of alliances and words, on the other hand, was necessarily collective. Cliff: "But we nuh trap ourselves? Kitty's voice alone." (pg. 61) "Collective" meant that authority was an unknown concept; there existed a complementarity between the section Chief and guardian of the earth. The Chief was not an authority; he was an adviser who could lose his power in an instant if the tribe's integrity was at stake. The cruel system of inscribing signs on the body gave the people a memory of the spoken word. Kitty: "A reminder, daughter – never forget who your people are." (pg. 103) Kitty speaks only Patois; everything relies on her memory of words.

How could a man be born who would not only accept the repression of the desire, but would fight for it, as if fighting for his own servitude?

Boy: The Imperial Representation

The Church was not the only element to weaken territorial society. Long before that, village perverts, resented for not being accepted within the tribal organization, devised a scheme to disrupt the system of alliances – the marriage machine. Is resentment a by-product of paranoid-schizoid aggressiveness? Does the infant's inability to distinguish good from bad objects result in a frustration that can become tyranny? Destabilizing the tribal code was only possible by means of a slow poisoning process, a barbaric decoding system, by harvesting the earth to prepare for the arrival of the magic-religious gods in order that the people would be able to interpret signs. This marked a shift from the schizoid to the depressive fetal position. Cliff: "The music made another human sound, combining with the human sound of metal against green, serving notice on the animals that the invaders were here to stay." (pg. 10)

The emperors came, and with them the poets of a different kind of inscribing. Writing was no longer on the flesh; it emerged from the pens of the State poets: the voice of the pharaoh. The territorial code thus gave way to a new code, to a division of the earth. Repression created its army, its representatives. The paranoid eye extracted pleasure from the desired object to compensate for its deceptions. Boy: "Vigilance... Vigilance secured the safety of the people." (pg. 56) Boy embraces New York, the New World. Attached to patriarchal conformity, he inherits the moral axioms of this new code – no longer cruel, no longer collective, but more flexible and more dangerous. We no longer dance on the earth's body; instead we became attached to it through gravity, the essence of the State. "I do not want to be cruel, Mr. Savage, but we have no room for lies in our system. No place in-betweens..." (pg. 99) declares the high school principal to Clare's father. The absolute speed of the nomad body becomes exposed to relativity within the social body of the State. Without gravity, the State loses control, thus imposing its own speed on individuals and giving us new territories, new codes, a new language. Does Boy represent a long-time occupant of the depressive fetal position who, unable to separate the good object (aliment) from the bad (excrement), not only suffers but creates an "identification" with the good object that prevents him from developing his own voice? This would be masochism par excellence. "Ain't that Jew-maica some little island off of Cuba?" a motelkeeper asks Boy. "Yes, that is correct..." Clare thinks: "Boy immediately responded, not bothering to adjust the fools' pronunciation..." (pg. 55) How does one overcome the State's gravity?

In our experiment, the fragment of cotton that descends from Brontë to Cliff may be understood in two different ways. One is based on the cotton's declension; the other on its conjugation of events. The eye fixed solely on the cotton's descent will perceive nothing

but the goal: the cotton will reach the other end. It is gravity as a thought that gives the observing eye such a perspective. This focus relies on concepts like “when”, “there”, “him-her” – linguistics bodies possessing a noun. Boy embodies this perspective. Cliff says of him: “It will be different in New York...was Boy’s constant refrain to Kitty’s talk about the goddam roadside signs advising people of their limits.” (pg. 59) However, when a different eye sees not the cotton’s descent but how it interacts with the several orthogonal lines connecting the two books, like light passing through a cracked brick wall, the observer would no longer expect an arrival or a finality but would instead enjoy the possibilities of encounters. The operative phrases here would be “to become”, “to happen”, “to make”, “to assemble” – verbs, the language of the event. Clare, to an old friend, after returning to her New native land: “No, I don’t find you strange. No stranger...no stranger than I find myself. For we are neither one thing nor the other.” (pg. 131) Gravity = Zero. Here language achieves a difference; it produces a Voice, a voice capable of utterances, even in the face of a hostile milieu – a result of the fetal schizoid position. Here everything is passion and action, a strained relation between fragmented parts and body yet to be formed. Is there room for privation and frustration in the schizoid position?

Society represses desire, often through even more efficient mechanisms than repression, such that repression, hierarchy, exploitation, and servitude are themselves desirable. Boy blends in, first by economic seductions, then by the epidermalization of inferiority. Cliff: “Boy’s manner changed from petitioning immigrant to ill-used scion. Pauper tu’n prince. No matter that at least one of the Jesuit’s categories applied to him – no matter. He was streamlining himself for America. A new man.” (pg. 57) Does the depressive position prepare us for something which is neither action nor passion, which is instead impassive withdrawal or contraction? It looks as though the good object withdraws into itself, resulting in the experience of frustration, a sensation of something essentially lost.

Clare: A Nomad Warrior

Cruelty seems to occur “in between” the depressive and the schizoid position, giving birth to a manic-depressive position and a paranoid-schizoid aggressiveness. The first, being determined by the good object, frustration appears when the good object is lost, and privation when the good object is acquired, giving rise to such qualifications as “wounded” and “unharméd”, “absent” and “present.” In the case of the schizoid position, everything is aggressiveness, passion and action, attack and defense, where the bodies communicate in depth. Passion-action here, refer to the duality of the body, fragmented body and body without organs, theater of terror or passion and the theater of cruelty or action. Cruelty

implies the love and hate dynamic created by the good object's presence and absence. Such dynamic is not yet aggressiveness neither frustration or privation. That is why cruelty seems to oscillate "in between" the two. It looks as if the territorial representation had much of its genesis here. Kitty: "There's a space between who you are and who you will become. Fill it." (pg. 103) Clare, in fact, embodied this conflict and became a schizophrenic wanderer. Suspended between official language and Patois, oscillating between colonization and decolonization, she became a deterritorialized rhetoric machine.

Clare never mutates without transforming herself. Both Clare Savage and Jane Eyre fight for self affirmation. Jane operates through movement, through affirming her nature; Clare instead works through a rapid multiplication of her power. Clare's is a more dangerous journey. She uses alliances and assemblages to move from one situation to another, an associative difference: Reader, "I left Paris" (pg. 167), instead of "I married him." Nonetheless, Clare shares Jane's passion. Clare, an amalgamation of Jane and Bertha Mason, never settles down, always pushing the line of deterritorialization further, toward a line of escape. "It was only from the pictures on the signs around them that children could tell what was being advertised on the walls of the shacks...A glass of dark liquid with a creamy foam; a dark woman in a tiehead, smiling; the black and red symbols of spades, clubs, diamonds, hearts; a light-skinned elderly man with his mouth open. Stout, soap, cigarettes, politics. Politricks, rastaman say." (pg. 33) In order to escape the politricks of her reterritorialized world, Clare leaves her mother's territory to the new axiomatic territory of her father, Boy – the new world. She then goes off to London. "Clare Savage began her life alone. Choosing London with the logic of a Creole." (pg. 109) Here, in the middle of the book, chaos comes to reorient Clare's life. Cliff proceeds to depicting Clare's bloom: "Standing before the yellows and reds and blues of Turner, reality turning to a fog of color, as Parliament burned or Dido built Carthage or Rain and Steam and Speed slashed the canvas, rushing." (pg. 114) London nourishes Clare with vital cultural enlightenment. There she finds a new literature – neither territorial inscribing nor the imperial writing of magic and religious poets, but the new poetry of the free indirect discourse.

Cliff echoes Brontë but with a difference. Clare "could not be Jane. Small and pale. English. No, she paused. No, my girl, try Bertha. Captive. Ragout. Mixture. Confused. Jamaican. All Clare" (pg. 116) Bertha is cut from fascistic ropes and left alone with her original instincts. Cliff's Jane returns, different, the Other. Her unconscious is the expression of a possible world. Clare: "Absoluteness I will dare, and dare, and dare, until I die." (pg. 112) In contrast to the relativistic notions of modern time. "Traces of desert people...People who knew kindness. Chaos" (pg. 113) And Cliff synthesizes: "How she became cool is her story" (pg. 91) Clare is the true exile, the true outside-child, impure, moving in fractured circles, split among the explosive, introjected and projected and at the same time renouncing all of them, unable

to belong to any chosen camp.

Cliff's last sentence: "Day broke" (pg. 208). A double meaning? Cliff: "Those hidden in the bush could do little but listen to the chaos of the forest god, until a new sound drowned him out" (pg. 207) A phenomenon oscillating from hope (new dawn) to failure (crack up)? Or an expression of a non-signifying phenomenon? It is as if a life to come resided outside the present narrative, a state between the existing and the imminent, unable to be consummated. Cliff:

"She remembered language.

Then _____ it was gone." (pg. 208) It is as if in the gap resided the distancing between signifier and signified. Silence = primeval sounds = absence of meaning. Weaving her tapestry, Cliff embraces the reader, oscillating between Giordano Bruno's rhetoric and the disarrangement of tenses. "No one enters here unless he's a geometer. Mnemonics. Order from chaos. Theater of the world. Original texts. Her head filled. Shower of gold. Split brow of Zeus. Calumny of Apelles. Splendor of tombs. Christ's agony, besides. Piero's resurrection." (pg. 117) Cliff and Clare continually remind us that we have a past; that true history must be excavated; that territorial language is not a cultural exercise or a sign of knowledge or a mark of ancestral pride, but a praxis. It is an endless process of losing the self to search for the Other, of transforming the self into a being of light, a weightless piece of cotton, linking events through light windows – the schizoid fetal position – fleeing rules, creating asignifying flows, constituting asignifying signs that deliver themselves over to the order of desire: "rushes of breath and cries."

"cutacoo, cutacoo, cutacoo

...krrr

krrr

krrr-re-ek

cawak, cawak, cawak

kut ktu ktu kut ktu ktu

cwa cwa cwa

cwaah cwaah cwaah

Day broke." (pg. 208) Bertha Rochester's liberation allows Clare to become a true nomad warrior.

The initial formula becomes a matrix:

Time = Money = Gravity $\rightarrow \infty$ = Unconscious $\rightarrow \rightarrow$

Time = Learning = Gravity $\rightarrow \emptyset$ = Unconscious $\rightarrow \infty$

Where,

– in the equation's numerator: Time = Money refers to the Adam Smith time as our modern economic paradigm which is based and equals to the Newton time as the physical reality of bodies living under the laws of a Gravity tending to infinity which refer and equals to the Freud time as the psychological necessity to repress the unconscious thus sustaining obedience and fixing a tunneled perception;

– in the equation's denominator: Time = Learning refers to the Stoic time as a primordial and intuitive paradigm which equals to the Post Quantum time or universe of fractal state of mind where systems form open windows within open domains only possible under a Gravity tending to zero which refers and equals to the Schizoid time as the psychological possibility of an unconscious liberated of any repression with generative forces tending to infinity capable of breaking any tunneled perception.

In NTTH Cliff relates a state of modernity, the equation's numerator, with a state of a possible world, a time yet to come, the liberation of the generative forces of our unconscious, thus shifting the mind to non-gravitational areas, to windows yet to be explored, to a time yet to be learned.

Notes:

1. Orthogonal refer to the geometric concept of projection of a strange curve or system into a known or workable plane, the convoluted Victorian industrial revolution era of Jane Eyre and the Modern Era of NTTH, respectively. The term "screen" is dealt here from an optics of projection of light and vision.
2. Jane Eyre, because of its originality and novelty, is associated with a magnet empowered of a force capable of spreading its waves throughout history until it hits modernity, our plane of consistency, like the light of vitalism hitting consciousness.

Works Cited:

Artaud, Antonin. *The Theater and its Double*. Grove Press, Inc., 1958.

Bergson, Henri. *The Creative Mind*. The Wisdom Library, 1946.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Penguin Books, 1966.

Bruno, Giordano. *Gli Eroici Furori*. Biblioteca Rara; v. 57. Milano: G. Daelli, 1864.

Carroll, Lewis. *Sylvie and Bruno Concluded.. Complete Works by Barnes & Noble*, 1994.

Cliff, Michelle. *No Telephone to Heaven*. Plume Book, January 1996.

Deleuze, Gilles. *L'Image-Mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

———. *Différence et Repetition*. Press Universitaires du France, 1968.

———. *The Logic of Sense*, trans. M. Lester and C. Stivale. New York: Columbia Press, 1990.

Deleuze, Gilles & Felix Guattari. *L'Anti-Oedipe*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1972.

———. *Mille Plateaux*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.

Derrida, Jacques. *Writing and Difference*, trans. Alan Bass. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Descartes, René. *Oeuvres de Descartes*, ed. C. Adam and P. Tannery, Paris, 1897-1909.

Foucault, Michel. *The Order of Things*, trans. A. Sheridan. London: Tavistock and New York: Pantheon, 1970.

Gleick, James. *Genius-The life and science of Richard Feynman*. Vintage Books, 1993.

Hume, David. *A Treatise of Human Nature*, ed. L.A. Selby-Bigge. Oxford University Press, 1978.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*, trans. James C. Meredith. Oxford University Press, 1973.

Klein, Melanie. *The Psycho-Analysis of Children*, trans. Alix Strachey. London: Hogarth Press, 1932.

Lacan, Jacques. *Le Désir et la perversion*. Paris: Le Seuil, 1967.

Lévi-Strauss, Claude. *Structural Antropology*, trans. Claire Jacobson and Brooke Schoepf. New York,

PORTFOLIO

Ainda que sejam a mesma pessoa, são identidades diversas a que faz e a que fala com palavras sobre seu trabalho. Esta última tenta, com estranheza, descrever aquilo que foi criado “num jogo sutil entre eu e mim” (foi Duchamp quem disse esta pérola sobre as relações do artista com seu processo criador). Para falar da menina da primeira fotografia, da mulher com olhos preênsos da segunda foto, da moça comprimida pelo tempo e do grande seio sobre pedestal das imagens seguintes, é preciso não violar as regras deste jogo e ter a convicção de que as palavras escritas agora, antes ou depois, não representam em primeira mão, nem em segunda. Podem ser um fantasma ou um vulto daquilo não poderá nunca ser dito porque tem uma natureza muda, só de visibilidade. Posto isto, permito-me aqui...

...falar de uma menina de ferro grave e escuro, como o poder patriarcal que a mantém menina pesada, que lhe atravessa a cabeça e confunde seus pensamentos, criando obsessões que vão dos delírios de poder à imaginação do que seria retidão de comportamento...

É possível que a mulher que se encontra na situação da segunda imagem fosse...

...alguém que é só cabeça, e a angústia da situação de eternamente prisioneira da imobilidade lhe sai pelos olhos. Ou, a quem os desejos exacerbados por seus limites produzem olhos preênsos. Ou ainda, exatamente por seus desejos serem tão exasperados, ao ponto de lhe saírem

pelos olhos, a condição de só cabeça tenha vindo como solução terapêutica de redução de sua esfera de percepções.

(Na verdade, não se trata de patologias, mas de reações ao tête-a-tête com os limites, com os quais, prosaicamente, todos convivemos.)

Em Resumo (Duchamp aqui de novo, inspirando este título), tem cabeça de bebê - que nos olha - e pés e mãos infantis que partem de um dorso feminino...

... a pobre era criança e já sentia tudo naquele peito imenso. Ou, talvez, os sentimentos infantis – mais que isso, primitivos – dessa mulher são tão intensos que resultam na regressão de seus membros e de sua cabeça. Ou ainda, a moça vive todas as memórias simultaneamente; não consegue abrir mão de nada, do que já foi ou do que será. Deve ser uma situação difícil, como a de uma pintura barroca.

Mamãe, a última fotografia, é uma homenagem. A todas as mães, à fonte de felicidade e de vida, à satisfação plena, à completude. A tudo aquilo que nos falta – e que nos move.

Cristina Salgado

Rio, 19 de agosto de 1997.



Imagem 1: SEM TÍTULO, faz parte da série *MENINAS*
18 x 20 x 10 cm (mais base: 145 x 10 x 10 cm)
Ferro fundido
1993 (Foto: Jorge Cruz)

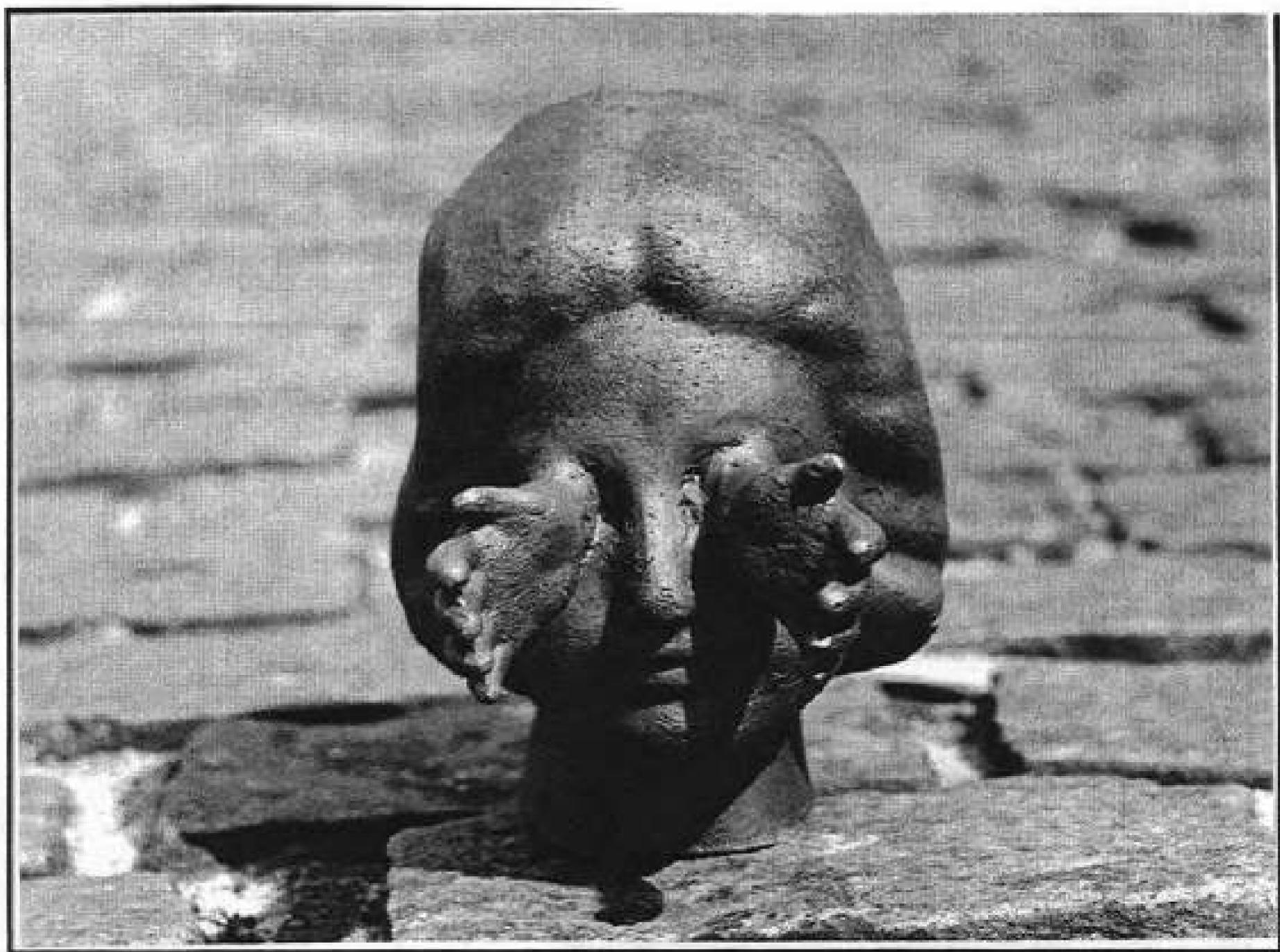


Imagem 2: SEM TITULO, faz parte da série *HUMANO INUMANO* 20 x 20 x 20 cm (mais almofada de veludo de 30 x 30 cm)
Ferro fundido
1995 (Foto: Marco Terra Nova)

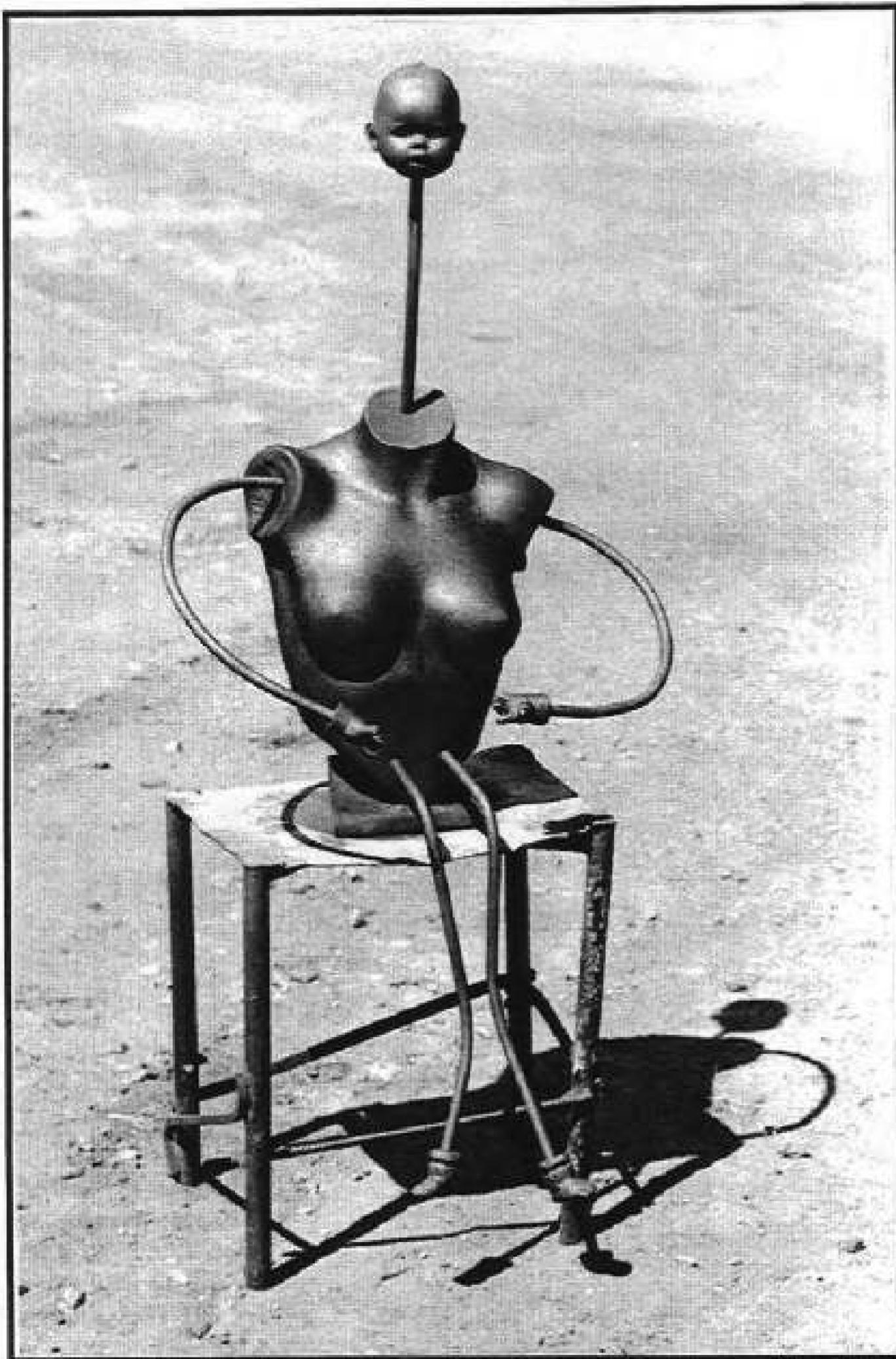


Imagem 3: EM RESUMO
Ferro fundido e banco
de aço
140 x 65 x 50 cm
1996/7 (Foto: Lóris
Machado)

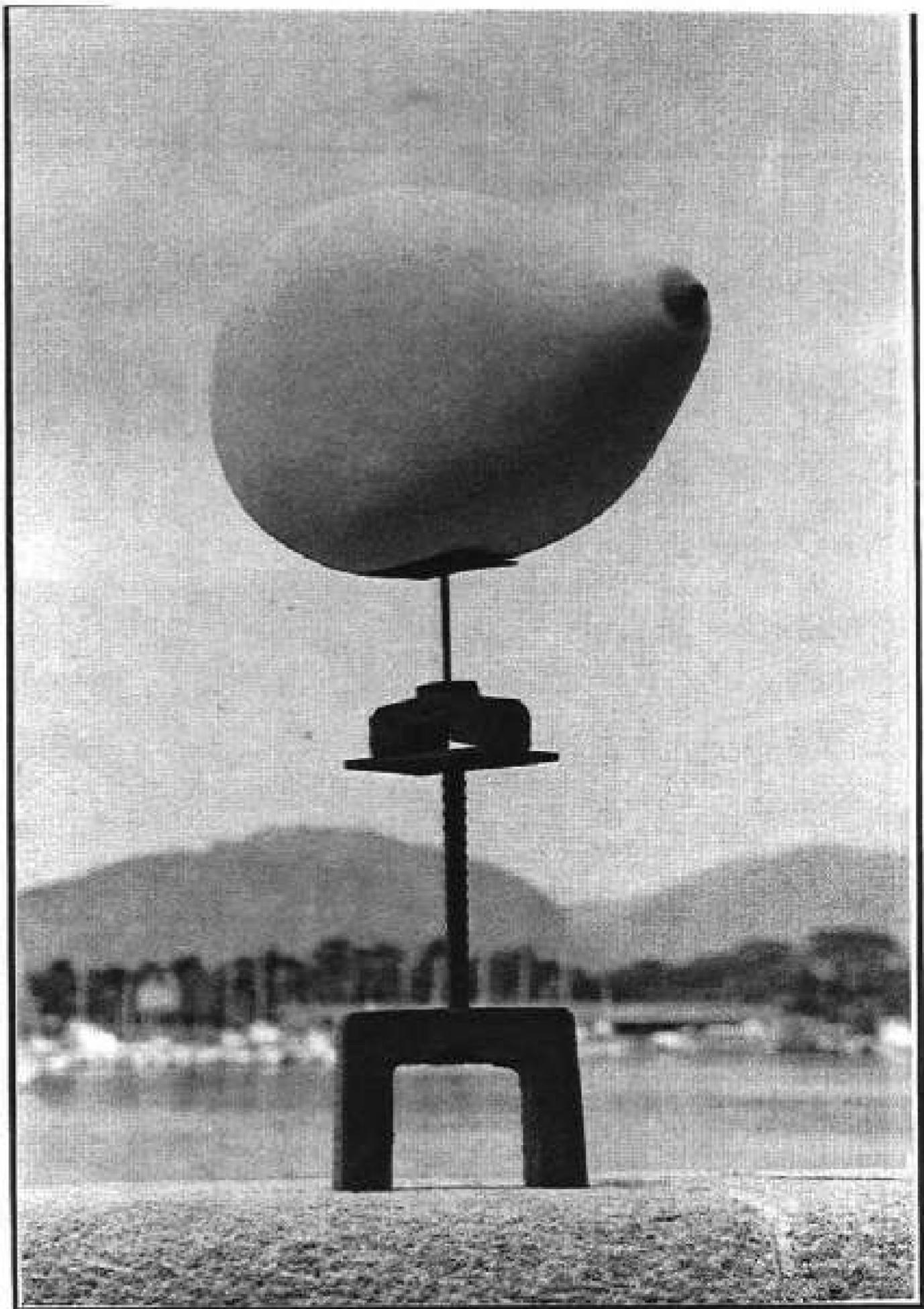


Imagem 4: MAMÃE
Papier machê, massa
acrílica, tinta e ferro
50 x 20 x 30 cm
1997 (Foto: Lóris Ma-
chado)

CADERNO TEMÁTICO

"Arte: o indivíduo e a sociedade"

A morfologia mínima e comum The minimum and common morphology

Gerd Bornheim

Livre docente pela UFRGS.

Professor do Curso de Filosofia da UERJ.

Tento, em brevíssimas e até impossíveis linhas, o delineamento geral da arte contemporânea. Não a sucessão de escolas e de diretivas estéticas a delimitar os capítulos de sua já pródiga evolução. Interessa-me outra coisa: o descortino dos traços mais amplos e comuns, os elementos que funcionam à maneira de pressupostos, os mínimos independentes dos inteiros, os acasos que chegam a indicar certas convergências. Tarefa, dir-se-á, e não sem razão, inexequível. Mas penso antes nas matrizes que emprestam à arte de nosso século o seu estatuto por assim dizer irreduzível; penso nas experiências de ponta, naquelas que conferem a essa arte os seus gabaritos de originalidade inconfundíveis, naquilo que torna possível falar, justamente, em arte de nosso tempo.

O primeiríssimo ponto a ser ressaltado concentra-se por inteiro na questão da linguagem. A tentação, talvez demasiado fácil, estaria em asseverar que a extensa e diversificada história geral da arte insistiu em explorar o plano ôntico da realidade. O privilégio, claro está, cabia à representação dos deuses e a de seus pertences, eles roubavam a cena daquilo que se criou de mais significativo. E se certos espaços eram cedidos às realidades outras que não as divinas, foi apenas com o desaparecimento dos deuses que

a arte e a estética, em tempos recentes, exauriu-se na exploração de duas diretivas que pareciam esgotar o campo dos possíveis: a arte que diz o sujeito e a que diz o objeto; é apenas então que surge com propriedade, por exemplo, a arte do retrato, ou a natureza-morta. O curto espaço de tempo em que isso sucedeu contrasta com a extensa prodigalidade das obras produzidas. E no entanto, tudo parecia predestinado a inventariar os caminhos de sua própria impossibilidade; tudo se passa como se esse rosto, esta maçã já não pudessem disfarçar o inesperado e arrasador desinteresse pelas coisas vinculadas ao plano dos referenciais: parece assim que o plano ôntico já não comporta e apenas sufoca as exigências maiores da criatividade. E o que passa a interessar então, e eis-nos enfim despertados, está na elaboração da linguagem artística em si mesma. O referencial pode até oferecer o *faux semblant* de ainda estar aí, mas o que importa concentra-se agora ao nível da especificidade dos meios de que a arte se serve: por que não explorar o traço, a cor em si mesmos? E por que não avançar em rumo à tridimensionalidade do volume? Por que não ousar sempre mais?

Assim, tudo passa a dar-se no plano da linguagem. A alternativa entre o figurativo e o não-figurativo revelo-se ardilosa, pela sim-

ples razão de que o figurativo já não interessa, de texto transmuda-se em pretexto. Com outras palavras, as artes se fazem fundamentalmente abstratas. As coisas se mostram agora como se tudo decorresse apenas da própria criatividade do artista. Parte-se então, simplesmente, da convicção – e isso já vale até mesmo para as atividades curriculares das crianças em qualquer escolinha de arte – de que a criatividade integra a condição humana em si própria, o homem torna-se o criador no sentido de que ele já não depende de instâncias superiores, já não precisa submeter-se a modelos estereotipados – a arte de nossos dias situa-se exatamente no desfavor aos modelos, quaisquer que sejam eles. E a atividade artística passa a concentrar-se na inteira responsabilidade, assumida por parte do artista, em tudo o que ditar a sua ação. Vale dizer que, entre tantas outras coisas, a arte contemporânea – mas isto está longe de constituir um privilégio exclusivo das artes – empresta uma intensidade inédita ao elemento lúdico. O homem, já anunciava Schiller, só é inteiramente homem na ação lúdica. A par disso, essa ação revela-se também um modo de desvelamento do mundo – ela nada tem a ver com a incoerência imotivada. Ou melhor: por vezes, essa arte integra o desafio da incoerência em seu próprio jogo. A pergunta base, aqui, seria a seguinte: por que o nosso tempo compraz-se na arte abstrata? Pergunta muito menos “profunda” do que possa parecer. E há nisso tudo o que se quiser: a arte de nossos dias está toda no cultivo do elemento abstrato.

E nem se despreze o caráter avassalador de tal cultivo – ele alcança os

recantos mais remotos dos modos como se vê a arte do passado. Destaco, pois, um terceiro ponto. Claro que a arte sempre foi um diálogo com a sua vizinhança, normalmente com a de mais alto gabarito; sempre foi um comércio entre os pares dos artistas de seu tempo; e mais do que tudo isso, a arte sempre foi, precipuamente, uma interpretação daquilo que se pretendia fossem as origens – talvez toda arte seja essencialmente a releitura das origens, sempre renovada. Ora, de nosso tempo cabe dizer que tal releitura vê-se levada a conseqüências extremas: parece que ela põe em causa a própria natureza das origens. Digamos que a releitura se faz em dois níveis principais. Um, através do próprio ato de assumir as linguagens do passado; assumir, no caso, quer dizer: tudo transpor, traduzir tudo para o tempo de hoje; nossos artistas guardam em seu olho, pela primeira vez, a totalidade da história da arte; por aí, o diálogo termina fatal, e então, como evitar que tudo seja transposto para a dita pesquisa da linguagem? Picasso não é apenas, neste particular, uma ilustre exceção. Mas há ainda outro nível: é que, mesmo para o desprevenido e apressado visitador de museus, tudo o que ele vê se torna abstrato, é abstratamente que ele vê. Em nosso tempo a arte que povoa os museus, arrancada que foi de seu contexto primevo, esquecida das viscerais conotações que a alimentavam num passado tão remoto, esvaziados os valores que iluminavam o fervor que a fazia nascer – hoje toda arte tornou-se abstrata, e o principal atestado disso deve ser visto precisamente no museu – essa casa da incoerência, como dizia Malraux. E, bem vistas as coisas, não há nenhum desdouro em reconhecer esse esforço do com-

prazimento do homem contemporâneo nas coisas abstratas.

As observações feitas levam-me diretamente a um novo tópico. E é que agora tudo se fez problema. Não seria o problema a própria determinação de base da condição humana? Veja-se, entretanto, o passado: tudo parecia ser essencialmente resposta; cada deus, cada Cristo, cada Virgem – a arte sempre foi a confirmação da certeza, o compromisso com uma Verdade inquestionadamente aceita. Mas onde estão agora as seqüelas do incrível e majestático vigor religioso do barroco? As respostas desfizeram-se no ar, perderam justamente a sua característica de resposta, ou seja, de verdade universalmente admitida. Desse modo, a resposta se metamorfoseia em problema. Contudo, veja-se bem: o problema não é simples sinônimo de esvaziamento, de sem-sentido, do absurdo – as coisas podem até passar por aí. Desamparado do conforto de qualquer possível resposta, o problema se vê obrigado a inventar os seus caminhos. Digamos que o próprio caminho se faz invenção, mergulha na criatividade. Claro que há análises inconformadas: como aceitar esse imenso vazio, esse elogio do que parece ser o descompromisso? Entretanto, examine-se melhor o panorama: a arte contemporânea é, antes de tudo, a criação de um extenso e variadíssimo acervo de invenções de linguagem – precisamente o que ela pretende ser. A natureza do problema reside invariavelmente neste lugar preciso: qualquer resposta leva a criatividade a inventar novos e sempre outros problemas. E o que parece sem saída confirma tão-somente novos e novos rumos da criatividade.

Depreende-se das afirmações feitas uma nova temática, nosso quinto ponto. Nem aventaria tanto aqui a inexistência de normas na hodierna composição artística – já não existem estéticas normativas; mas apontaria, sim, a mudança constatável na própria conceituação de seu sentido. Diria que o conceito de norma, através dos tempos, passa por três fases, sendo que as duas primeiras, ao que tudo indica, terminam superadas de modo irretorquível. Em quase todo o passado, a norma impõe-se enquanto realidade inteiramente objetiva, ela nem conhece formulação. A deusa justiça é a norma que compõe a tragédia grega, razão de ser de seus mínimos detalhes; na representação medieval a norma é o Cristo – caminho, verdade e vida; para S. Tomás, a beleza é o esplendor da verdade, a promoção da verdade do próprio Cristo. Mas nos alvares dos tempos modernos as coisas começam a complicar-se: é que a *Poética* de Aristóteles, por exemplo, passa a ser lida como um repositório de normas, coisa que nunca passara e nem poderia passar pela cabeça do velho grego. Ou seja, a norma começa a ostentar uma realidade conceitual, e passa a ser condição prévia a ser obedecida na confecção da obra de arte. Essa preeminência da norma enquanto conceito, a idéia de uma certa representação daquilo que a arte deve ser, começa a veicular caminhos em tudo suspeitos, que sem dúvida levariam a justificar aquilo que Hegel tentará elucidar através de seu conceito de dissolução da arte – entenda-se: daquilo que nosso filósofo preconiza como devendo ser a grande arte. Tal arte, realmente, morreu. Morreu, mas em contrapartida terminou por abrir as vias, através de uma bela controver-

tida evolução em tempos mais próximos, daquilo que iria configurar uma terceira fase, na qual se verificaria a calculada morte daquela normatividade tradicional, em qualquer de seus sentidos. Percebe-se, por aí, porque já não se fabricam mais estéticas normativas à maneira tradicional. Evidentemente que, como seria de esperar, despontam aqui e ali, nas formas do despotismo político, alguns de seus arremedos, que apenas confirmam aquela morte da arte. Mas, nem importam as intempéries, salva-se o essencial: desaparece a norma exterior, seja divina, seja aquela construída pelo próprio homem, e alcança-se uma concepção da norma que, enquanto superada, integra o ato criativo em si mesmo. Digamos então que cada obra exhibe agora a sua própria norma, com a vantagem de essa norma já não oferecer nenhum grau de autonomia – a não ser como resquício, como concessão ao menor. Quero dizer que a criação de uma obra passa a trazer consigo também a criação de uma normatividade, de uma estética que lhe é imanente, e tudo brota da intimidade do ato criativo. Neste sentido, a criação termina sendo, afinal, um absoluto. A medida da arte instala-se precisamente nessa coincidência da norma com o ato criador. A seu modo, cada obra se torna exemplar – mas não repetível.

Outro item importante está no que pode ser caracterizado como concessão às diferenças. É que com o esvaziamento das normas vão-se também as grandes e solenes categorias estéticas – tais como a proporção, a simetria, a perspectiva, o contraponto e, principalissimamente, o conceito de beleza. Em verdade, tudo pode acontecer, desde que

não se façam mais cedências à nostalgia da famosa aura – sem aura tudo é válido; mas não se infira por isso que a beleza desapareça de vez ou seja esquecida. Não espanta, em consequência, que nossa arte se queira tão freqüentemente transgressora. Os deuses morrem, os reis morrem, as categorias morrem, e com eles certa nobreza dos materiais. Quero dizer que nunca a arte esteve tão próxima de um determinado nível de realidade quanto hoje: ela se serve, como que inescrupulosamente, dos materiais os mais diversos. É como se, de repente, essa diversidade de materiais passasse a evidenciar novas modalidades de possível ostentação, ou de simples exibicionismo do cotidiano, ou de uma nova forma de dignidade, ou meramente da vontade de fazer-se ver. É essa falta de pudor que estou chamando de concessão às diferenças. Mas observe-se que por trás da admissão dessas diferenças está nada menos do que o questionamento do espaço – que agora se quer plural, tridimensional, a assumir amiúde toda ausência de suporte. Parece que a obra quer adotar as dimensões da variedade do mundo, e qualquer tropeço – qualquer pedra no meio do caminho – pode estar na origem de uma insuspeita criatividade – a agulha, a inutilidade do dedal, a exata gota de sangue: uma obra, três obras, mas também o risco de não ser absolutamente nada. Pois acontece que para a criatividade o nada é nada menos que o melhor dos pontos de partida.

Uma última observação sobre um tema especialmente delicado: o da relação entre as artes plásticas e a palavra. Também neste ponto encontramos algo de inédito. Se tal

relação existe, tratar-se-ia de procurar saber de onde surge ela e sua necessidade, que teor oferece. Não penso aqui nessa relação mais exterior e de sua breve história de menos de dois séculos, a da crítica de arte. Penso numa relação mais de raiz e que nada tem a ver com a crítica. É como se a insuficiência geral de todas as coisas devesse afetar também a obra de arte. Portanto, então, se a própria natureza da arte de nossos dias não traz em seu bojo uma espécie de velada solicitação que está como que a exigir a presença da palavra, algo como um discurso paralelo, alheio à atividade judicatória da crítica que limita-se a ver a obra como um objeto a ser julgado. Penso mais numa palavra que de certa maneira se quer autônoma, mas que busca inserir-se na intimidade do ato criador de uma obra. Por aí, a palavra seria uma criação a seu modo, que não quer nem julgar nem repetir, mas desdobrar-se à maneira de um desvelamento ainda que de segundo grau.

Aliás, impressiona a frequência com que os artistas sentem-se atraídos, como que levados por uma necessidade interior, a verem-se perscrutados pela ingerência da palavra. Nem é tão raro que se tope com obras que já incluem algum tipo de palavra em sua composição, e não se quer simplesmente a ilustração, ou o comentário subordinado a transmitir um recado. O nível é outro: é como se a densidade do sentido do mundo já não pudesse ofertar-se com o esplendor ultrapassado dos velhos tempos. Digamos que de certa forma a composição e o discurso ficam agora sempre como que a meio caminho, justamente porque o sentido não é dado por antecipação, ele é antes construído no silencioso alvoroço da criação da obra. Está claro: não há mais sentido, já nem se quer mais o sentido, mas tão-somente a sua fabricação. Fabricação que traz consigo a exigência de uma velada ressonância, e é nesse espaço que a palavra descobre o seu preciso lugar de enamoramento.

Lasar Segall: tradição e educação estética

Lasar Segall: tradition, criticism and aesthetic education

Vera Beatriz Cordeiro Siqueira
Mestre em História Social da Cultura. PUC-Rio
Curadora do Museu da Chácara do Céu.

Lasar Segall, pintor de origem russa, naturalizado brasileiro, em conferência realizada em São Paulo, 1924, faz uma curiosa distinção entre os artistas russos e franceses em face da tradição: "(...) os russos, graças à sua educação e ao meio geográfico em que vivem, são justamente capazes de ultrapassar os limites dados pela tradição. A fonte de sua arte é um profundo sentimento, a infinidade, um grande amor à humanidade e seus meios de expressão são ilimitados. (...) Em oposição às tendências da arte russa, as aspirações da arte francesa eram uma compensação ideal de repouso. Embora grandes revolucionários na arte, os franceses foram menos radicais do que os russos, pois dependiam dos gostos artísticos de seus predecessores; as obras mais ousadas não ultrapassam os limites da idéia de uma harmonia estética."¹

Compreendendo *tradição* como tradição artística, Segall é capaz de perceber os seus limites. Nesse sentido, a ausência de uma escola moderna de pintura teria favorecido os russos na expressão mais livre de seus sentimentos profundos. A ausência de modelos artísticos e a própria condenação

judaica da representação serviram a Segall como estímulo para a luta por uma linguagem plástica pessoal.

Mas, evidentemente, Segall não está livre da tradição artística. O expressionismo alemão surge "da influência comum, de um lado da Rússia e de outro da França", "de um lado, sentimentais, e do outro, profissionais"². Fundem-se, assim, duas tradições: a moderna história da arte e as heranças milenares da cultura russa e judaica. Uma corrige a outra na formulação de seu expressionismo sóbrio. Aqui reside, possivelmente, o elemento de ligação de Segall ao expressionismo: ao se vincularem a essa dupla tradição, os artistas expressionistas compreenderam que a arte "trata de coisas bem profundas, que a renovação não deve ser apenas formal e sim deve ser um renascimento do pensamento."³

A modernidade artística a que Segall adere de modo decidido conduz ao passado. Por converter a existência em matéria plástica, propicia ao pintor judeu retroceder às suas origens sem perder-se nelas. É a porta de saída de uma cultura que bloqueava a sua vocação artística, mas é também o caminho

que o traz de volta, o retorno a suas tradições. Desde o Renascimento a arte manifesta seu movimento essencial de retorno ao antigo: vive-se o presente pelo passado; afirma-se que tudo o que foi é, pois só assim a atualidade ganha sentido. O retorno a um modelo, a um arquétipo – origem de todo ato artístico – é concebido na modernidade como problema prático e teórico: o artista deve resolver as questões postuladas pela tradição estética. “A força da arte está em atingir com um interesse atual um ponto do passado e torná-lo presente”⁴.

O retorno ao modelo era, pois, um duplo problema. Por um lado, sua arte moderna não podia ignorar o questionamento cézanniano e cubista da representação. Por outro, precisava reviver seu passado. Resolver a primeira parte do problema significava construir uma obra que não fosse mais uma representação do mundo e sim uma elaboração ativa, que deve “funcionar”. Resolver a outra parte significava tornar presente suas tradições, retirá-las do esquecimento e compartilhá-las com os outros. A busca de uma unidade formal auto-suficiente possibilita a Segall a compreensão de seu passado: para além de um ingênuo reconhecimento ou indignação inocente diante da tradição, há uma apropriação recordativa, livre atuação do espírito.

É, portanto, a própria compreensão do mundo que se coloca como problema. Tarefa, para Segall, irreduzível ao ato de expressão subjetiva e ao próprio ato de criação plástica e que implica no processo vagaroso e sofrido de transmissão do sentido do mundo – tradição. Essa dimensão ética só pode se

realizar graças à integridade e autonomia do fato plástico. Só a independência artística é capaz de garantir o compromisso moral com a tradição. Fora dela, a dor seria insuportável, e o sofrimento jamais poderia ser um meio de encontro entre os homens.

Concorre para esta concepção de arte o contato com a história e a teoria da arte vinculadas ao expressionismo alemão. Em 1908, quando o grupo *A Ponte* reivindicava a filiação a uma cultura figurativa germânica, o historiador da arte Wilhelm Worringer publica *Abstraction und Einfühlung*, livro no qual opõe ao classicismo formal dos povos mediterrâneos a arte nórdica, povoada de signos e caracterizada pela “abstração”. Daí conclui que o sentimento estético move-se entre dois pólos: a necessidade de “empatia” e a necessidade da “abstração”.⁵

Embora a fundamentação de Worringer seja metahistórica, retomando a polaridade de clássico e romântico, sua teoria contribui para ampliar o campo fenomênico da arte ao identificar a referência obrigatória à cultura nórdica. Artista eminentemente moderno, Segall portilhava da aspiração a uma unificação da cultura artística européia. Expressionista, acreditava que essa unidade devia basear-se na relação dialética entre o “espírito clássico” e o ethos nórdico.

Filia-se, assim, às grandes linhas do pensamento de Worringer que serviram de sustentação para a história da arte de Wölfflin. Leitor e admirador de sua obra *Conceitos fundamentais de história da arte*, Segall costumava elogiar a concepção wölffliniana de “constantes formais” que se sucedem: do linear ao pictórico, da superfície à

profundidade, da forma fechada à forma aberta, da multiplicidade à unidade, da clareza à não-clareza. Primeira tentativa de pensar com seriedade a arte barroca, este livro tem o mérito de questionar a idéia de progresso linear na história da arte, embora, em última análise, acabe retirando a explicação histórica do estudo do fenômeno artístico.

Segall parece admirar em Worringer e, mais abertamente, em Wölfflin essa nova possibilidade de inserção da sensibilidade nórdica no quadro da experiência estética moderna: “Não há na arte progresso sistemático; há um alvo consciente ou inconsciente de que cada época se aproxima ou se afasta, mas que nunca alcança. De um certo ponto de vista, as causas destes movimentos de aproximação e afastamento são, de um lado, a concepção metafísica do mundo – tendência à abstração –, de outro lado, a concepção racionalista – tendência ao naturalismo. Estes dois momentos determinam a vida da arte em todas as épocas”⁶.

Em outra passagem, Segall fala da relação do artista com a natureza: “Alguns povos contemplam a natureza de um ponto de vista filosófico, e, eternamente atormentados por problemas, vivem criando mais de dentro para fora, enquanto a relação de outros para com a natureza é mais espontânea e livre e vivem criando de fora para dentro”⁷.

Embora mantenha a caracterização de Worringer das formas de sentimento estético, bem como sua fundamentação étnica, distancia-se dela ao referir-se a dois movimentos opostos de criação artística: “de

dentro para fora” e “de fora para dentro”. O historiador alemão conserva as sensações provocadas pela natureza – sejam elas impressões harmônicas ou vagas intuições – como cume da experiência estética. Quando Segall desloca esse “centro” para o interior do homem está aderindo à concepção de Wasily Kandinsky de “espiritual na arte”.

Segundo Kandinsky, a forma artística não é determinada pela sensação visual recebida do mundo exterior, mas pela “vontade interior do sujeito”. Não há comunicação entre as esferas da natureza e da arte. A espiritualidade da arte relaciona-se com a afinidade profunda que liga o artista às forças invisíveis do cosmo. Realiza-se, então, a substituição da forma pelo signo, a renúncia à representação como processo intelectual da arte⁸.

Essa foi a grande contribuição de Kandinsky. No plano histórico significou a inserção na cultura européia da vertente nórdica, já isolada por Worringer. Mas o fez recusando a antiga contraposição de clássico e romântico e defendendo uma arte que nega a transcendência e se realiza no horizonte mundano, com finalidades sociais concretas, por ser comunicação intersubjetiva. A leitura de Kandinsky feita por Segall privilegia a questão da espiritualidade da arte, aproximando-a da busca expressionista de uma objetivação de “imagens interiores”⁹.

Para Segall, contudo, é impossível aderir por completo à aspiração de “abstração” do signo de Kandinsky. Imersa na inesgotável tarefa de mediar homem e mundo, sua arte não pode abrir mão completamente da representação, de seu

caráter contemplativo e de sua implicação religiosa, associando a essência da criação ao criador, “pois o que constitui a verdadeira arte, aquela que se sustenta por séculos, sem embargo de épocas, escolas e conceitos, é o gênio criador que nela se revela, e nunca esse gênio criador, essência de toda arte, poderá existir sem a liberdade individual de expressão”¹⁰.

A espiritualidade “absoluta” a que se refere Kandinsky pulveriza-se em “espíritos” na arte de Segall. Não há contato direto entre homem e forças cósmicas, mas sim raros e penosos encontros entre os homens e destes com a realidade ameaçadora. Se concorda com a definição kandinskyana de arte como “comunicação intersubjetiva”, considera imprescindível a mediação da natureza. Não mais cerne do ato criativo (como em Worringer), e sim código ou linguagem comum entre artista e espectador: “Diante da arte abstrata, observador, por mais culto que seja, sente-se diante de uma espécie de enigma. Ele é obrigado, para poder penetrar na personalidade do artista, em sua essência, a decifrar o que para si é apenas confusão. Como fazê-lo, porém, se tudo está tão distante dele, em todos os sentidos?”¹¹.

A aceitação por parte de Segall da “abstração” de Kandinsky relaciona-se à definição de arte como expressão de uma “necessidade interior”, distinta e oposta à concepção “naturalista”. A substituição da forma pelo signo significaria, talvez, para o nosso pintor profundamente preocupado com a questão do humanismo, a própria degradação do humano. O recurso à clareza e à dignidade da forma representativa

distingue a ética segalliana de transmissão de sentido. Torna possível integrar ao mundo um valor real, que o artista deve iluminar por sua prática criativa.

Daí as concepções diversas, de Segall e de Kandinsky, quanto à infância. O autor da primeira aquarela abstrata da história da arte (1910) interessava-se pelas garatujas infantis na medida em que correspondiam ao primeiro contato do ser com o mundo (que é apenas algo distinto do sujeito, do qual nada se sabe) –, experiência que a psicologia qualificou como “estética”. Ao reproduzir deliberadamente essa relação, Kandinsky queria captar a condição primária do ser, elevar o comportamento “estético” à condição de essência da atividade operativa humana.

Lasar Segall, por sua vez, não se deixa iludir por essa condição “pura” da infância. Suas crianças são envelhecidas, carregam o peso de suas tradições, de experiências ancestrais. Não há, portanto, diferenças radicais entre as vivências infantil e adulta. Há, quando muito, distinção de nível; ou mais especificamente, de nível de consciência. Ao falar sobre a arte infantil, assim pronuncia-se Segall: “Essas crianças, já agora, compreendem instintivamente em que reside o verdadeiro valor da arte. Olhai bem os trabalhos expostos; constatareis que na maioria deles, como nas obras dos artistas feitos, o assunto fica relegado a segundo plano, enquanto que no primeiro surgem a composição, a linguagem da cor, a relação dos tons e das formas entre si. Até a acentuação da técnica já é notável nessas obras infantis, tanto a repetir; tão intuitiva nas crianças quanto consciente no artista adulto”¹².

A passagem da compreensão instintiva da criança para a compreensão consciente do adulto é, na verdade, o paradigma da conduta estética de Segall. Sua arte exige a disponibilidade total da consciência para a tarefa de perscrutar a humanidade, aproximar-se das experiências íntimas dos homens. A sensibilidade, a intuição, não lhe são, pois, suficientes: são, como nas crianças, o ponto de partida para a observação, mas ainda não conseguiram transformá-la em atenção.

Evocaríamos, então, a proximidade de Segall às concepções estéticas de Paul Klee. Notadamente a sua definição das etapas do trajeto criador: pré-criação, criação e recriação – movimento operante, concretização na obra e transmissão aos espectadores¹³. Klee esclarece que toda forma (*Gestalt*) é uma formação (*Gestaltung*) e que a percepção não é dado e sim processo. Toda a sua complicada morfologia e iconografia – fundada na animação de arquétipos geométricos no espaço e no tempo da memória, da fantasia, do inconsciente – coloca o valor da percepção como ato não mais preliminar, e sim autônomo e completo da consciência. Dessa forma, sua arte consegue ir além do fragmento existencial do espaço de Kandinsky. Substituindo a noção de espaço pela indeterminação do conceito de campo, faz de cada obra um problema a ser resolvido singularmente por cada espectador.

A arte assume, portanto, o sentido profundo de “educação estética” – sentido que tinha não apenas para Klee, como para toda a Bauhaus, da qual foi professor. Se a percepção não é um dado da experiência empírica, e sim uma condição de verdade

intelectual, é necessário aprimorar o processo crítico de análise e redução da realidade objetiva. Logo, o valor cognitivo do ato perceptivo só aparece no contexto de uma educação artística democrática que possa desenvolver uma percepção organizada, ativa, consciente de sua própria capacidade cognitiva.

Segall partilha a crença nessa íntima correlação entre ensino artístico e liberdade de expressão. Daí a ênfase na urgência de uma nova pedagogia artística, que não mais reprima “na criança todo desejo espontâneo de expressar seu mundo íntimo pelo lápis e pela cor.”¹⁴ Tal projeto compreensivo, porém, não consegue suportar o distanciamento promovido pela crítica, pela cognição. Sua obra desdenha as ambições científicas tão caras a Kandinsky e a Klee. Não pretende formular um “método” ou uma “teoria”. Suspeita da própria racionalidade estética moderna, como se esta ameaçasse a essência da arte. Seu princípio formal não é a “entropia”, a ordem de suas telas não contém a lei de sua própria mutação. A construção objetiva em Segall tem por base a atitude compreensiva, atenta aos movimentos do mundo, que refaz consciente e organizada-mente.

A missão educativa da arte consiste em fazer aparecer o sentido do mundo e desvelá-lo para a coletividade. O que só é possível através de uma vivência pessoal e dolorida do sem-sentido atual: “O artista sempre foi e será individualista. Ele conduz. Ele esclarece. Ele descobre a verdade. Sua missão é educar a coletividade. Educá-la no sentido de revelar para ela a humanidade de arte. Naturalmente

que a humanidade artística é sempre possuída de um imenso poder individual. Cada artista tem o dever de descobrir formas inéditas diante do mundo das pessoas. A forma, isto é, a plástica expressiva. O plano pictural, a emoção equilibrada das linhas devem interpretar o mundo que nos rodeia, causando as mais diversas sensações.¹⁵

Ao artista cabe isolar e revelar o valor integrado à realidade; coloca-se como central a questão da definição formal da experiência da realidade. A solução deste problema passa pela mediação entre crítica e tradição, entre

forma plástica autônoma e intuição literária. O resultado dessa mediação é uma poética sóbria e delicada, seca e laboriosa, solitária e silenciosa. Adotar o ponto de vista de um ego que tudo cria e tudo destrói, para o qual não há valor absoluto, significa a impossibilidade de levar a sério a própria formulação artística, no que esta traz de construção objetiva. Segall jamais admite essa “genial ironia divina”, como a qualifica Hegel, onde o ego todo-poderoso, ao romper seus laços com o mundo, só pode se contentar com a própria subjetividade.

Notas

1. Lasar Segall. Texto da conferência realizada por Lasar Segall na Vila Kyrial em 1924.
2. Idem.
3. Idem. Citação que Segall faz de Franz Marc, 1910.
4. Giulio Carlo Argan. A História da arte. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
5. Wilhelm Worringer. *Abstracción y Naturaleza*. México, Fondo de Cultura, 1953.
6. Idem.
7. Lasar Segall. Arte e público III. *Diário Nacional*, 14/12/1928.
8. Wasily Kandinsky. *Do Espiritual na arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
9. Lasar Segall. O Expressionismo. *O Estado de São Paulo*, 2/8/1958. Suplemento literário.
10. Lasar Segall. Arte e política. In: *Revista Acadêmica*, São Paulo, maio/1943.
11. Lasar Segall. Segall, o pioneiro do modernismo no Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20/4/1952.
12. Lasar Segall. Arte infantil e compreensão da arte. *O Estado de São Paulo*, 2/12/1941.
13. Paul Klee. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985.
14. Lasar Segall. *Arte infantil e compreensão da arte*. Op.cit.
15. Lasar Segall. A Folha da Noite conversa com Lasar Segall. *Folha da Noite*, São Paulo, 5/1/1933.

A Helena moderna
The modern Helena

Cláudia Thurler Ricci
Mestre em História Social da Cultura. PUC/RJ,
Pesquisadora do Centro de Arquitetura e
Urbanismo da Cidade do Rio de Janeiro.



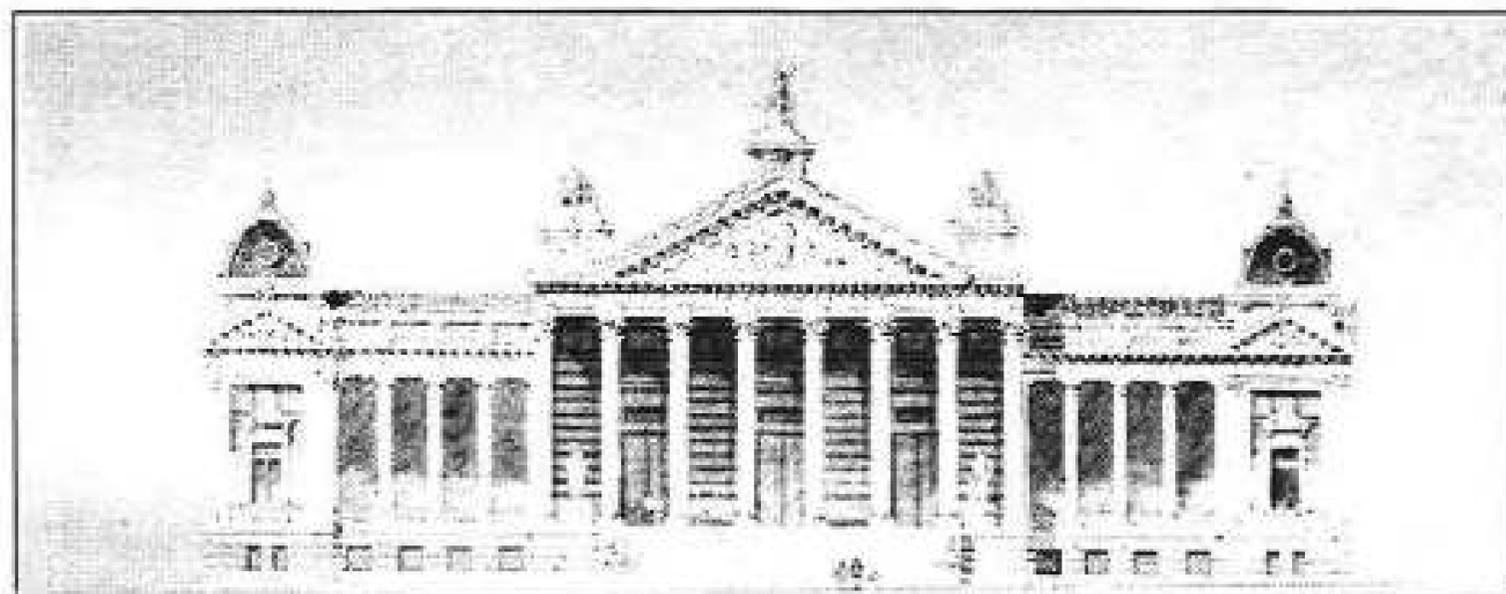
Adolfo Morales de los Rios por Caixco. Rio de Janeiro, s.d.

O Rio de Janeiro em inícios do século XX vivia o auge da arquitetura eclética, com suas edificações permeadas de citações a estilos do passado. A história colocava-se como fonte irremediável para a construção desta cidade que ansiava por tornar-se parente de uma Europa civilizada, transformando-se igualmente em modelo de ordem e progresso. O futuro a ser construído tinha no estudo detalhado das manifestações humanas ocorridas no passado, a garantia de sua efetivação, como se este fosse um lastro seguro apontando para a concretização deste projeto de sociedade. Entretanto a ligação com este passado estudado e esquadrinhado não significava uma pura submissão aos estilos históricos, pois a individualidade do artista encontrava-se garantida.

Surgia então uma aparente contradição. Como operacionalizar um estilo que fosse, ao mesmo tempo, pautado pelas formas do passado e expressão individual, garantindo seu estatuto de produção atual? O arquiteto espanhol Adolfo Morales de los Rios (Sevilha, 1858 – Rio de Janeiro, 1928) se apresenta como oportunidade ímpar para refletir sobre esta estreita relação entre história e arte/ar-

quitetura na constituição de um estilo que congregasse passado e presente, na constituição de um projeto de futuro.

Segundo Morales de los Rios as artes são pautadas pelo eterno cobrir e recobrir, numa transição lenta e gradual, na qual as formas plásticas surgem como resultado de um sistema de idéias – ou usos e costumes, no dizer de Morales – que as gerou. Tendo este sistema entrado em colapso, mudam-se as formas, ou melhor, as antigas são recobertas por outras que têm como função dar conta deste novo sistema que se encontra em gestação e, neste suceder-se de significados, encontra-se a história das artes. Portanto, deste princípio original, onde foram instauradas as regras do belo, a evolução do homem tem sido realizada como um eterno religar de elos que comportam a permanência e a transformação. Permanência, pois não se pode nunca esquecer dos elementos essenciais da beleza, intuitos pelo homem quando este se depara com as maravilhas da natureza. Transformação, porque o mundo evolui, as idéias se transmudam em outras idéias e, portanto, se a forma é resultado da transcodificação das idéias na matéria, ela é também mutável, tal qual a idéia que lhe deu origem.



Adolfo Morales de los Rios – projeto para um Palácio (Acervo NPD-FAU/UFRJ).

Conta-nos Adolfo Morales de los Rios que Zêuxis ao fazer a estátua de Helena, nela resumiu a beleza das mulheres de Agrigento, constituindo uma obra admirável por ser a conjugação, em uma única figura, de toda a perfeição encontrada na *polis* grega. Mas conta-nos também, que seria impossível para este artista produzir obra tão bela se não encerrasse em si a "exata idéia da beleza". Impossível, porque de nada bastaria a pura inspiração neste esforço de tornar harmônico um conjunto formado por diversos fragmentos, embora estes fossem considerados em sua individualidade os mais belos.¹

Zêuxis nos é apresentado como a expressão do artista que alcança a perfeição, pois traz em si a idéia da beleza, que para Morales "(...) é como uma luz interna do espírito que, iluminando-o lhe relembra um estado de perfeição passada."² Mas a obra de Zêuxis também corporifica, neste relato, a própria "idéia da beleza" que toma concretude na arte grega, no esforço desempenhado pelo artista para consagrar o tipo exato de beleza.

Esta perfeição atingida pelo povo grego marca, para Morales, a origem da arte, devendo-se, portanto, reverenciar eternamente aqueles que foram capazes de sintetizar em formas artísticas as formas da natureza, estabelecendo pela primeira vez as regras e as leis do belo. Mas esta celebração também aponta para a fonte, à qual devemos sempre recorrer, posto que ocupa o lugar de exemplaridade. E o caminho a ser seguido, a partir de então, em matéria de arte, nos é indicado por Morales: "As gerações futuras não teriam, na frase de Platão, senão que lembrar-se."³



(Adolfo Morales de los Rios – Edifício Sede da Sociedade Anônima O Paiz – Centro, RJ. 1904 (Acervo Arquivo Nacional).

O eterno lembrar desta perfeição encontra-se presente nas reflexões de Morales de los Rios acerca das manifestações artísticas e também na sua prática arquitetônica. Entretanto, mesmo reafirmando a existência do ideal grego de beleza, tratará de acrescentar constantes que lhe possibilitem referendar a sua crença de que a obra de arte é também manifestação da individualidade do artista. Portanto, não é mera reprodução, mas ideal re-estruturado por este sujeito que, ao lembrar as idéias do belo – ordem, proporção e simetria –, as re-elabora gerando uma obra que é expressão individual e marca deixada por uma sociedade nos objetos por ela elaborados.

Acompanhar a estruturação do pensamento de Morales de los Rios significa compreender sua própria concepção de criação artística e a estreita ligação que estabelece com as obras do passado. Para o arquiteto, todos os processos de criação devem pressupor o conhecimento do que foi outrora produzido, como se estivéssemos atrelados à nossa história de forma tão inexorável que qualquer passo a ser dado devesse pressupor o conhecimento profundo do passo anterior:

E desta vez, a recordação não se verificaria de maneira caprichosa. Estava regulada em leis. Bastava copiar. E para criar mais tarde um estilo próprio, é preciso saber bem copiar e copiar o que é belo.⁴

Deve-se, nas palavras de Morales, saber “copiar e copiar o que é belo”, pois somente a correção presente neste ato é que possibilita uma produção original. Ao artista cabe o conhecimento exato dos cânones do passado, conhecimento adquirido através da cópia e que tem no desenho, a corporificação da consciência acerca das formas produzidas na história, tornando-se portanto substrato de toda e qualquer criação artística. Desta forma, a cópia constitui uma etapa a ser cumprida no aprendizado artístico, e o desenho torna-se o momento primordial para a criação posterior de uma obra original. Mas faz-se necessário compreender que a originalidade, a criação desta nova obra, só se torna possível quando atrelada ao profundo conhecimento adquirido através da cópia de todas as belezas produzidas até então.

Certamente Morales leu Winckelmann e compartilhava de sua visão, embora não operasse com a clara distinção entre imitação e cópia, estabelecida por este estudioso. Para Winckelmann a cópia constitui-se no “servir servilmente”, pois copia-se somente porque o modelo é considerado superior e perfeito, resultando uma obra onde a personalidade criativa é anulada. Já no que se refere à imitação, “(...) a coisa imitada, se é feita com entendimento, pode assumir quase que uma outra natureza e tornar-se original.”⁵ Morales, a bem da verdade, quando se refere à cópia, se apropria do sentido positivo dado por Winckelmann à imitação, e dele faz uso para positivar a própria relação do artista com seu modelo no aprendizado artístico.

Mas se a cópia, através de seu instrumento prático, o desenho, se torna a possibilidade da organização das formas do passado, no desenvolvimento de sua reflexão percebe-se a grande importância atribuída por Morales ao artista. Este é tornado sujeito que agencia a criação das novas formas plásticas, resultando em uma abertura para o aparecimento de sua subjetividade.

É que as artes do desenho não existindo senão pela forma, não se tornam sublimes senão pelo pensamento e pela parte da alma própria que o artista soube inculcar à matéria inerte.⁶

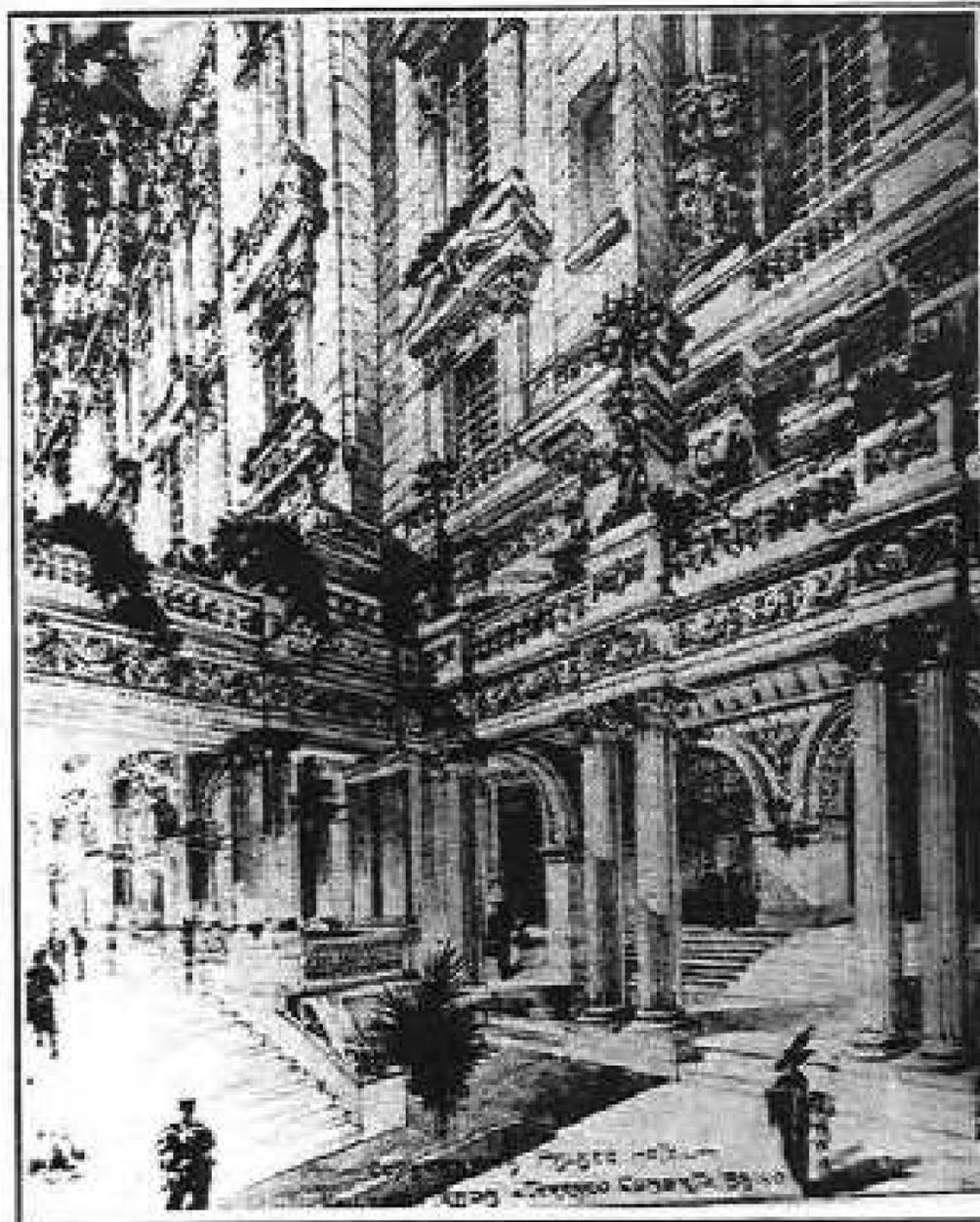
O desenho assim visto não pressupõe somente a transposição das formas plásticas de um suporte físico para outro. Neste lento aprendizado, ele se torna também possibilidade de manifestação da individuali-

dade do artista. É certo que, para Morales, a obra resulta da conjugação da idéia ingênita da beleza, da qual não se pode prescindir, aliada ao conhecimento das obras do passado, adquirido através do desenho, mas principalmente pela existência deste terceiro fator que é o "pensamento e a alma do artista".

A presença da individualidade trabalhando esta "idéia exata da beleza" coloca-se como condição para que o objeto artístico caminhe para além da mera reprodução de formas do passado. Toda e qualquer manifestação artística surge, desta forma, como produto da expressão de uma individualidade que pertence a um tempo e um espaço, sendo o artista portanto aquele que carrega em si as características resultantes da combinação destas duas variáveis, que resultam, na compreensão de Morales de los Rios, nas crenças e nos costumes de um povo.

Pensar no artista como aquele que, pertencendo a um povo ou raça – pertencer significa ser agente e catalisador das transformações ocorridas no mundo, possui certos costumes e crenças, resulta em poder pensar igualmente na possibilidade da produção de obras que carregam em si, como marcas, determinadas especificidades que foram cinzeladas nas formas moldadas pelo artista. E para Morales, o ato de cravar na pedra os costumes de um povo surge como uma urgência, como se para esta tarefa o artista fosse impelido.

A matéria, alheia às locubrações (sic) do poeta e o ideal artístico alheio ao trabalho do simples operário formam a base desta arte na qual a matéria fica idealizada sob



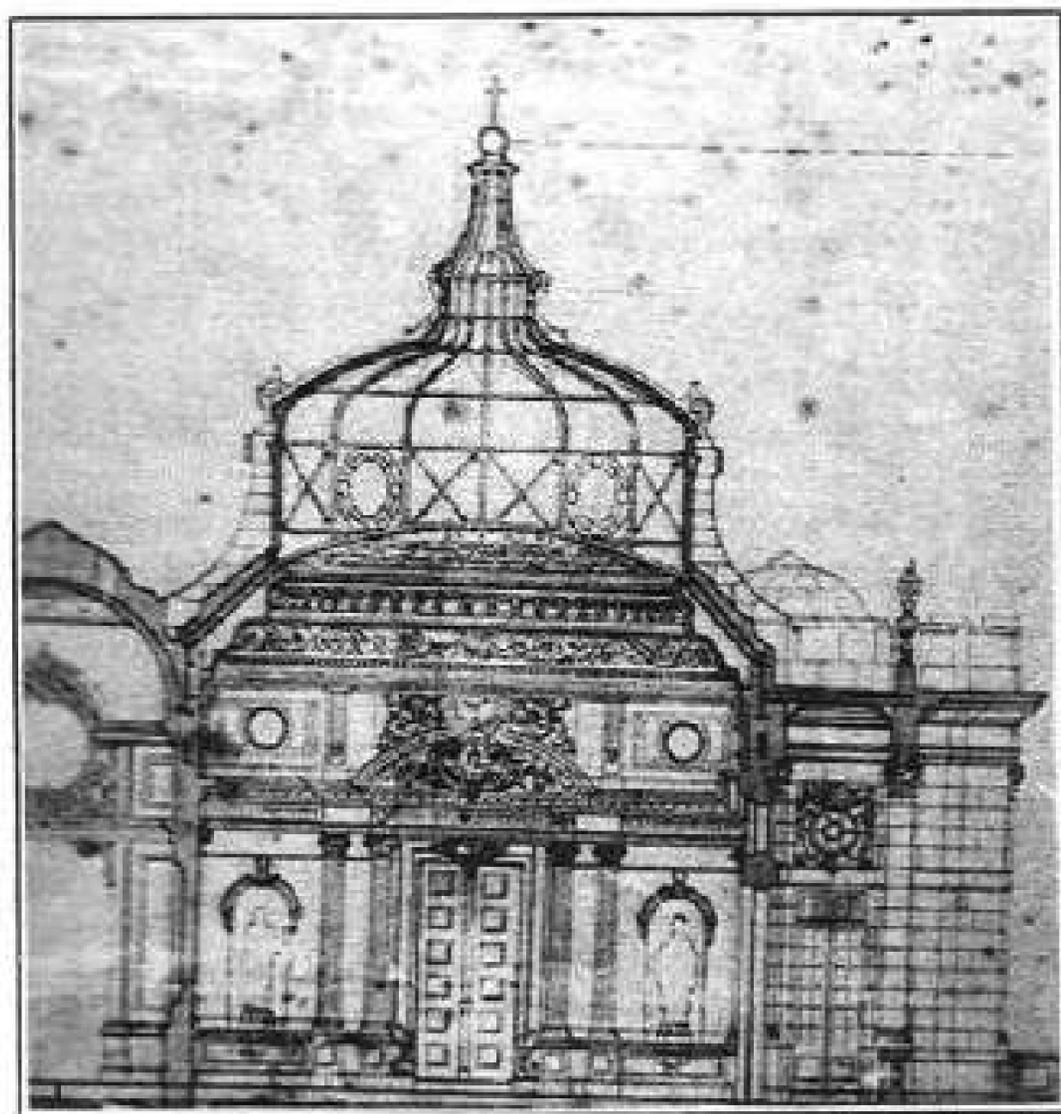
Adolfo Morales de los Rios – projeto para o Hotel Copacabana Palace (Copacabana, RJ. c. 1920).

o impulso do pensamento do artista que por sua vez emprega a matéria para salvar o ideal, que se acha resumido na família, quer vinculado ao poderio de uma raça, quer concretado na religião de um povo?

É este o significado que Morales acredita estar presente em toda produção artística; é este o traço deixado por aqueles que fazem da arte a materialização não só da idéia que carregam em si do belo, mas também da visão que possuem deste belo, e que se encontra intimamente associada ao tempo e ao espaço a que pertence este homem. Afinal para Morales:

(...) com os estilos foram criados os caracteres peculiares, os cortes racionais, a ornamentação adequada, a proporção conveniente, o cunho com que os povos marcam seus costumes nos edifícios por eles levantados.⁸

A arte assim vista, torna-se vestígio de uma civilização, marca deixada pelos povos. A possibilidade de pensar a arte segundo este viés, permite a Morales de los Rios pensar a produção arquitetônica como



Adolfo Morales de los Rios – Palácio Arquebispal, Glória, RJ, 1910. Acervo AGCRJ.

catalisadora das características de um tempo e de um espaço específico. Assim sendo, Morales encontra seu lugar dentro do uni-

verso artístico, justificando conseqüentemente sua produção arquitetônica, pois se reconhece como artista que molda na pedra a história de seu tempo, cumprindo seu dever de criar uma arte que seja incorporada como sua expressão.

A teoria elaborada por Morales acerca do belo e da criação artística tem como mote principal o seu desejo de compreender e, conseqüentemente, sedimentar sua própria prática arquitetônica. Daí resulta que ao percebermos como esta reflexão consubstancia a sua prática, somos levados a compreender esta nova linguagem da qual se apresenta como defensor, inclusive ao se denominar “ecclético em matéria de estilos”.⁹

Se a forma arquitetônica é vista como forma que encerra em si, ao ser moldada por aquele que a produz, a beleza alcançada no passado, mas também as intervenções do olhar daquele que, vivendo no presente, dele é o seu melhor intérprete, o ato projetual torna-se congregação das leis originais da idéia do belo – a ordem, a proporção e a simetria – com o sentimento e a alma do artista (leia-se crenças e costumes). O que Morales está de certa forma acentuando é a presença imprescindível para ele, do artista como sujeito de transformação, agente que catalisa em sua figura o espírito de seu tempo.

Embora sujeito a este determinismo original, que lhe oferece as leis do belo, Morales necessita acrescentar certos dados à criação artística, de forma a subtilmente descolá-la de uma pura serventia, como se

ao artista não restasse nada além do mero reproduzir de leis estabelecidas. Reconhece a validade destas leis e as reverencia como suporte básico de sua produção, mas por se reconhecer também como sujeito da história – história esta que progride incessantemente, que acumula experiências ao longo da trajetória do homem –, reconhece-se como aquele que molda a matéria, retirando-a de sua inércia e transformando-a em pensamento plástico.

A partir do momento que acrescenta ao universal, representado pela idéia do belo, as duas variáveis que são tempo e espaço, ou seja duas variáveis que comportam a interferência de particularidades, Morales de los Rios pode não só pensar em uma história do belo que seja universalizante, pois que está atrelada a princípios comuns, como tam-

bém pode construir uma história das particularidades, dos estilos, que têm a sua razão de ser na interferência do sujeito, já que este representa uma certa cultura.

Na verdade, a ênfase no indivíduo que Morales a todo momento busca afirmar, ao incluir estas variáveis, resulta da própria justificativa acerca de sua produção. A obra de arte vista sob esta perspectiva lhe permite ver-se herdeiro de uma tradição e senhor de uma transformação. A sua identidade com Zêuxis caminha para além da simples citação. Morales é Zêuxis, ou ao menos deseja sê-lo. Deseja tornar-se o herói grego que trazendo dentro de si a idéia do belo, é capaz de recolher todas as belezas do mundo e operar dentro de si a síntese que foi operada nesse passado tão remoto, mas tão glorioso. Sua inspiração para a composição do



Adolfo Morales de los Rios – Edifício da Escola Nacional de Belas Artes, atual Museu Nacional de Belas Artes, Av. Rio Branco, Centro, RJ. 1906 (Foto Marc Ferrez).

edifício eclético é a estátua de Helena – onde Zêuxis foi o sujeito capaz de nela resumir todas as belezas das mulheres de Agrigento: ela é um conjunto de perfeições. O edifício eclético deseja ser um conjunto de belezas de todas as épocas, reunindo o que há de mais perfeito em todos os estilos, o que há de mais significativo, alinhavando e reescrevendo esta história, tal qual um marco cuja função é sintetizar, pois indica ao mesmo tempo a chegada de um caminho já percorrido, acenando para a existência de um caminho a ser desbravado.

Para Morales, é deste esforço que nasce a obra de arte, é deste esforço organizativo que é possível construir um edifício eclético. A produção de Morales de los Rios é, na verdade, o desejo de construção de uma Helena moderna, esta sim, uma obra de arte bela e que traz em si a reunião, ou melhor, é o resumo de todas as belezas da história da arte.

Notas

1. Morales de los Rios, Adolfo. *Tese apresentada ao concurso para o lugar de lente de estereotomia da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1897. p. 10-11
2. *Idem*, p. 10.
3. *Idem*, p. 11.
4. *Idem*, p. 12.
5. Winckelmann, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975, p. 47.
6. Morales de los Rios, Adolfo. *Tese apresentada ao concurso...* *Op. cit.*, p.14.
7. *Idem*, *ibidem*.
8. *Idem*, *ibidem*.
9. A remodelação urbana do Rio de Janeiro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1926, p.1-2.

Bibliografia:

MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. *Tese apresentada ao concurso para o lugar de lente de estereotomia da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1897.

Winckelmann, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

A remodelação urbana do Rio de Janeiro. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1926.

Antes ainda de CONCINNITAS:
de indivíduo e sociedade na arte de haver...*
Still before Concinnitas:
of the individual and society in the art of being...

MD Magno
Doutor em Letras. UFRJ

...reponho questão que só apareceu no campo da psicanálise mediante forçação, nitidamente francesa, de Lacan. Hábito do pensamento francês de se reportar a isso que chamam de Sujeito. Não havia isto em Freud, que tem o *Ich* e o *das Ich*. Lacan resolveu – não sei de outro por quê, pois não se encontra isto no texto de Freud – que o *Ich* sozinho, o *Eu*, era sujeito, e quando com o artigo *das*, neutro, devia ser da ordem do Ego. Ele pôs esta distinção, inapreensível a não ser pelos seus interesses de representação (o que é normal), pois não há nenhum Sujeito assim nomeado no texto freudiano. Justamente porque, embora houvesse emulação de Freud para com os filósofos, alguns até supondo certa inveja sua para com eles, Freud não fazia filosofia, e quando utiliza pegadas filosóficas em seu percurso é como indicação de já ter havido algum apontamento, daquilo de que fala, no passado pré-analítico. No entanto, Lacan deita e rola sobre um suposto Sujeito freudiano que seria como engranzamento no pensamento francês de nada mais nada menos do que o tal sujeito lá do *cogito* de Descartes. Precisamos nos decidir – intenção clínica e teórica desta perspectiva – se sustentamos esse Sujeito ou não, ou em que outra ordem de significação mantemos esse nome, se o quisermos manter. Mesmo alguns que ope-

ram comigo se confundem fácil entre essas nomeações: uma suposta freudiana, que na verdade não existe; uma lacaniana, que é declinada e remetida à cartesiana e, por tabela, ao sujeito kantiano que não é reflexivo e sim transcendental; e também, ultimamente – porque certa vez já pude indicá-lo como questionamento da série dos números e, portanto, do velho texto de Miller sobre a função-sucessor como apreensiva da questão Sujeito –, acham que tenho para mim um Sujeito igualzinho ao de Badiou. Pois não tenho não: “*vive la différence!*”:

A questão cartesiana, como se lembram, começa onde deve começar. Brecht, na *Vida de Galileu*: “Pois onde a fé teve mil anos de assento, sentou-se agora a dúvida”. Isto para indicar a questão que elabora: a da asserção da fé, que não oscila nem mesmo obsessivamente (caso de fundamento de religião). Mas Brecht não está falando de religião e sim de algum tipo de fé que faz uma asserção sobre uma posição e a instalação da dúvida supostamente como aquilo que inaugura a possibilidade de pensar. Pelo menos é assim no texto cartesiano. O famoso Descartes é de 1596 e morreu em 1650: aos 54, empacotou-se. Não sem antes inventar aquele Sujeito. Aliás ele tem uma relação interessante com nossa história: em 1618 alis-

tou-se no exército do nosso manjado Nassau, aquele príncipe que era uma espécie de Jacques-Alain da sua época... Chamam Descartes de “pai da filosofia moderna”, como se ele tivesse inaugurado algo radicalmente novo, embora saibamos que ele bem pode ser tomado por epígono dos escolásticos. O que Descartes estava procurando? Isso que em filosofia se chama de uma *proposição apodítica*. Ou seja, uma verdade na qual se possa crer sem referência necessária, independente de tradição ou autoridade: a coisa se apresentando sólida e claramente por si mesma. Ele queria uma verdade que se garantisse sozinha. Todo mundo quer, ora bolas! O século XX está ferrado porque “perdeu” isto. Discute-se tanto sobre ética etc. porque não há, hoje, afirmação apodítica respeitável, então tudo se relativiza. Como sair desta? Mas onde Descartes foi amarrar sua requisição de tal proposição? No que considerava como lugar de possibilidade de se demandar uma nitidez, uma clareza, uma evidência qualquer, e que encontra supostamente revelada no que chama *dúvida metódica*, que seria, como método (o nome está dizendo), aquilo que permitiria indagar sobre o último critério da verdade. Ele chega, para si, à conclusão de que não é só por niilismo ou ceticismo que se duvida, mas porque somente a dúvida pode dar à luz uma certeza. Isto é sério, pois não é pouco freqüente, sobretudo com o peso da existência desse Descartes no pensamento ocidental, reconhecer-se que qualquer processo de encontro de verdade, de certeza, nasce da dubitação. E isto não é senão algo que, hoje, conhecemos com bem outro

nome. Mas Descartes achava que há algo de que não se pode duvidar de modo algum, que é indubitável quando está duvidando metodicamente: enquanto está duvidando, está pensando; o mecanismo da dúvida é *se duvido, logo penso*. Depois, ele chegou a uma conclusão apressada demais: *se penso, logo sou* – aí a coisa ficou esquisita... Mas ele faz a suposição de que a dúvida pára, freia, se suspende no pensamento fundamental de que ao duvidar se pensa que se duvida, quando se está duvidando. Daí ele tira o seu famoso lema definitivo: *cogito ergo sum*, que passa a ser uma espécie de certeza de base, uma certeza primária do pensamento Descartes e que invade depois o pensamento ocidental. Dessa cogitação que não é senão dubitação, Descartes tira então a idéia de uma coisa pensante: *res cogitans* diversa da extensionalidade, de qualquer *res extensa*. Não estamos aqui retomando filosofia, o que me interessa é lembrar que a dúvida metódica, a *dubitatio* de Descartes, é o princípio sobre o qual ele funda a possibilidade de certeza no pensamento. Ou seja, Descartes, como muita gente que pensa ou supõe que pensa, pensa a partir dessa dubitação, dessa vacilação, dessa irresolução, dessa indecisão, desse não decidido, desse não ainda cortado. O próprio movimento da dúvida, ele tomava funcionando como se fosse, ele mesmo, uma espécie de suspensão de juízo, *epoché*. Quanto a mim, acho que a simples sustentação de uma dúvida não é nenhuma suspensão, é simplesmente a obsessividade mais comezinha do aparelho psíquico. Esta suspensão suposta que, na verdade, é *dubitatio* em Descartes, tem seus antecedentes.

Encontramos isto com a mesma configuração em alguém em quem ele deu um tascada, Agostinho, cujo “cogito” é *si fallor sum*, se erro então sou. O pensar em Descartes não é na verdade senão a insistência da dúvida. É como se dissesse: *duvido, logo sou* – tão próximo do *fallor* do Santo. O que me interessa aí é, através dessas declarações filosóficas, a insistente repetição da declaração de que as pessoas supõem que pensam porque duvidam, porque são (não necessariamente neuróticas obsessivas, mas) simplesmente obsessivas conforme todo e qualquer aparelho psíquico. Veremos que, depois, Lacan retira Freud desse transe para não situar o seu Sujeito no mesmo lugar do cogito, mas sim no do *desidero*: desejo, logo sou. Agostinho teria dito isso no *De Civitate Dei*, Sobre a Cidade de Deus. No livro 11, capítulo 26, ele pergunta: *quid si falleris?*, se você se engana, o que acontece? E responde: *si enim fallor, sum*: se me engano, então sou. É isto que costumeiramente se repete na filosofia como: *si fallor sum*, se erro – no sentido da errância, da dubitação –, então sou. Assim, Descartes, no fundo, é um agostiniano dando enfim uma ‘solução’ peremptória a essa vacilação. Merleau-Ponty, tentando nos explicar didaticamente o cogito, apresenta três aspectos (está publicado no *Boletim da Sociedade Francesa de Filosofia*, de 1947, p. 129 a 130): “O cogito, no seu primeiro aspecto, equivale a dizer que quando me apreendo a mim mesmo, me limito a observar um fato psíquico e esta significação, predominantemente psicológica, é a que aparece no próprio texto de Descartes. Isto é indiscutível. Ou seja, uma acepção do cogito me limita a observar um fato psíquico, que é

a dubitação. Segundo aspecto: cogito pode referir-se tanto à apreensão do fato de que penso como aos objetos abarcados por este pensamento. Assim, cogito não é mais certo do que cogitum, ou seja, penso não é mais certo do que aquilo que é pensado por meu pensamento, e esta significação também está em Descartes. Terceira acepção: Cogito pode entender-se como ato de duvidar pelo qual se põe em dúvida todos os conteúdos atuais e possíveis de minha experiência, excluindo-se naturalmente, para poder valer, ... duvidar do próprio cogito” (aí já seria mesmo neurose obsessiva). É a significação que tem o cogito como princípio de reconstrução do mundo, e esta significação também aparece em Descartes. Embora as três significações apareçam no texto de Descartes, a terceira – do cogito enquanto colocação da dúvida como fundamento da certeza desde que não se duvide desse duvidar – parece ser a principal, e é a que a tradição tem mais acentuado. O verbo *cogitare*, em latim, que freqüentemente interpretamos com sentido intelectual, no espírito mesmo de Descartes assim como na raiz etimológica, significa qualquer ato psicológico que eu possa apreender em mim desde que este ato pertença de modo direto à realidade do íntimo como distinta da realidade das substâncias extensas. Acho que não preciso mais para mostrar onde Lacan foi buscar o fundamento do sujeito da ciência como sujeito do Inconsciente. Foi no cogito cartesiano de herança agostiniana com a fundamentação de *dubitatio*. Isto só para lembrar, pois a indicação já é antiga, onde fui buscar o meu Revirão. Não em nenhuma

certeza cartesiana, mas no fato de que: colocou, opôs; colocou, duvidou; e duvidar não é senão, dentro de qualquer colocação, se lhe colocar uma anteposta, seja o não isto ou uma outra coisa que imediatamente, assim como queriam os lingüistas estruturalistas, passa a funcionar como oposição – fonêmica, de sensação, do que quiserem, até do tal significante a outro(s) significante(s). Está combinado assim? Só chamei Descartes aqui para dizer que encontro espalhada por aí a garantia de que a certeza do tal Sujeito não é senão solução emprestada à dubitação necessariamente obsessiva do aparelho psíquico. (E repito: não estou falando de neurose obsessiva, mas sim da simples obsessividade constitutiva do aparelho psíquico). É claro que, mais adiante, em termos de gosto filosófico, isso começa a se encaminhar para outros lugares na tentativa de resolução de problemas sérios, que certamente foram trazidos pela própria postura cartesiana. Kant, por exemplo. Não vamos desenvolver aqui, pois é coisa para lonjuras. Só como lembrete, falemos do famoso *sujeito transcendental*. *Transcender*, todos sabem que indica a passagem de um local a outro atravessando certo limite. No sentido kantiano, transcendental é, pois, o nome de todo conhecimento que não se ocupa tanto dos objetos desse conhecimento quanto do modo de conhecê-los. Isto no que tal conhecimento é, como ele chama, *a priori*, ou seja, não tem origem empírica. Aí vem sua filosofia transcendental como idéia de uma ciência cujo plano arquitetônico deve ser traçado pela crítica da razão pura. O tal transcendental é o nome de um modo de ver, que não é psicológico. É

também o nome de algo que não é nem objeto nem sujeito cognoscente, mas sim uma relação entre ambos. Isto de tal modo que o Sujeito constitui transcendentalmente, com vistas ao conhecimento, a realidade enquanto objeto – é uma grande jogada, não é mesmo? E a esta relação entre Sujeito e objeto corresponderia o tal Sujeito transcendental. Mas transcendental furando o limite para o quê? De eu para não-eu – ó o Lacan aí, gente!: pintando o Outro aí na boca do Kant! A transcendentação de eu para não-eu constituindo, então, o objeto não-eu como conhecimento na relação do tal eu. Constituindo-se, portanto aí como conhecimento a transcendentalidade do não-eu. Há o Sujeito que transcende, digamos; o objeto que é transcendido; e o transcendental que não é senão a relação entre esses dois baratos aí. O tal Sujeito, então, de que estávamos falando, é abordado de várias maneiras. Digamos que, do ponto de vista lógico, é aquele de que se afirma ou se nega algo. Do ponto de vista ontológico, o ser do Sujeito é tudo aquilo que pode ser objeto de juízo, de julgamento. Na realidade, isto se chama objeto-sujeito. Em nossa língua não funciona muito bem, mas em francês fica muito claro quando se trata de certo *sujet*. Então, cuidado!, pois essa mania de falar francês vai acabar dando em bobagem. “A gente não somos francês” e não articula as coisas assim. Sujeito para nós aqui é muito pegado de um lado só: ele custa a transcender, custa mesmo a se tornar aparelho de conhecimento. Sujeito, na língua portuguesa, tem uma forte vocação para sujeito psicológico. Do ponto de vista do conhecimento, não no

sentido epistemológico mas no gnosiológico, o sujeito cognoscente é aquele que é definido como Sujeito para certo objeto de conhecimento. Do ponto de vista psicológico, não é senão o sujeito psicofísico que podemos apreender, por exemplo, na dubitação lá do Renato, e que temos certa facilidade para confundir com aquele do conhecimento, do objeto gnosiológico, mas que, na verdade, é o aparelho, a maquininha que podemos apreender como dubitante e daí tirar a suposição de que está acontecendo um troço, um barato, na cabeça, que chamamos de pensamento, por exemplo. E o que está fazendo esse troço no campo da psicanálise? Lacan foi lá buscar o Sujeito cartesiano, comparou com o *Eu* de Freud, fez uma batida na sua própria coqueteleira, mas muito bem dosada, e reconstituiu esse mesmo Sujeito do conhecimento enquanto cartesiano, mas de certo modo infectado do Sujeito transcendental de Kant, para o atribuir a um Sujeito do Inconsciente, dito Sujeito do desejo, que ele vai redesenhar e apresentar como a grande bossa do achado psicanalítico. Ou seja, de que se trata de Sujeito. Isto em vários sentidos: está-se tratando de um cara e está-se tratando do Sujeito. Quem está tratando do Sujeito? O próprio Sujeito-Suposto-Saber, por exemplo, que não é senão o mesmo tal Sujeito. Sujeito de onde? Do Inconsciente. Ele se mela consigo mesmo: ao mesmo tempo que é um Sujeito com vocação psicológica, é um Sujeito transcendental de conhecimento e é, sobretudo, um Sujeito que passeia pelas cadeias do Prometeu acorrentado e não o desacorrenta jamais, senão que o mantém no papo da sua própria cor-

renteza... *significante*, é claro. Lacan vem falar de um Sujeito *real-mente*. Para fazer um deslocamento radical do Sujeito cartesiano e do kantiano, ele põe um empuxo em cima da tal cadeia de significantes, que tomou do estruturalismo lingüístico e a re-fundiu, e vem dizer que não encontra outro sujeito senão aquele que é aquilo – ausência ou sabe-se lá o quê – que é representado de um *significante* para outro *significante*. Isto é um golpe de mestre. Então, é só sabermos o que é o *significante*. É simples: “*significante* é aquilo que representa o sujeito para outro *significante*”. Ele inventa a circularidade do Sujeito e do *significante* que digo que é pseudocircularidade porque, se tomarmos uma frase e, a cada vez que aparece o termo, algebricamente o substituímos por sua definição, entenderemos o quê? A gagueira do Sujeito. O tal Sujeito é gago. Querem ver?: o sujeito é aquilo que um *significante* (que é aquilo que representa o sujeito (que é aquilo que um *significante* (que é aquilo que representa o sujeito (que é aquilo que o *significante*... e vai-se em frente... Não conseguimos terminar a frase e fechar o parêntese se fizemos a substituição algébrica de cada vez que os termos comparecem. Então, ele não é circular, é *infinitamente* gago. As duas definições, colocadas uma embaixo da outra – “*sujeito* é aquilo que um *significante* representa para outro *significante*” / “*significante* é aquilo que representa o sujeito para outro *significante*” –, aparentam circularidade de definição, mas algebricamente... E Lacan era chegado a afirmação de álgebra e almucabala no seio da representação. Mas trata-se mesmo aí de um infi-

nita gagueira aliás semelhante à da tartaruga do Aquiles lá dele. Um sujeito, diz Lacan, fala na análise para se *significar*. Há certo reflexivismo de exagero por aí, que é o mesmo do nosso incrível *se suicidar*, isto é, *se matar-se*. *Se*, significa quem? *Se*, o quê? E Lacan caminha e caminha para explicar lá adiante que o Sujeito fala para sumir, para desaparecer. É a famosa *afânise*. Afânise do quê? Do Sujeito – dito assim por Lacan. Para Freud, representado pelo seu *meu garoto!* Ernest Jones, não havia nenhuma afânise de Sujeito, mas sim afânise do desejo. Nasio chama atenção para isto numa série de conferências sobre o ensino de Lacan em que nos lembra que Freud dizia: “O desejo se satisfaz...” enquanto Lacan diz: “O sujeito se satisfaz...” - com o quê? Com sumir. Isto sobre a perspectiva de desaparecimento afanísico do sujeito – que é a tônica de Lacan – que o torna, entre aspas, “real” porque simplesmente não há nada a dizer sobre o buraco que se representa, não se sabe como, de significante para significante. Nasio tem a idéia engraçada de apresentar o Sujeito como um doce folhado, daqueles do Alemão lá de Petrópolis: o *sujeito folhado*, em cima da superfície de Riemann, matematizada por essa sucessiva tentativa de representação de coisa alguma. Todos que comeram doce folhado sabem que estão comendo quase nada.. Então vai-se comendo significantes, entre os quais está o tal Sujeito, que não é nada: pastel de vento. Isto é trágico: a gente fica com água na boca e não come ninguém, ou melhor, nada. E o tal sujeito-suposto-saber não é senão o sujeito do próprio saber. Esta é a suposição que Lacan faz de haver um Sujeito do saber inconsciente, o qual não é

nada, é um sumiço. Não estou comentando isto como erro. Ele inventou um negócio divino: o Sujeito *comme Nada*. Ou seja, mesmo do ponto de vista lacaniano estrito, poderíamos dizer que não há Sujeito nenhum. O que há é um efeito que chamamos de Sujeito, efeito de significantes. Então, o que Lacan consegue inventar é o Sujeito do próprio conhecimento, seja ele reflexivo, transcendental, desejante, o que quiserem, que não é senão nada, coisa nenhuma, um buraco, uma brecha, que fica por aí funcionando e que apreendemos como efeito dessas passagens entre significantes. Então insiste-se em falar de certo Sujeito para quê? Para se ficar parecido com os filósofos e chamar seu próprio produto de antifilosofia. Mas uma saída seria dizer: – Visto isto, não há Sujeito nenhum, vamos parar com isso! Badiou, que já comentei algo longamente em Seminários de anos atrás, retoma essa questão do Sujeito. Foi publicado recentemente no Brasil um livrinho seu com conferências que fez aqui, extremamente didático, mas aconselho que leiam também sua obra mais pesada. Ele tenta recolocar o Sujeito, discordando do lacaniano, a meu ver com perigo, se não mesmo com retrocesso. Mas traz, nesse livrinho, algo que acho delicioso, pois já o havia dito bem antes de ele o publicar assim. Não está assim em seus livros anteriores e serve para repetir algumas coisas que tenho colocado (sobre outro aparelho, é claro). Badiou também diz, como eu, que o homem não é um ser para a morte, como quer certo hábito filosofante do Ocidente. Eu, não digo assim. Digo que a morte não há. Para ele, trata-se de lidar com o imortal – e também para mim.

Badiou também diz que o Sujeito é raro, não é tão disponível, como esse burquinho solto por aí como efeito de passagem entre significantes, como quer Lacan. Também digo que o Sujeito é raro, raro demais, mas não pelo mesmo motivo. O Sujeito de Badiou é raro porque depende de um acontecimento. Acontecimento este que, para produzir o raro sujeito, depende de ser processado numa verdade, um processo de verdade que existe na fidelidade a esse acontecimento. Ele diz: “O Sujeito não é alguém”: *alguém* é um animal humano. Ele captura a passagem do animal ao homem nesse processo de uma verdade constitutiva do Sujeito. Eu, não estou falando nem de *quelqu’un*, nem de Sujeito, e sim que há *Um* – um homem com *Um* (como anota Laruelle). Badiou fala de “consistência subjetiva”, a qual acontece quando alguém compromete sua singularidade, sua existência corporal de animal humano. De alguém, na continuação da permanência de um sujeito da verdade. Então o Sujeito, digamos, arrisca sua vida – ele não escreveu assim, pois podia ficar parecido com a relação senhor/escravo (de seres para a morte) de Lacan –, arrisca o próprio rabo, na sustentação de uma verdade que é processamento de um acontecimento e uma aposta. Considero o Sujeito de Badiou retrocesso porque, nesse confronto, nesse encontro, nessa aposta, enquanto definidora do tal Sujeito, estão se colocando de volta suas *razões sintomáticas*. Ele não diz isto, eu é que suspeito aí as razões sintomáticas de sustentação do seu Sujeito. Ele pretende encontrar um processo de verdade que decide independentemente de qualquer coisa, com puros lances de dados, um puro aca-

so (isto não existe). O evento vem como suplemento a tudo que aí está e vai esbarrar numa indecidibilidade radical. Este acontecimento é indecidível. Ou seja, nenhuma regra permite decidir se um evento o é. Assim, tem-se a impressão de que, com isto, ele consegue salvar a situação do acontecimento. Ou seja, se nenhuma regra decide, ela é decidida aleatoriamente na dependência estrita do acaso. Notem que ele não é psicanalista, e nem análise suporta fazer. É um filósofo com um tesão matemático, aliás um belo tesão. Estou dizendo que se deixarmos o homem ao acaso, o tal alguém, o animal, mesmo que tenha suportabilidade de Sujeito, esse acaso será imediatamente sugado, imantado pelas formações sintomáticas disponíveis. Por isso, considero isso um retrocesso. Isto porque ele assume o risco de decidi-lo. Baseado no quê? *Por acaso*, diz ele. Esta decisão é “fragmento de acaso”. Mas ninguém se comporta assim, não na decisão. A tal decisão, para ele, é uma escolha, uma escolha pura sem conceito. Ele tem que dizer isto, pois se colocar a menor sujeira na decisão, a menor conceituação, ela passa a ser sintomática. Sabemos que o grande representante, para ele, desse entendimento, é Mallarmé, o tal do Coup de dado, o poeta do “lance”. Esta decisão é, portanto, uma escolha entre dois termos indiscerníveis. Então, só pode ser aleatória, por acaso. Segundo ele, dois termos são indiscerníveis “se nenhum efeito de linguagem permite discerni-los”. Ele vai mesmo a Mallarmé: o Sujeito é puro lance de dados que não abole o acaso, nesse lance, e a verdade ali instaurada é um fragmento de acaso. Fragmento de acaso, acaso é. E ele

então tira daí uma coisa que pode ser interessante para nós: a *indiferença do Sujeito*. O Sujeito é inteiramente indiferente diante do acaso da escolha. Badiou põe que uma verdade, se a supomos acabada, é genérica. Ou seja, tomando-se a teoria dos conjuntos, temos que um subconjunto genérico é infinito, não tem nenhum predicado que o unifique, é intotalizável, não há possibilidade de fazer a conta da sua totalidade e não se o pode construir ou nomear dentro da língua. Então é, por exemplo, o aberto radical de Lacan com seu buraquinho de *S de A* barrado. Badiou toma a idéia de *forcing*, de Paul Cohen, no sentido matemático, e diz que o que se produz como verdade, como sujeito etc. é por *forçação*. No sentido matemático, a *forçação* é algo escritível matematicamente. O sentido que Badiou lhe dá em seu pensamento é o de “uma hipótese antecipante quanto ao ser genérico de uma verdade” – e como posso fazer tal hipótese? Por puro acaso –, uma “ficção potente”, continua ele, de uma verdade acabada - e como posso eu fazer a ficção potente de uma verdade acabada de modo a que seja estritamente aleatória? Portanto, por favor, não confundam: se eu ainda tiver a coragem de falar em Sujeito, não é o de Badiou que se trata. Será que ainda devo falar em Sujeito? Ou o jogo logo fora? Acho que devo. (Só porque todo mundo fala, aí então fico na moda. E estar na moda é importante, se não tratam a gente bem mal: quem anda fora de moda chamam de doido). Fiz, então, apenas uma breve passagem por cima dessas idéias de Sujeito, o qual não está em Freud, mas está em *Descartes* como *Sujeito Reflexivo*, em *Kant* como *Sujeito Transcenden-*

dental, em *Lacan* como *Sujeito do Desejo* e em *Badiou* como *Sujeito da Verdade* (graças a *Deus sive Natura* não está em *Spinoza*!). Quando comecei a armar o aparelhinho chamado *Revirão*, até me confundi escrevendo *Sujeito* no intervalo dubitativo dos dois alelos, mas corrigi depressa, pois já naquela época eu dizia que só se trata é de um certo *assujeitado*. Quem está na dessa maquininha está é *assujeitado* à dubitação. É como se eu dissesse que a dubitação de *Descartes*, de *Santo Agostinho*, de *Lacan*, de *Freud*, de qualquer um, inclusive *Spinoza*, não é senão que esta nossa espécie é *assujeitada* à sua maquininha de dubitação. Daí a fundar algum *Sujeito*, é bem outra história. Estamos todos *sujeitos*, no sentido de *assujeitados*, de *subditos*, à maquininha de dubitação. E é daí que todos tiramos o que podemos tirar. Não preciso instalar nenhuma brecha entre significantes para pegar um *Sujeito* como efeito dessa tal cadeia significativa. Isto na medida em que, uma vez constituído o *Revirão* como dubitação entre alelos, no corte - antes ou depois, tanto faz – sobre a superfície unilátera de uma *Contrabanda*, surpreendo, porque assim o quero, a possibilidade de escrever uma coisa de ‘um lado’ e outra ‘de outro’ – e o percurso contínuo, no entanto recortável, do ponto bifido sobre essa superfície. Quando recorto, não me esqueci do antes do corte e, portanto, posso dizer que há dois alelos escritíveis sobre a superfície – não no mesmo lugar, pois há uma volta antes de escrever de novo – e a suposição da sustentação do ponto bifido no intervalo, no entre os dois. Em que lugar?: ali pelo meio, sei lá onde, passa-se por ele. O ponto bifido, ele sim, não apresenta

orientação alguma. Aliás, não posso repetir com matemáticos a insistência voluntariosa de que numa superfície unilátera como a banda de Moebius não há possibilidade de anotar para um ponto alguma orientação. Isto porque a possibilidade de um ponto estar orientado aqui e agora na sua referência a um outro que está ao seu lado é perfeitamente viável. Ou seja, uma vez que faz o percurso, vai aparecer do 'outro lado' girando ao contrário, mas agora aqui a Contrabanda tem uma borda e uma margem inarredáveis (que o Plano Projetivo não tem) que dão uma organizada naquilo. Um ponto que esteja do meu lado girando ao contrário de mim me parece diferenciável, mesmo que eu, dando meia-volta, vá encontrá-lo em contrário a mim mesmo. Mas se o outro caminhar junto, vou encontrá-lo ainda girando ao contrário. Então, não quero me meter nas questões de orientabilidade de interesse burocrático dos matemáticos. O que me interessa é reconhecer que se constituem dois alelos opostos naquela perseguição obsessiva de Descartes, como de nós todos, em cima da dúvida. É que isto tem que ser recortado de algum modo. E foi recortado das mais diversas maneiras, mas não da minha. Da minha maneira, encaro as oposições, reclamo o terceiro lugar como a bifididade do pré-recorte, como lugar de transiência de uma posição para outra, e faço mais, ainda digo que se você consegue se instalar, por um pouco que seja, na epoché – agora, sim, verdadeira –, na suspensividade deste terceiro ponto – e não naquela que se pode supor no entre da oscilação obsessiva, pois é aí que vem o fundamento da neurose obsessiva: o obsessivo,

enquanto neurótico, e não enquanto aparelho psíquico, simplesmente fica igual a Descartes, mas sem tomar decisão alguma –, ou seja, se você vai para o terceiro lugar e entra em suspensão, você indifere. Não é a mesma indiferença de Badiou, pois aí ela está para além de oposições declaradas, num terceiro lugar que é neutro, e que nem por isso é bissexual ou andrógino, nada disto, essa indiferença é simplesmente neutra, isto é, inteiramente disponível. No terceiro lugar, indiferenciando os outros dois, para o sujeito, repito agora, sujeito psicológico – pois o que apreendo aqui dentro de mim, de meu lixo próprio, como daqueles faladores no meu ouvido, dos garis que despejam dejetos na minha fossa –, nesse momento, exaspera-se uma diferença radical que não estava inscrita antes, que é de permanecer se percebendo psicologicamente como havendo, mesmo na indiferença das oposições, e não deixando de haver, portanto não não-havendo. Isto é que é exasperador. Por isso, meu "Sujeito", se ainda deve existir, não pode ser colocado em nenhum dos lugares que foram indicados até agora. Isto porque ele está escrito, apareça ou não, n'ALEI que fundamenta a possibilidade de a catoptria do Haver se mostrar em toda a sua força: *Haver desejo de não-Haver*. Aí posso encontrar uma escritibilidade possível para meu "Sujeito" – que não é propriamente dividido. Certo professor, numa mesa-redonda ao meu lado, chamou o tal sujeito dividido de "sujeito no pau-de-arara". Achei bem bolado, mas prefiro chamá-lo de *Sujeito Prometeu Acorrentado*. "O meu" não é, pois, um Sujeito dividido entre nenhum S1/S2, nem Sujeito relacionado ao indecível do evento

indiscernível que Badiou desenha. Quem se lembra de minha ALEI, do meu Revirão, poderá me conceder, pelo menos em função desta postulação, que estou falando de um "Sujeito" EM ABISMO, à beira do Cais Absoluto: mais para um sujeito qualquer à beira do abismo. Ele não se representa de cá para coisa nenhuma de lá, pois lá só há abismo. O que, "dentro", se apresenta, são as suas dubitações e a sua obsessividade. Sua, de quem? Estou dizendo bobagem, pois não há "sua", não há sujeito nenhum nessas dubitações. E qualquer retorno do dito "sujeito" ao seio do Haver, retoma fixações, ou seja, é de ordem estritamente sintomática, mesmo que seja neo-sintomática. Se nos reportamos à experiência de um, digamos assim, Sujeito em abismo, podemos retornar ao seio do Haver, sem aderência sintomática. Não sem sintoma, mas sem aderência e mesmo sem adesão ao sintoma, simplesmente usando-o: juízo foltraclusivo, isto é *Urteilsverwerfung* de Freud. Esta "adesão", entre aspas, possível de ser suspensão, é mera afirmação do valor de tal sintoma em confronto com outro sintoma. Se há sintomas pespegados ao boneco, não há por que achar que o sintoma de outrem é melhor do que o nosso. Podemos votar no próprio sintoma. Mesmo porque o tal "Sujeito" abissal desaparece se deixarmos o boneco morrer. Então, não nos deixemos "afanizar" por ninguém enquanto pudermos lutar. É isto, não porque sejamos Sujeitos em função dessa aposta, pois podemos até supor sermos Sujeito – e isto não nos serve para nada, podemos jogar este nome fora – lá na nossa experiência abissal, mas sim porque, de retorno, podemos fazer um pouco de

'justiça'. Há anos comecei com esta questão. Primeiro, em função de enunciado e enunciação, propus um Sujeito da Denúncia, o que mais tarde achei tolice. Depois, tentando correção, busquei mostrar que no Cais Absoluto um sujeito se denuncia, que há pelo menos uma Denúncia de Sujeito por ali. Já melhorou. Agora vou insistir de outro modo. No Cais Absoluto há, sim, Denúncia de Sujeito, ele compareça ou não. Denúncia que se oferece a um indivíduo humano, a um homem com'Um. Aí é que se é com'Um, e não mera parte de um rebanho. Um homem com'Um é o que passa por Lá, pela experiência, em abismo, do que chamo de hiperdeterminação. Só há então "Sujeito", mais raro talvez do que supõe Badiou, enquanto "estacionamento" na Indiferença dos alelos, mas na exasperação assumida entre Haver e não-Haver, disponível para a hiperdeterminação. Agora sim, posso dizer que há "Sujeito" (isto não presta para nada, mas posso dizer, só para não sair da moda). Que nome poderíamos lhe dar? Sujeito do quê? Da dúvida? Da certeza? Do desejo? Do saber? Sujeito da Renúncia, este seria o seu nome para nós. Denúncia de um "Sujeito" que só se experimenta na renúncia à diferenciação do Haver. "Sujeito" da renúncia ao seu desejo? Não! de modo algum! Não é possível a ninguém renunciar ao seu desejo. Ninguém abre mão de seu desejo, como supunha Lacan, mas renuncia ali tanto à diferenciação "interna" do Haver quanto ao "externo" objeto impossível do desejo. "Sujeito" da Renúncia no Cais Absoluto, sujeito da U-topia. Todos que escrevem sobre utopias sonham poder desenhá-las, seja o *Leviatã* hobbesiano, aque-

la coisa esquisita, seja o carnaval de oswaldiano. Mas a utopia, meus caros, simplesmente não há. U-topia, quer dizer não-lugar. O que é utópico? O não-Haver, lugar nenhum. Mas acontece que ALEI não é outra senão aquela que diz: Teje "preso", pois o que te desenha é Haver desejo de não-Haver. Então, a Utopia, não posso abrir mão dela, mesmo não a encontrando jamais. E não posso abrir mão enquanto aquele que corre para o abismo e dá de cara com o quê? Não dá de cara, pois na cara não tem nada lá no Cais Absoluto. A utopia, meus caros, é a própria essência do trágico. O trágico é que a utopia não há e, no entanto, não posso abrir mão dela. E isto é irreversível, como alhures já expliquei. O Sujeito em abismo – em que pese a meu caro mestre Lacan, de cujo sujeito Nasio insiste em dizer que de modo algum é entre ser e não ser, mas entre um significante e outro significante –, retorna à questão hamletiana (não o Hamlet de Locan, um dia temos que relê-lo). É a tradução que já escrevi há tempo assim: *tobe or notobe*, quer dizer: *Haver desejo de não-Haver, that is the question: Haver ou não-Haver?* Traduzir de novo o velho Shakespeare. Hei ou não hei? Sendo que a colocação precisa da questão elimina o *ou* do pobre do Hamlet. Que só é obsessivo quando insiste no *ou*, e não por restar entre Haver e não-Haver. O *ou* dele – pode ser o *sive* de Spinoza ou o *vel* de Lacan – pode ser eliminado. É a sede da neurose-obsessiva do pobrezinho. Não é questão ali de haver ou não-Haver, mas sim de que *Há desejo de não-Haver*, e não há mesmo outro desejo disponível. Os demais são faces, máscaras, do

único Desejo. E a Morte não há. E com(o) Hamlet esbarramos na caveira que (não) a simboliza. O que encontramos, então, é o homem com'Um, como *Sede de Pulsão*, e não como Sujeito. Digamos que, de algum modo, *mutatis mutandis*, dá para retomar essa sujeitada toda no Sujeito da Renúncia, ou melhor, na *Renúncia do Sujeito* (duplo genitivo) o qual não deixa de ser reflexivo meio à *la Descartes* no seu movimento de equi-vocar as oposições; transcendental meio kantiano, pelo menos na tentativa de conhecer o intransponível de Haver para não-Haver; do desejo, meio lacaniano; ou da verdade, meio Badiou. Tudo isto em decadência de sua posição de Renúncia, quando faz opção que evidentemente não é aleatória, pois, quando retorna do Cais, vai embarcar, vai aderir, vai fundear escolha de algum sintoma disponível. Para fechar a questão: esse "Sujeito" da Renúncia, nosso homem com'Um é *induzido pela reflexão, propiciado pela transcendentação, fomentado pelo desejo e capacitado a falar por uma verdade*. Mas, afinal, pra que falar nesse "Sujeito"? Na verdade... ele não há.

* * *

* Transcrição (reduzida e modificada para esta Revista) da produção oral da sessão de 25/08 do Seminário de 1994 (*Velut Luna*), realizado no Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no quadro do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação (Mestrado e Doutorado). Esta sessão, em sua forma original, será publicada no volume (livro) de todo o Seminário/94 do autor.

ASTERISCO

* O asterisco é um sinal gráfico em forma de estrela que, quando encontrado em um texto, nos remete a alguma coisa em algum lugar. Neste caso, ao risco, que é qualquer traço, ou sulco pouco profundo, na superfície de um objeto; é o esboço; o projeto ou plano de uma construção. Enfim, por um lado, se quisermos, é o início de uma aventura e, por outro lado, é a possibilidade de perigo ou já o próprio, nesta aventura.

Na Revista, este é o espaço para o esboço da obra ou do texto que se começará a desenvolver, para as hipóteses, para o início (ou meio) de um percurso que, desde já, se anuncia possível. ASTERISCO foi inspirado em James Joyce, que principiou a escrever *Finnegans Wake* em 1922, embora somente o tenha publicado em livro em 1939. No entanto, antes da publicação, trechos do livro já eram conhecidos. Eugène Jolas, seu amigo dileto, era editor da revista *Transition*. Nesta revista, o autor deu a conhecer fragmentos de *Finnegans Wake* na seção denominada “work in progress”.

Clarice: primeira aproximação

“Cela ne se jouit que de le corporiser de façon signifiante.”
Jacques Lacan

Marco Antonio Justo
Mestrando em Literatura – UFMG

O autor é uma entidade particular sem que isso contrarie o universal: ele é todo nós. Os sítios de perplexidade e indefinição que apresenta permitem visões de história: desintegração de estados mentais forjados na consubstanciação de um idioma mimese.

Para responder-se, o texto se besunta de textualidade, extravagante na coerência, avança nomes e mais nomes, repete-os como refrões narrativos. A poética quase sempre à espreita. De repente, como um nunca de Deus, surge algo que parece um holocausto, traz seu impacto mas com um espanto contido. Não está presente em nenhum ponto específico, nenhuma frase escolhida, nenhum cadarço de palavras, mas está ali em sua manha enredante tecendo e tecendo desventuras. Tecendo e desfiando desventuras. Não é localizável em lugar algum do cenário literário. Sua chama não deixa à linguagem um pólen de posse privada.

Dentro desse quadro argúi-se a vida em primeiro, segundo ou Lispector grau: que futuro teremos da arte? Uma enquete premonitória de passados contemporâneos, que, de quebra, apresenta também por aqui e por ali um aqui e ali. A integridade, feito guerra civil de advérbios, especula um trânsito de lugares: ardil de investir e capitalizar a pedagogia das palavras. É resumido entender essa entrega como performance de sobrevivências de Sofia, relance de paredes construtivistas — um piagetismo sem escalas? É trabalho rigoroso e sempre de novo requisitado quiçá uma reinterpretação da máxima marxista sobre a essência.

Não se trata apenas de erguer metáforas e mais metáforas como salários para o medo, a inquietação, o desvario. É uma moção de escritura. Produzir livros — romances, contos, crônicas e... pulsações — é tarefa que emerge, sem o peso desse conceito como moderno, à força de uma procura.

A Legião Estrangeira, o livro: obra-manancial de um autor a garimpar Deus. Suas palavras são exatas, erodidamente exatas. Sua beleza está no extremo da criatura ou do criador. Beleza difícil, atormentada, suspensa, seqüencial, contínua, inalcançável. O silêncio fazendo as vezes de rio. Idílico, ilusório, subjaCente, impossível. Às vezes é como o olho, implacável;

outras é como o tempo, intenso, ativamente sereno.

Objeto-livro do mesmo ano de *A paixão segundo G.H.* (1964), trinta e oito anos após sua chegada ao Brasil (um de seus muitos nascimentos); trinta e nove anos de andanças por Tchetchelnik, Alagoas, Recife, Tijuca, Nápoles, Agência Nacional, Maury, Berna, Graça Aranha, Pedro, Torquay, Paulo, O lustre, A Noite, A maçã no escuro, Washington, Faculdade Nacional de Direito, Cármen Dolores Barbosa... “mas não se preocupe em ‘entender’. Viver ultrapassa todo entendimento.”

O costume editorial catalogou-o como contos e crônicas, mas lá habitam mais do que decisões literárias. Os cursos da letra, para não esquecer a descoberta do mundo das palavras, quase de verdade, em empuxo da verdade indagam delações onde o texto como impasse faz residir um lugar outro inexorável.

Na Repartição dos pães “cada um fora alguma vez feliz e ficara com a marca do desejo”. Talvez se conte não o crime, mas o que projeta no espaço da palavra a inscrição de uma dor: “eu, eu queria tudo” e nas pedras que se impacientam perdas toda vida “como pudera esquecer que se quer mais e mais?”.

Poder-se-ia argumentar que é um auto de reminiscências, uma nostalgia do fulgor primordial, um novelo da exacerbação do ser do homem quando se dá a conhecer enquanto falta ou se avançar uma teoria do amor.

Referências e alusões bibliográficas

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 15/16).

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice – Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1993.

LACAN, Jacques. *Fonction et champ de la parole et du langage au psychanalyse. La chose freudienne. L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*. In ____ *Écrits*. Éditions Le Seuil, 1966. v. 1. p. 111-248.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

Normas para publicação

Concinnitas aceita propostas de artigos, mas todas as colaborações não encomendadas são submetidas ao Conselho Editorial, a quem cabe a decisão final sobre sua publicação e contra a qual não cabe nenhum recurso. Os artigos publicados não refletem a opinião do Conselho ou do editor. Todos os artigos devem ser enviados no formato e nas condições abaixo descritas.

Os artigos devem ser enviados para REVISTA CONCINNITAS: Departamento de Educação Artística/ Faculdade de Educação/ UERJ – Rua São Francisco Xavier, 524/12028-bloco B. Maracanã. RJ. CEP 20550-013.

Os Artigos

- Todos os artigos serão submetidos ao Conselho Editorial, que emitirá parecer.
- Os artigos, sem a identificação de autor, serão analisados por dois (2) membros do Conselho Editorial, cujo parecer poderá ser:
 - 1) aprovado para publicação;
 - 2) aprovado com sugestões ou
 - 3) recusado.
- Pode ocorrer de um artigo ser recusado por um e aprovado, com ou sem sugestões para alteração, por outro membro do Conselho Editorial. Neste caso, o artigo será enviado a um terceiro membro para o parecer definitivo.
- Todos os autores de artigos receberão cópia dos pareceres dos membros do Conselho Editorial sem identificação destes.
- A publicação de qualquer artigo estará condicionada à aprovação dos 2 (dois) membros do Conselho Editorial.
- Quando os membros do Conselho Editorial se pronunciarem, os autores dos artigos receberão cópias dos pareceres sobre os seus artigos. Os prazos para isto dependerão, sempre, das respostas dos membros do Conselho Editorial.
- Os artigos aprovados com sugestões de alterações poderão ser reapresentados para uma nova análise do(s) conselheiro(s) que sugeriram tais alterações.

O Formato

- Os artigos devem ser escritos em português, inglês, francês ou espanhol, obedecendo às seguintes especificações:
 - a) editados em word 2.0 ou 6.0 para windows, em tipo Arial, corpo 12, espaçamento duplo justificado apenas pela esquerda, estilo normal, sem hifenização e sem tabulação de parágrafo. Na existência de capítulo ou subcapítulos, estes devem estar separados saltando uma linha.
 - b) O formato deverá ser feito em papel tamanho A4 (210mm X 297mm) com 3cm de margens, superior, inferior e laterais.
-

- c) O texto deve ter entre 20 (vinte) e 40 (quarenta) laudas, podendo apresentar ilustrações que não serão consideradas na contagem das laudas.
- d) folha de rosto contendo as seguintes informações: título do artigo em português e em inglês, nome(s) do(s) autor(es), titulação mais elevada, instituição de origem (se houver), 3 palavras-chave em português e em inglês.
- e) Página com título, resumo (português) e abstract (inglês). Cada versão com aproximadamente 50 palavras.
- f) a primeira lauda do artigo deverá conter, no topo, o título e, já, o início do texto – sem referência ao(s) nome(s) do(s) autor(es);
- g) a última lauda deverá conter a bibliografia consultada ou citada, segundo as normas da ABNT, e a lista das ilustrações (se houver);
- h) as notas devem estar situadas após o texto e antes da bibliografia;
- i) somente serão aceitas imagens originais (desenhos) ou cópias fotográficas de qualidade (preto e branco ou colorida) no formato 9cm X 12cm, devendo vir em separado mesmo quando incorporadas ao texto, com legendas e indicação de posicionamento no texto;
- j) o(s) autor(es) devem consultar o editor para outros tipos de imagens ou outras possibilidades gráficas;
- k) as ilustrações podem ser posicionadas diferentemente do indicado pelo autor sem prejuízo da qualidade do artigo e só ocorrerá por motivos técnicos;
- l) as tabulações somente serão aceitas em tabelas;
- m) deverão ser enviadas 3 (três) vias impressas (papel A4) e uma cópia em disquete (3 1/2 polegadas), conforme especificações acima;
- n) os autores dos artigos aprovados devem anexar uma carta de autorização para publicação e de cessão dos direitos autorais à Revista, conforme modelo que receberá oportunamente;
- o) em caso de aprovação, o copyright será transferido para a Revista, ficando o autor impedido de publicar o artigo em qualquer outro veículo em português ou em qualquer outra língua por período de 24 meses.

Obs.: Não serão aceitos para publicação textos fora das especificações acima.

A Correspondência

- Os comentários sobre os artigos publicados deverão ser enviados à Revista e não poderão exceder 3 (três) páginas cada (sem limites de cartas), obedecendo às especificações acima estipuladas.
 - Caso seja grande o número de comentários e críticas a determinado artigo, serão selecionados os que englobem melhor as idéias expostas no conjunto das cartas.
 - Caso alguma carta ultrapasse o limite estabelecido, o editor resumirá as idéias principais.
 - Caso uma mesma pessoa envie mais de uma crítica a algum artigo, o conjunto de suas cartas será entendido como uma única carta.
 - A resposta do autor à correspondência se limitará, também, a 3 (três) laudas.
-



Projeto Gráfico
Carlota Rios

Produção Gráfica
NAPE/DEPEXT/SR-3

Coordenação de Produção
Lúcia Maia

Editoração Eletrônica
Ramon Carlos de Moraes

Revisão
Marco Aurélio Mello Reis

Impressão
Gráfica UERJ

1997

Concinnitas

Considerando as imensas diferenças de abordagens no campo da arte, algumas tão específicas que sugerem novos campos, a escolha de um título que pudesse justificar uma composição das matérias desta revista, se encaminhou para um termo que remetesse o leitor a uma tentativa ideal, perfeita em si mesma e de uma composição de onde nada se poderia extrair. Somente um termo que significasse reunião, encontro, conjunto ou agrupamento qualificaria nossa intenção.

O erudito termo *concinnitas* foi utilizado por Leon Battista Alberti no pequeno livro *De pictura* (livro II) para presidir um juízo de gosto para além das opiniões. Como pretendemos dar ao pensamento da arte a sua independência, *concinnitas* é o termo que nos remete ao equilíbrio de todas as partes, ao balanceamento não coercitivo das idiossincrasias dos articulistas conforme suas preocupações e tendências teóricas.

É evidente que o meditado sentido do título de nossa Revista não supõe um ecletismo vazio ou pseudo-democrático. Esperamos que haja um debate entre as diferentes abordagens e que o estofo desta publicação seja calcado no rigor e na excelência das opiniões emitidas. Um termo que explicita um ponto de vista único é, no máximo, um princípio de ordem sem o qual não poderíamos apresentar um conjunto coerente de diferentes pretensões.

Alberto Cipiniuk

