

A large, thick, grey stylized letter 'C' that curves around the central text. The top of the 'C' has a vertical stem that tapers to a point.

# ONCINNITAS

Arte, cultura e pensamento

Ano 2 Nº 2  
Janeiro - Junho  
de 1999  
ISSN 1415-2681



# CONCINNITAS



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor  
Antonio Celso Alves Pereira

Vice-Reitora  
Niléia Freire

Sub-Reitor de Graduação  
Ricardo Vieira 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  
Maria de Cásia do Nascimento Frade

Editor: Jorge Luiz Cruz

Conselho Editorial

Alberto Cipiniuk - DEART/UERJ - PUC-Rio

Jorge Luiz Cruz - DEART/UERJ

Maria de Cásia N. Frade - DEART/UERJ

Maria Luiza Saboya Saddi - DEART/UERJ

Roberto Luis Torres Conduru - DEART/UERJ

Conselho Consultivo

Afonso C. Marques dos Santos - IFCS/UFRJ

Alberto Cipiniuk - DEART/UERJ - PUC-Rio

Gerd Bornheim - IFCH/UERJ

Isac João de Vasconcellos - EDU/UERJ

Israel Belo de Azevedo - DCS/UGF

João César de Castro Rocha - IL/UERJ

João Pacheco de Oliveira / MN/UFRJ

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 Luíza Saboya Saddi - DEART/UERJ

Marly Abreu Costa - EDU/UERJ

Roberto Luis Torres Conduru - DEART/UERJ

Rodrigo Naves - CEBRAP

Vitor Marinho de Oliveira - EF/UGF

Revelação e cópia das fotos:

Laboratório fotográfico da Faculdade de Educação  
J. Vitalino e Renato Mohamad

# SUMÁRIO

Editorial .....	189
Ressuscitando um velho cavalo de batalha: novas dimensões da pintura histórica do Segundo Reinado .....	191
Rafael Cardoso Denis	
A querela classicismo versus romantismo e o nefasto paradoxo do academismo.....	235
Alberto Cipiniuk	
Bacon, Deleuze, pintura e filosofia.....	251
Elton Luiz Leite de Souza	
O senso comum e a desapropriação dos objetos técnicos .....	271
André Souza Lemos	
Portfolio	
Ciro Fernandes .....	291
Caderno temático - Arte e ensino de arte	
Arte contemporânea e o ensino contemporâneo em arte: a proposta do ensino produtor em arte .....	298
Maria Luiza Saboya Saddi	
Cerâmica como processo .....	310
Isabela Frade	
Uma experiência na disciplina de Metodologia da Educação Artística.....	326
Celina Bittencourt de Mendonça Campos	
Desdobramento	
O Renascimento como fato contemporâneo.....	334
João Masao Kamita	
Asterisco	
Matriz da intuição .....	342
Dulce Lugo Nogueira Mosca	

# CONCINNITAS

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

1. 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 projeto gráfico do NAPE/DEPEXT/SR-3 e com apoio 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.

## Editorial

Com o principal objetivo de divulgar os resultados dos estudos e trabalhos acadêmicos no campo humanístico, lançamos o número dois de Concinnitas, revista do Departamento de Educação Artística (DEART), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Uerj. Temos contado, desde o número zero, com o apoio de pesquisadores das diversas unidades da Universidade e de outras instituições, nos conselhos editorial e consultivo, e principalmente, como articulistas, que nos permitem divulgar os seus textos e têm comparecido, como palestrantes, aos eventos de lançamento da Revista.

Além de desenvolverem suas pesquisas, tão necessárias ao seu aprimoramento pessoal e profissional, os professores das instituições de ensino superior brasileiros precisam se preocupar, ainda, com a divulgação dos resultados destes trabalhos, através das apresentações em eventos científicos, tais como congressos, seminários, etc., e das publicações acadêmicas, todas, também, muito importantes para as instituições de ensino e pesquisa. Neste momento, então, são tão valorizados os trabalhos de pesquisa quanto a sua publicação que, em última instância, significa torná-los públicos.

Vale destacar, ainda, que as publicações científicas brasileiras são insuficientes para atender o volume da produção em nossas universidades. É claro que não se trata apenas de quantidade, mas, também, da qualidade destas publicações. No campo humanístico, por exemplo, são poucas as revistas nacionais reconhecidas, que sobreviveram aos primeiros números e que têm distribuição ampla.

Os textos acadêmicos, por sua especificidade, são publicados em revistas especializadas e o seu público leitor é formado por cientistas e por alguns estudantes, aqueles já atentos à produção científica no campo de saber que estão ingressando. Por outro lado, para alcançar um público maior, que inclua os alunos dos cursos de graduação das diversas universidades e o público leigo interessado nas áreas específicas de cada publicação, se faz necessária uma distribuição nas livrarias das universidades e dos centros culturais, dentro e fora do eixo Rio-São Paulo. Assim, cada revista universitária encontrará o seu público.

Concinnitas, juntamente com outras publicações do gênero, está na luta para reduzir esta carência e estas dificuldades e, para tanto, conta, além dos membros dos conselhos editorial e consultivo e dos articulistas, com o público leitor, que poderá encontrá-la à venda nas livrarias de algumas universidades brasileiras, nas bibliotecas destas universidades e de outras, inclusive no exterior. E mais, Concinnitas, desde o lançamento do número zero, em março de 1977, pode ser consultada na Internet, no endereço <http://www.uerj.br/revistas/concinnitas/>.

Concinnitas busca, ainda, abrir espaço para o diálogo entre os autores e os seus leitores. Assim, toda correspondência suscitada por cada artigo, desde que no formato solicitado, será publicada em Concinnitas com a resposta do autor, se este a enviar.



Figura 1. Pedro Américo. A batalha do Avaí ( detalhe. Hoje no Museu Nacional de Belas Artes)

Ressuscitando um velho cavalo de batalha: novas dimensões da pintura  
histórica do Segundo Reinado\*  
New dimensions of Brazilian history painting in the late nineteenth century

Rafael Cardoso Denis  
PhD em História da Arte - Courtauld Institute of Art/Universidade  
de Londres  
Escola Superior de Desenho Industrial/UERJ  
Palavras-chave  
arte brasileira, pintura histórica, Guerra do Paraguai.  
Key-words  
Brazilian art, history painting, Paraguayan War.

Resumo

A arte brasileira do século XIX costuma ser vista como nada mais do que um pano de fundo para o surgimento do modernismo no século XX ou, na melhor das hipóteses, como um mero sustentáculo do poder imperial, voltado para o fomento de sentimentos nacionalistas. O presente artigo busca identificar níveis de significação mais profundos e mais complexos, pela análise da recepção crítica de algumas obras da época: em especial, as pinturas históricas que retratam incidentes da Guerra do Paraguai. Ao contextualizar as obras em termos da evolução social e política da sociedade da época, desvendam-se significados novos, bem diversos dos pressupostos habituais. Estes significados, por sua vez, ajudam a entender melhor a complexidade da cultura brasileira no final do Segundo Reinado.

Abstract

Brazilian art of the 19th century has generally been seen as little more than a backdrop to the development of Modernism in the 20th century or, alternatively, as so much propaganda designed to heighten nationalistic sentiments and strengthen the Imperial government's grip on power. The present article attempts to identify deeper and more complex levels of meaning by analyzing the critical reception of some such works of art: specifically, history paintings depicting incidents from the Paraguayan War. By contextualizing the works within the social and political climate of their own time and place, new and radically different meanings can be discerned which, in turn, shed light on the cultural complexity of Brazilian society in the 1870s and 1880s.

As avaliações históricas da arte brasileira do século XIX têm sido, de modo geral, enormemente insuficientes. Com raras e gratas exceções, a quase totalidade dessas análises se contentam em descartar as produções da época como sendo retrógradas e defasadas: ou em relação aos seus contemporâneos europeus, ou então em relação ao Modernismo que dominou a maior parte do presente século. Evidentemente, esse tipo de julgamento historicista pouco acrescenta à nossa compreensão das funções e do impacto da chamada 'arte acadêmica' dentro do seu próprio contexto histórico, além de ignorar o processo profundamente complexo de conciliação de valores culturais antagônicos que Alfredo Bosi define como a 'dialética da colonização' (Bosi, 1996, p.48 e passim). Se essa arte existiu e floresceu no Brasil, do que não resta dúvida alguma, é porque ela se afigurava significativa, de alguma forma, para a sociedade que a produziu, a consumiu e a valorizou. Mesmo que não existisse nenhuma outra razão para estudá-la (o que está longe de ser o caso), a sua importância como documento da vida social e cultural de uma época justificaria por si só uma análise mais ponderada e sistemática da parte dos historiadores que estudam o Brasil imperial.

Por mais insuficientes que sejam, cabe rever rapidamente quais têm sido as avaliações da produção artística brasileira do século passado feitas pelos críticos e historiadores da nossa época. Pode-se enquadrar as parcas reflexões desenvolvidas sobre o assunto em duas linhas essenciais, ambas interessadas basicamente em censurar e descartar o chamado 'academismo' a fim de esquivar-se de uma discussão aprofundada. A primeira linha, mais antiga, diz respeito antes à crítica de arte do que à história propriamente dita. Os seus proponentes buscam configurar a produção artística ligada à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) como atrasada, estreita e pouco original, sempre em relação a parâmetros europeus escolhidos *a priori*, seguindo critérios mais ou menos arbitrários de valorização estética e sem maiores preocupações com as complexidades do contexto histórico no Brasil ou na Europa. O seguinte trecho, que serve como exemplar dessa linha, foi escolhido não por ser especialmente falho, mas por ser, ao contrário, uma das tentativas mais representativas desse gênero de crítica:

Mas no Rio de Janeiro, capital federal ciosa de suas tradições, onde vida literária e artística giram em torno das Academias, pouca efervescência toca os jovens pintores e escultores. Estes, com seus mestres formados segundo os padrões rígidos da Academia implantada pela Missão Le Breton, seguiram uma escola

estrangeira cuja excelência não estimulava a criatividade, mas antes a imitação servil dos modelos importados. Importados de Paris, mas não da Paris dos impressionistas, pós-impressionistas - e expressionistas, fauves, ou cubistas - mas sim dos ateliês de professores como Horace Vernet, Cabanel, Vollon, procurados diligentemente pelos pintores brasileiros (Amaral, 1970, p. 20).

Neste trecho, extraído do livro *Artes Plásticas na Semana de 22* de Aracy Amaral, percebe-se claramente a intenção de contrapor a rigidez de uma academia antiquada à efervescência criativa dos modernistas de 1922, subentendendo-se aí uma série de críticas não somente aos valores artísticos do século XIX como também à continuada dominação da antiga Corte ('mas no Rio de Janeiro') sobre os rumos da cultura de elite no Brasil. É extremamente revelador que esse discurso crítico, dirigido ostensivamente à vida artística carioca das décadas de 1910 e 1920, reporte-se a uma série de referências históricas que, citadas em conjunto, fundem todo o século XIX em um único bloco de significado monolítico. Em três frases, juntam-se "as Academias" (a AIBA abriu as portas em 1826, mas a Academia Brasileira de Letras só foi fundada em 1897), a "Missão Le Breton" (1816) e artistas tão distintos no cenário artístico francês quanto Horace Vernet (pintor de orientação bonapartista que atingiu o ápice da sua carreira entre as décadas de 1830 e 1860, falecendo em 1863, e especializado na pintura de batalhas e de cenas orientalistas) e Alexandre Cabanel (um dos pintores mais bem sucedidos do final do século XIX, especialmente ativo entre a década de 1870 e a sua morte em 1889, conhecido sobretudo pelos seus nus, característicos dos Salons parisienses da Terceira República). Essa linha de reflexão toma o século XIX apenas como pano de fundo para o surgimento das vanguardas artísticas no século XX, relegando todas as manifestações anteriores (com a exceção estratégica do Impressionismo e seus sucessores) à posição de tantas pedras no caminho do progresso inexorável rumo ao Modernismo.

Com a desagregação definitiva da narrativa modernista ao longo dos últimos quinze a vinte anos, ganhou força uma segunda linha de reflexão que, esta sim, busca atribuir um significado concreto à arte brasileira do século XIX, para além da sua utilidade como pano de fundo, mas, mesmo assim, é um significado essencialmente condenatório e pessimista. Segundo essa linha, a função primordial da arte 'acadêmica' no Brasil teria sido de dar sustentação ideológica ao sistema imperial, principalmente no sentido de criar símbolos e imagens capazes de dar forma à identidade nacional e de representar a grandeza do Império. Uma

formulação concisa dessa posição foi feita por Celso Kelly em ensaio escrito como introdução geral à arte da época e intitulado "A Glorificação do Império":

O ensinamento proporcionado pela Academia de Belas-Artes aberta no Rio de Janeiro começava a dar frutos - mantendo sempre o modelo europeu. [...] É verdade que, de 1864 a 1870, o Brasil sustentou contra o Paraguai uma guerra que custaria a ambos os países milhares de vidas e um imenso desgaste econômico. Para os pintores brasileiros, tal guerra serviu de tema ou pretexto para a elaboração de cenas heróicas e de glorificação do Império. (Kelly, 1979, v.1, p. 543).

Afastando-se ligeiramente das preocupações programáticas que motivaram a linha 'pano de fundo', esse discurso do 'academismo como propaganda imperial' constitui-se, pelo menos, em uma análise comprometida com as grandes questões históricas do século XIX brasileiro. O seu defeito principal reside no fato de preocupar-se apenas com as grandes questões, deixando de lado toda a textura complexa, delicada e muitas vezes contraditória, que caracteriza a realidade histórica. Dizer que a produção artística que partiu da AIBA serviu como sustentáculo do sistema imperial não é apenas evidente; chega a ser redundante e, depois da constatação inicial do fato, torna-se tão simplista como explicação que a sua reiteração constante é prejudicial a qualquer leitura histórica mais densa. Seria possível afirmar, de modo esquemático, que toda manifestação cultural que não era de cunho explicitamente republicano e/ou abolicionista contribuía para a construção da ordem imperial, ainda mais aquelas que emanavam de uma instituição sob proteção explícita e muitas vezes direta do Imperador. E, no entanto, quem se debruçar mais detidamente sobre os fatos e as personalidades da AIBA descobrirá que mesmo lá, no seio do minotauro imperial, residiam fortes sentimentos de oposição aos valores culturais vigentes e até simpatias republicanas.

Na verdade, o erro principal que as duas linhas de reflexão citadas acima têm em comum é a sua insistência em tomar a Academia como uma entidade uniforme, homogênea em composição e unânime nas suas aspirações. Nada poderia ser mais distante da realidade. Desde antes da sua inauguração e seguramente até muito depois da sua reinvenção republicana como Escola Nacional, a AIBA-ENBA constituiu-se em verdadeiro campo de batalhas de ordem artística e ideológica, sempre minado por intrigas e inimizades pessoais (ver Denis, 1997, p. 181-196). Só poderia imaginar o contrário quem nunca investigou os detalhes da sua história institucional, o que é o caso, infelizmente, de muitos dos que moldaram a visão moderna da arte brasileira do século XIX<sup>1</sup>. Erro mais grave, e também mais sutil, é a leitura

teleológica que ambos esses modelos impõem ao material histórico em questão. Querer entender a Academia e a sua arte exclusivamente em termos do que veio depois, seja isto o Modernismo ou a República, equivale a esquivar-se do problema histórico fundamental, o qual pode ser resumido na seguinte indagação: o que representava aquela arte para os seus contemporâneos, dentro do contexto social e cultural em que foi gerada e recebida? Não é uma pergunta tão simples de responder e, apenas ao colocá-la, percebe-se imediatamente a pluralidade de interpretações possíveis. Quem fizer esta pergunta começará, naturalmente, a questionar também por que razão esse tipo de investigação tem sido tão limitado entre nós e continua tão incipiente em relação a áreas conexas como, por exemplo, a história literária da mesma época, bem mais adiantada em termos relativos. Pelo menos uma parte da explicação para a rejeição histórica/histórica que até hoje se faz da arte do século XIX passa pelo forte interesse em apagar os vestígios simbólicos do período imperial, o qual foi projeto conjunto das vanguardas modernistas e das lideranças republicanas, em uma fusão perversa que culminou no Modernismo institucional sob Getúlio Vargas e Gustavo Capanema... mas isto já é outro assunto.

Desvendar os significados mais precisos da produção artística imperial não é tarefa para um único artigo, e nem mesmo para um livro, mas para toda uma linha de investigação histórica que já vem sendo feita, mal ou bem, há mais de um século no Brasil. O presente artigo não pretende criar nenhum modelo analítico para a compreensão da arte oitocentista e nem pretende formular conceitos básicos para a definição de qualquer linha metodológica. Ao contrário, a proposta central deste texto é de desbancar pressupostos, de abrir possibilidades e de estimular a pesquisa e o debate sobre o assunto como um todo. No que diz respeito ao primeiro modelo analítico citado acima, considero desnecessária qualquer discussão mais extensa das suas limitações. A falência da interpretação modernista da arte do século XIX, como pano de fundo para a ascensão 'revolucionária' das autodenominadas vanguardas, já está amplamente estabelecida hoje em dia, tanto na literatura especializada quanto na revolta generalizada contra as doutrinas estéticas modernistas que é um dos marcos da sensibilidade pós-moderna<sup>2</sup>. O segundo modelo - da arte como propaganda imperial - é o que precisa ser abordado com maior atenção aqui, até mesmo porque o seu inegável fundo de verdade o torna infinitamente mais difícil de contornar. Como fazer, então, para demonstrar que a verdade não é tão verdadeira assim ou, melhor dizendo, que a verdade em questão é apenas uma entre várias? Seria possível começar pelas bordas, demonstrando que nem

toda a produção artística do Império enquadra-se no esforço de garantir a ordem imperial: não faltam exemplos para isto. Seria possível inverter o problema, colocando em questão a existência de um projeto civilizatório único para o qual a arte imperial poderia servir de sustentáculo. É um argumento plausível mas que foge da tarefa específica de examinar as condições materiais da produção artística, remetendo o problema novamente ao plano da configuração ideológica do período imperial como um todo. Creio que a melhor maneira de contestar o modelo da arte como propaganda imperial seja de examinar mais detalhadamente um tipo de arte que dificilmente pode ser entendida de outra maneira senão como propaganda imperial: refiro-me às representações brasileiras da Guerra do Paraguai criadas durante a década de 1870 e, em especial, àquelas que pertencem ao gênero pictórico conhecido como pintura histórica.

Antes de embarcar nessa tentativa, e ainda a título de preâmbulo, cabe uma curta digressão para desculpar as limitações do presente texto. Este artigo representa uma pequena parte de uma pesquisa ampla sobre as relações entre arte e indústria no Segundo Reinado, a qual encontra-se ainda em andamento. Ele está sujeito, portanto, a todos os defeitos característicos do trabalho feito por etapas, incluindo-se aí a falta de conclusões mais definidas e a abertura às vezes exasperante para uma multiplicidade de assuntos conexos. Outro defeito mais grave, em tratando-se de uma análise de obras de arte, é a relativa escassez de ilustrações. Para além das dificuldades de ordem prática (que não são poucas), existem duas justificativas de ordem conceitual para essa economia de imagens. Primeiramente, o presente texto ganharia pouco com a leitura visual sistemática das obras. Deixo de fazer esse tipo de análise não porque a considere de pouca importância; ao contrário, considero-a importantíssima e merecedora de maior atenção em outra instância mais adequada. Acontece que a leitura ponderada das imagens ocuparia mais espaço do que tenho à disposição e acrescentaria pouco ao argumento em questão, que se volta muito mais à recepção crítica das obras do que às intenções dos seus autores. O objeto prioritário de análise deste artigo são os discursos verbais forjados em torno das obras, e não as obras em si. A segunda desculpa diz respeito ao público ao qual se dirige este artigo. Escrevo pensando prioritariamente na articulação entre a história social tradicional com a sua orientação preferencial pelo texto e pelos números e uma visão mais recente da história da cultura, predisposta a complementar essas fontes com outros tipos de discursos (imagens, artefatos, construções), tradicionalmente relegados às margens da pesquisa histórica séria ou então confiados a

outras disciplinas inteiramente distintas tais quais filosofia, estética, arquitetura, arqueologia, antropologia. Dirijo este artigo tanto ao historiador 'de texto' que busca uma entrada para a conciliação desses outros discursos com o seu universo habitual de documentos escritos, quanto àqueles historiadores da arte que, pela penetração limitada desse tipo de trabalho no Brasil, talvez não tenham o hábito de pensar a inserção da arte em um contexto social e político que se orienta preferencialmente pelo discurso verbal.

### 'O Symbolo dos Nossos Tempos'

Por que privilegiar a pintura histórica entre tantos outros documentos visuais da Guerra do Paraguai - desde a farta seleção de desenhos, litografias e charges produzidos por periódicos como a *Semana Ilustrada* e a *Vida Fluminense* até objetos esdrúxulos da nossa cultura material como o curioso lenço comemorativo dos feitos do Duque de Caxias que foi largamente vendido após o final da campanha? (Ver Garcia Júnior, 1936, p. 39-48). A razão genérica que justifica esse tratamento diferenciado reside no fato de que a pintura histórica constituiu, ao longo do século XIX, uma instância privilegiada de representação. Primeiramente, por ser pintura: no Brasil, como na Europa moderna, a pintura de cavalete veio a estabelecer-se como a classe das chamadas belas-artes que mais reclamava a atenção de público, críticos e compradores; era o objeto artístico preferido das elites urbanas, que encontravam nela a satisfação das suas aspirações às formas da cultura aristocrática mas de maneira mais adequada ao seu estilo de vida cada vez menos senhorial. Em segundo lugar, por ser histórica: desde o século XVII pelo menos, a pintura e a escultura históricas vinham sendo consideradas as instâncias mais elevadas da hierarquia acadêmica, ultrapassando outros gêneros em função do alto nível de conhecimentos literários e filosóficos considerados necessários para a sua realização. A partir do final do século XVIII, e principalmente com a ascensão do Romantismo, esta tendência de valorização do gênero se acentuou ainda mais, levando os teóricos e administradores do século XIX a dedicarem enormes esforços intelectuais e materiais à promoção da pintura histórica como manifestação da identidade de uma nação e do nível de civilização de um povo. Nas palavras de um crítico brasileiro da época, que invocou a ortodoxia do pseudônimo 'Giorgio Vasari' para abalizar as suas opiniões, só se propunha ao artista representar algum acontecimento na forma de uma pintura histórica quando este importava "no seu conceito, a vida moral de um povo" (Vasari, 1872, p.14).

Existe ainda uma razão mais específica para se atribuir aqui atenção especial à pin-

tura histórica. Dentre todos os tipos de representação da Guerra do Paraguai, foi ela a que mais absorveu verbas dos cofres públicos brasileiros. Em uma série de encomendas oficiais e aquisições pelo Estado, iniciada em 1868 pelo então ministro da Marinha e futuro Visconde de Ouro Preto, Afonso Celso de Assis Figueiredo, e continuada depois da Guerra por outros ministros liberais e conservadores e ainda pelo Imperador, a Nação procedeu à compra dos símbolos da sua própria nacionalidade afirmada nos campos de batalha, senão sistematicamente, pelo menos com uma regularidade suficiente para abastecer a pinacoteca da AIBA e uma série de órgãos públicos com diversas obras de Vitor Meireles de Lima, Pedro Américo de Figueiredo e Melo e outros artistas menos ilustres mas não menos adquiridos, como Edoardo De Martino. Estas obras encomendadas, mais do que quaisquer outras da época (com a exceção importante dos numerosos retratos do próprio Imperador distribuídos por todo o País), caracterizam-se claramente como exercícios propagandísticos de sustentação da ordem imperial e de definição da nacionalidade brasileira. Até hoje, é impossível examinar a tela monumental de *A Batalha de Avaí* de Pedro Américo (fig.1) sem notar a presença imponente do monograma 'PII' que se situa no alto da sua pesada moldura. Essas obras merecem, portanto, destaque como objetos de estudo se buscamos definir até que ponto a produção artística da época pode ser entendida como nada mais do que um sustentáculo do sistema social e político do Império.

O primeiro passo para uma avaliação mais complexa da pintura histórica brasileira reside na compreensão do alto valor atribuído às belas-artes como manifestação cultural no século XIX. Um estudo recente da identidade nacional no Segundo Reinado qualifica a pintura histórica e a ópera como "símbolos da respeitabilidade européia da civilização imperial" (Salles, 1996, p. 109-110). Sem dúvida, eram isto também mas eram bem mais do que isto. As elites urbanas letradas entendiam o desenvolvimento das belas-artes como "a verdadeira escala mensural da civilização e adiantamento dos povos", nas palavras bastante típicas de um comentarista da época, e esta opinião era reiterada constantemente não somente em livros como também em jornais: o próprio *Jornal do Comércio*, órgão pouco afeito a considerações abstratas, não hesitou em invocar "a missão civilizadora" da arte moderna em 1879 ('Arseos', 1871, p.5; Rangel de S. Paio, 1880, p.26). 'Respeitabilidade' se trata, então, de um termo bastante brando para descrever a importância visceral da pintura histórica como fenômeno cultural. O desafio de desenvolver ou não uma Escola Brasileira de pintura - abrangendo-se aí necessariamente o gênero primordial constituído pela pintura histórica

- possuía para as elites do Segundo Reinado dimensões amplas de legitimação da cultura nacional e de revalidação da própria nacionalidade naquela que era considerada a arena mais elevada da disputa entre povos e nações. Não se resumia apenas a uma questão de respeitabilidade, no sentido de cumprir exigências mínimas de decoro e honradez, mas de uma certa transcendência coletiva. Guardada a enorme distância de meios e modos que separa as duas épocas, o entusiasmo que cercava a recepção levemente favorável de uma obra brasileira no *Salon* de Paris ou em outros fóruns estrangeiros equivale-se, grosso modo, ao estardalhaço que hoje se faz quando um filme brasileiro concorre ao Oscar ou conquista alguma outra premiação internacional importante.

Assim, ao fazer um discurso parlamentar em louvor de Pedro Américo, o deputado liberal Fernando Luiz Osório não hesitou em ocupar o tempo da Câmara dos Deputados com uma relação minuciosa das boas notícias dadas na imprensa europeia ao quadro de *A Batalha de Awaí*, quando da sua exposição em Florença em 1877 (*Annaes do Parlamento Brasileiro*, 1877, t. 3, p. 215-222). Em uma época em que as competições esportivas entre países inexisiam praticamente e a ciência brasileira mal arriscava os seus primeiros ensaios, o triunfo artistico constituía-se em um dos poucos veiculos para a manifestação pacífica do orgulho nacional. Não é de se espantar, portanto, que o progresso artistico fosse caracterizado freqüentemente como uma questão patriótica e que todo o pesado trem das expectativas para um 'progresso nacional' fosse atrelado à sua precária força locomotiva.

O próprio Pedro Américo - que juntamente com Vitor Meireles foi considerado o maior expoente da pintura brasileira entre as décadas de 1860 e 1880 - manifestou mais de uma vez a sua consciência da alta responsabilidade patriótica encerrada no trabalho de fazer arte. Em concorrido discurso que ele pronunciou em 1870 na presença do Imperador, por ocasião da inauguração do curso de estética e história da arte na AIBA, o insigne pintor descreveu os artistas como "verdadeiros profetas da civilização" engajados "nas batalhas do progresso". Até aí, nada de excepcional, pois a invocação dos conceitos geminados de 'progresso' e 'civilização' era absolutamente corriqueira para a época, tanto ou mais do que o emprego dos termos 'competitividade' e 'globalização' se faz hoje em dia. O aspecto mais interessante desse discurso, pronunciado exatamente três semanas após o término oficial da Guerra do Paraguai, reside na associação curiosa que Pedro Américo faz entre os esforços bélicos da nação brasileira e os seus próprios esforços como pintor e professor da AIBA. Dando continuidade ao seu raciocínio sobre os artistas como obreiros do progresso, ele pro-

põe a inauguração do seu curso como prova de que a Guerra, longe de esgotar as riquezas do Brasil, "não fez mais do que desencadear as torrentes da nossa actividade intelectual". Na ótica de Américo, a vitória militar trazia a certeza de uma nova "era de prosperidade" em que "o genio nacional" se afirmaria com vigor redobrado. Diante dessa perspectiva, o seu discurso enfatiza a necessidade urgente de investir na educação dos artistas, "cujas produções hão de ser o symbolo dos nossos tempos, quando os seculos vindouros interrogarem anhelantes os codices do passado" (Pedro Americo, 1870, p.3, 10)<sup>3</sup>. Do ponto de vista dos séculos vindouros anelantes, estas afirmações são especialmente reveladoras em função do momento histórico em que foram feitas: logo após o final da Guerra, mas antes que viessem à tona (a partir de 1871) as principais representações das suas batalhas na forma de pinturas históricas, inclusive aquelas de autoria do próprio Pedro Américo. O seu discurso prenuncia, e quase que enuncia de modo programático, a enorme repercussão crítica e ideológica que seria atingida por alguns desses quadros, culminando, conforme veremos adiante, nas 'batalhas' da opinião pública em torno da 25ª Exposição Geral de Belas-Artes, ou Salão de 1879. Por enquanto, o que importa é registrar a consciência nitida que possuía o artista de estar engajado em um processo de produzir os símbolos do seu tempo.

Quem conhece um pouco a biografia e os escritos de Pedro Américo saberá que não convém atribuir importância demasiada à sua autocontemplação quase ilimitada. Não é surpreendente que um homem que, além de se considerar o maior pintor do seu tempo, gabava-se de ter refutado Bacon, Kant e Comte no terreno da filosofia e ainda se arriscava como romancista, atribuisse às suas próprias obras um alto valor histórico (Guimarães Junior, 1871, p.78). No entanto, as suas pretensões ganham maior peso quando se constata que vários contemporâneos também percebiam o teor eminentemente patriótico e civilizatório do seu trabalho de artista, e não somente do seu, mas também do trabalho de seu colega mais graduado Vitor Meireles. Surgem, por volta de 1872, de diversas fontes críticas, afirmações estabelecendo uma equivalência singular entre os esforços bélicos e artísticos brasileiros e espelhando, por conseguinte, a curiosa visão de Pedro Américo, que propunha a "glória nacional" como "filha legítima" do encontro entre as conquistas militares da guerra e as conquistas intelectuais da paz (Pedro Américo, 1870, p. 3). Naquele ano, é lançado em Lisboa um panfleto do crítico Pessanha Póvoa intitulado *Heroes da Arte: Pedro Americo e Carlos Gomes*, com o intuito de consagrar os dois 'gênios' nacionais e também de apontar a importância de Manoel de Araújo Porto-Alegre, então cônsul brasileiro em Lisboa, como o

interpretada como quase ofensiva essa equivalência estabelecida entre um pintor, que passou a maior parte da Guerra longe do solo americano, e os heróis sacrificados pela Pátria no seio do continente. Todavia, o tratamento dispensado a Pedro Américo e a Vítor Meireles nesse período pós-guerra insistia em qualificá-los de heróis e guerreiros. Assim a *Semana Illustrada* publica, em julho de 1872, um poema de Antônio Álvares em homenagem à tela de Vítor Meireles representando o *Combate Naval de Riachuelo* (fig.2, destruída em 1877-1878 e cuja cópia de 1883 encontra-se atualmente no Museu Histórico Nacional), no qual o poeta descreve o pintor como um "magno heroe, quasi outro Barroso", em referência hiperbólica ao almirante que comandou a esquadra brasileira naquela ocasião e que figura proeminentemente no quadro referido (*Semana Illustrada*, v. 12, 1872, p. 4842). Tal comparação talvez fosse menos inadequada no caso de Vítor Meireles, que passou dois meses na frente de batalha executando estudos para os seus quadros e assistiu, inclusive, à tomada da fortaleza de Humaitá em 1868. Mesmo assim, soa estranha a estatura heróica atribuída aos dois artistas, a menos que se leve em consideração a alta importância da pintura histórica como veículo de legitimação da nacionalidade e das aspirações brasileiras de enquadrar-se no rol dos países civilizados.

Não pode restar dúvida de que a Guerra do Paraguai foi um marco fundamental - talvez o marco fundamental - na cristalização da identidade nacional durante o Segundo Reinado. A contraposição obsessiva que passou a se fazer entre a 'civilização' e a barbárie foi, conforme



Figura 2.  
Vítor Meireles.  
Combate Naval de  
Riachuelo (Arq.  
Noronha Santos/  
IPHAN, destruída  
em 1877-1878 e  
cuja cópia de 1883  
encontra-se atual-  
mente no Museu  
Histórico Nacio-  
nal).

assistiu, inclusive, à tomada da fortaleza de Humaitá em 1868. Mesmo assim, soa estranha a estatura heróica atribuída aos dois artistas, a menos que se leve em consideração a alta importância da pintura histórica como veículo de legitimação da nacionalidade e das aspirações brasileiras de enquadrar-se no rol dos países civilizados.

Não pode restar dúvida de que a Guerra do Paraguai foi um marco fundamental - talvez o marco fundamental - na cristalização da identidade nacional durante o Segundo Reinado. A contraposição obsessiva que passou a se fazer entre a 'civilização' e a barbárie foi, conforme afirma Francisco Alambert, herança de uma guerra em que as elites de todas as regiões brasileiras optaram livremente por participar de um projeto conjunto de nacionalidade, assentado nos valores liberais da moderna Europa. Em uma conjuntura histórica em que os autodenominados 'civilizados' se reservavam, nas palavras de Ricardo Salles, "o direito de militarmente civilizar os seus diferentes", a construção cultural da diferença tornava-se uma tarefa vital para a sobrevivência da própria Nação e de todos os interesses regionais e valores culturais nela subentendidos (Alambert, 1995, p. 86-87; e Salles, 1990, p. 47-48). Afinal, se o Paraguai podia ser condenado ao ostracismo internacional pela sua suposta 'barbaridade' e abandonado à terrível vingança dos seus vizinhos mais poderosos, o que impedia outros países ainda mais 'civilizados' de impor sanções semelhantes ao Brasil pelas suas manifestações de barbárie como, por exemplo, a manutenção do regime escravagista? Mais do que qualquer outro tipo de realização, a existência de uma produção artística do nível mais elevado - notadamente nos gêneros reconhecidamente sublimes da pintura histórica e da ópera - comprovavam o direito do Brasil a posicionar-se do lado dos civilizadores e não dos civilizáveis. Essa produção cultural servia não apenas para distrair as próprias elites, que relutavam em enfrentar as realidades opressivas da sociedade brasileira, como sugere Richard Graham, mas também para construir uma imagem aceitável para consumo externo (Graham, 1989, p.153-154.) Dai, explica-se a grande importância atribuída pelos comentaristas da época à recepção crítica da arte brasileira no exterior e a sua tendência conseqüente a exagerar os 'trunfos' de figuras como Pedro Américo e Carlos Gomes. Dai, entende-se também a reticência do público estrangeiro em assimilar aquela arte de aparência 'civilizada' oriunda de um país evidentemente ainda tão 'bárbaro' em pelo menos um sentido importante. A aceitação ou não da pintura histórica brasileira, tanto dentro quanto fora do País, punha em xeque toda uma série de pressupostos básicos sobre o sentido da nacionalidade e a posição



Figura 3. Pedro Américo. Batalha de Campo Grande (Museu Imperial/IPHAN)

### As 'Batalhas' das Batalhas

Não é à toa que as críticas citadas acima datam do ano de 1872. A 22ª Exposição Geral de Belas-Artes, ou Salão de 1872, reuniu três grandes telas históricas que conferiram àquele certame um sentido nítido de comemoração da vitória das armas brasileiras no Paraguai. Eram estas: a *Batalha de Campo Grande* (fig. 3), de Pedro Américo, o *Combate Naval de Riachuelo* e a *Passagem de Humaitá* (hoje no MHN), ambas de Vítor Meireles e ambas produzidas em decorrência da encomenda pela Marinha em 1868, citada anteriormente. Não era a primeira vez que figuravam, nos Salões da AIBA, obras retratando incidentes da Guerra do Paraguai. Desde o início do conflito, haviam sido expostos diversos trabalhos ligados à temática guerreira como, por exemplo, um esboço de Antônio Araújo de Souza Lobo retratando o *Passeio dos Voluntários da Pátria pelas Ruas do Rio de Janeiro*, que participou do Salão de 1865. O Salão de 1870 chegou mesmo a receber pelo menos três obras importantes representando incidentes da Guerra: a primeira, o *Bombardeamento do Forte de Itapirú pelo Encouraçado Tamandaré*, novamente de Souza Lobo, que foi agraciado com uma segunda medalha de ouro; a segunda, uma outra *Passagem de Humaitá*, de Edoardo De Martino; e a terceira, a estátua eqüestre de

ligados à temática guerreira como, por exemplo, um esboço de Antônio Araújo de Souza Lobo retratando o *Passeio dos Voluntários da Pátria pelas Ruas do Rio de Janeiro*, que participou do Salão de 1865. O Salão de 1870 chegou mesmo a receber pelo menos três obras importantes representando incidentes da Guerra: a primeira, o *Bombardeamento do Forte de Itapirú pelo Encouraçado Tamandaré*, novamente de Souza Lobo, que foi agraciado com uma segunda medalha de ouro; a segunda, uma outra *Passagem de Humaitá*, de Edoardo De Martino; e a terceira, a estátua eqüestre de *Sua Majestade D. Pedro II em Uruguaiana* (hoje no MHN), de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, cujo modelo já havia sido exposto no Salão de 1866, ocasionando a promoção do seu autor ao grau de Oficial da Ordem da Rosa. No entanto, nenhuma dessas obras anteriores cumpria as exigências convencionais necessárias para ser considerada uma pintura ou escultura histórica em grande estilo. No caso do *Bombardeamento de Itapirú*, de Souza Lobo, a comissão julgadora que lhe atribuiu a medalha chegou mesmo a explicitar que não se tratava de um quadro histórico mas de uma "Marinha agradável de efeito" (Mello Junior, 1984, p. 279, 292-295). As muitas telas pintadas por Edoardo De Martino retratando incidentes da Guerra eram, igualmente, contempladas pelos cânones da época como 'marinhas', de interesse puramente topográfico, descritivo ou de registro. A única exceção possível seria a estátua eqüestre de Chaves Pinheiro, que, sem dúvida, se encaixava nos padrões vigentes para a grande escultura histórica, mas que teve o triste destino de nunca ser fundida em bronze por causa da recusa do Imperador em aceitar a subscrição pública realizada em 1871 com a finalidade de transformá-la em um monumento em sua homenagem. Visando a uma outra espécie de propaganda imperial, bem diferente do tipo sob consideração aqui, Pedro II ordenou que o dinheiro fosse aplicado ao ensino público (Ferreira, 1876, p.60; Barroso, 1958, p.185). O Salão de 1872 foi, então, a primeira ocasião em que os olhares da Nação se voltaram, com a devida circunstância envolvida na fabricação da pintura histórica, para uma apreciação artística dos eventos de 1865-1870. O crítico apelidado 'Frascati Mangini', do *Jornal do Comércio*, confirmou esta percepção, descrevendo o Salão como um "arsenal das artes e de guerra" e ironizando a presença de sentinelas armados como uma providência necessária para evitar conflitos entre "os pacíficos visitantes" e os "ferozes guerreiros paraguayos" que apareciam em um dos quadros em exposição ('Frascati Mangini', 1872a, p. 2).

Antes de prosseguir, cabe uma digressão sobre a natureza da pintura histórica. O que diferencia as duas versões já citadas da *Passagem de Humaitá*, uma de Edoardo De Martino

e a outra de Vitor Meireles, e por que somente a última era considerada representante digna do gênero da pintura histórica? Deve-se admitir, desde o início, que a distinção era mais ou menos convencional e que não havia regras fixas para se determinar os limites precisos entre um e outro tipo de pintura. Voltando à analogia com o cinema, delimitar a pintura histórica é tão difícil quanto definir o que é um filme 'de arte' em contraposição a um filme 'comercial': todo mundo sabe a diferença, mas é quase impossível chegar a uma fórmula genérica que abranja os casos limítrofes.

Basta dizer que existia consenso suficiente entre críticos, artistas e professores para que raramente surgisse qualquer dúvida em relação a um quadro específico. De modo geral, os critérios mais importantes giravam em torno de três pólos que podem ser expressidos pelas seguintes dobradinhas: tema/composição, formato/porte, execução/acabamento. Em todos os casos, a pintura histórica exigia que o artista atingisse o grau mais alto de dificuldade e de perfeição em relação a esses três pólos e — o que equivalia à mesma coisa na concepção acadêmica do século XIX — que o quadro evidenciasse um elevado investimento intelectual (literário, estético, filosófico, histórico). A base fundamental da pintura histórica era, evidentemente, o seu compromisso em representar os 'fatos' históricos, se bem que existia uma enorme folga na definição da historicidade de qualquer episódio. Não bastava, porém, retratar os acontecimentos com precisão ou verossimilhança; era essencial que os fatos fossem representados sob uma ótica idealizada, para que a imagem transmitisse não apenas o evento ocorrido mas ainda as suas implicações morais. O quadro que atingisse todos esses critérios era considerado, pelos cânones acadêmicos, um exemplar da *pintura à la grande manière*<sup>5</sup>.

Em lugar nenhum do mundo, a pintura histórica conseguia 'se pagar' sem o apoio do poder público. Convencionou-se, desde cedo, que os quadros históricos deveriam ser executados em grande formato, às vezes atingindo tamanhos monumentais e requerendo um investimento pesado de materiais, estudos e mão-de-obra. A partir do século XVII, eram executados quase que exclusivamente para ornar palácios e outros ambientes ligados à pompa monárquica. Os novos colecionadores de arte do século XIX, oriundos na sua maioria das classes emergentes da burguesia comercial e industrial, tendiam a desprezar a pintura histórica, optando por investir em quadros geralmente de porte menor e de temática mais adequada aos ambientes particulares e domésticos onde seriam expostos. De modo geral, encontravam-se em ascensão, no século XIX, a pintura de paisagem e a chamada pintura

de gênero (quadros narrativos, retratando incidentes e episódios geralmente literários ou domésticos) bem como a pintura de retratos que manteve a sua importância anterior, ampliando o seu alcance para toda uma nova classe de sujeitos tornados retratáveis pelo poder do dinheiro. O ocaso das monarquias absolutistas representou, portanto, uma crise para a pintura histórica: quem iria custear as produções nesse gênero máximo das belas-artes? De modo geral, na Europa como nas Américas, foi o próprio poder estatal que se incumbiu de fazê-lo, apropriando-se de mais essa prerrogativa real em prol da consolidação da ordem cívica liberal, mas não sem enfrentar a oposição ocasional de críticos que não aceitavam o uso do dinheiro público para a promoção da arte, e principalmente para projetos nos moldes dos antigos programas de glorificação do rei. Para os artistas, cuja formação continuava a pressupor a pintura histórica como culminação natural dos seus esforços, o desafio passou a ser o de obter encomendas para a produção dessas grandes obras. No Brasil, onde o interesse político por arte tendia a ficar nos discursos, eram raras as encomendas públicas e as poucas aquisições feitas pela família imperial e pelo governo (geralmente através da AIBA, para a sua pinacoteca) eram disputadíssimas.

A partir desses dados sobre a importância da pintura histórica dentro do próprio meio artístico da época, é possível começar a entender as discussões em torno dos quadros guerreiros executados por Vitor Meireles e Pedro Américo durante a década de 1870. A carreira de pintor histórico de Pedro Américo iniciou-se, efetivamente, com a sua *Batalha de Campo Grande*, que mereceu uma exposição especial na AIBA ainda em 1871. O pintor contava então 28 anos e estava recém chegado da Europa, onde passara a maior parte dos doze anos anteriores estudando na *Ecole des Beaux-Arts* de Paris e na *Sorbonne*, e era conhecido no meio artístico da Corte como o pintor de *A Carioca* (cuja cópia de 1884 está no MNBA), quadro alegórico que era sua obra de maior expressão até então<sup>6</sup>. Por ser o seu primeiro quadro histórico, *Batalha de Campo Grande* representava para Pedro Américo uma ascensão nitida dentro da carreira artística: finalmente ele começava a se afirmar no gênero máximo da época e a fazer frente a Vitor Meireles, que havia conquistado reconhecimento universal como pintor histórico com a tela *A Primeira Missa no Brasil* (no MNBA), exposta no *Salon* parisiense em 1861 e no seu equivalente brasileiro no ano seguinte. *Primeira Missa* foi um sucesso imediato, sendo considerado pelos seus contemporâneos o primeiro quadro histórico digno desta alcunha produzido por um brasileiro e conquistando para o seu autor o grau de Cavaleiro da Ordem da Rosa (concedida no mesmo ano a Carlos Gomes). A reputação de

Vitor Meireles estava, portanto, no seu auge na época da Guerra do Paraguai, o que justifica a escolha do seu nome para realizar a encomenda de 1868<sup>7</sup>. Mesmo assim, esta despertou inveja nos partidários de Pedro Américo, que iniciaram uma campanha para que o governo imperial adquirisse também a *Batalha de Campo Grande*. Na sessão de 28 de agosto de 1871, os deputados pelo Rio Grande do Norte, Francisco Gomes da Silva Júnior, e por Minas Gerais, Luis Carlos da Fonseca, propuseram na Câmara que se comprasse o quadro, iniciativa que encontrou apoio imediato nas páginas do jornal *A República*, então no seu primeiro ano (*Annaes do Parlamento Brasileiro*, 1871, t.4, p.315; *A República*, v.1, n.118, p.3). Outras vozes juntaram-se à campanha: um crítico que usava o pseudônimo 'Arseos', lançou em forma de livro, um estudo 'estetigráfico' do quadro e concluiu que o governo devia não somente comprar este "monumento da gloria nacional" como também reformar a Academia e colocar Pedro Américo no cargo de diretor, então ocupado interinamente pelo vice-diretor Ernesto Gomes Moreira Maia. O jornalista Otaviano Hudson lançou, em forma de panfleto, um apelo similar, conclamando o governo a remunerar o artista que cobria de glória a nação e comparando-o a Horace Vernet, artista recém falecido que foi considerado no seu tempo o maior pintor de batalhas francês e, talvez, da Europa ('Arseos', 1871, p.97-100; Hudson, 1871, p.15-16). A esperança desses críticos era, naturalmente, que o governo aproveitasse a ocasião da Exposição Geral próxima para contemplar Pedro Américo com um prêmio de aquisição, o que não ocorreu diretamente<sup>8</sup>. Ao invés, tanto ele quanto Vitor Meireles saíram do Salão de 1872 com a condecoração de Comendador da Ordem da Rosa.

Pouco tempo após o término do Salão de 1872, saiu a encomenda mais importante feita até então pelo governo imperial, partindo desta vez do ministério do Império. Em agosto e setembro daquele ano, o ministro conservador João Alfredo Correia de Oliveira incumbiu Pedro Américo e Vitor Meireles de executarem, cada um, um quadro histórico de assunto brasileiro (Ferreira, 1885, p.326-327; Mello Júnior, 1982, p.88-89). Cada artista recebeu um adiantamento de dez contos de réis, o que já colocava o vulto da encomenda acima dos 16:000\$000 pagos a Vitor Meireles pelas duas telas executadas para a Marinha. Após alguma indecisão inicial, ficou acertado que os temas dos quadros seriam *A Batalha de Avaí*, para Pedro Américo, e a *Primeira Batalha dos Guararapes*, para Vitor Meireles (ambas hoje no MNBA). Essas obras só foram terminadas a tempo de participarem do Salão de 1879, onde se tornaram o epicentro da grande 'batalha' crítica que polarizou as opiniões da época entre os partidários de um e de outro artista. Antes, porém, de examinar a recepção destas últimas

obras, cabe acompanhar a trajetória pós-1872 das três telas anteriores, as quais seguiram para uma breve mas interessante carreira no exterior.

Após uma presença negligível nas exposições internacionais de 1851 e 1855, o Brasil logrou a sua primeira participação oficial importante na Exposição Internacional de 1862, em Londres<sup>9</sup>. Apesar de possuir obras de mérito incontestável, como *A Primeira Missa no Brasil*, e da muita atenção dada à classe das belas-artes nas Exposições Nacionais de 1861 e 1866, o País não se fez representar nessa área nem em 1862 e nem na Exposição Universal de 1867, em Paris. A opinião geral sobre a conveniência de se mostrar lá fora a produção artística brasileira parece ter sido próxima da visão exprimida por Henrique César Muzzio, que serviu de secretário para a classe das belas-artes na primeira Exposição Nacional, quando escreveu que uma "nação que ainda hontem tomou lugar no banquete da civilização" não podia "hombrear já com as nações que nos precederam de ha muito" (Cunha, 1862, p.498). É notável, então, que a arte brasileira tenha conseguido registrar a sua primeira presença nos grandes espetáculos da era industrial somente na Exposição Universal de 1873, em Viena, representada por Pedro Américo e Edoardo De Martino, tendo ambos enviado obras retratando episódios da Guerra recente. É preciso ressaltar, no entanto, que nenhum dos dois foi exposto como representante oficial do Brasil. Alegando a impossibilidade de se montar uma sala brasileira para acolher apenas dois artistas - um dos quais nem brasileiro era, pois De Martino estava radicado no Brasil há uns cinco anos àquela altura - os organizadores colocaram as duas telas de Pedro Américo (*Batalha de Campo Grande* e *A Carioca*) nos salões da Bélgica (presumivelmente, por ele haver feito o seu doutorado naquele país) e De Martino nas galerias espanholas (não se sabe por quê, pois era italiano de origem) (França Junior, 1874, p. 29).

Já na Exposição Centenária de 1876, na Filadélfia, a arte brasileira esteve bem melhor representada, ocupando parte de duas salas com 21 obras de pintura, desenho e escultura, além de um número maior de fotografias e, ainda, um único trabalho de arte aplicada (International Exhibition 1876, 1877, p.138, 159-160). Um dos documentos mais divulgados que surgiu dessa exposição foi o álbum comemorativo *Frank Leslie's Historical Register of the United States Centennial Exposition, 1876*, o qual chegou a noticiar a participação da arte brasileira nos seguintes termos lacônicos e um tanto atrapalhados:

O Brasil mostra três ou quatro obras de grandes dimensões, três das quais representam combates navais, incidentes da Guerra do Paraguai, duas delas sendo de

Victor Meirelles de Lima, do Rio de Janeiro. Uma destas, a de nº 7, que mede cerca de 16 por 10 pés, "A Esquadra Encouraçada Brasileira Passando por Humaitá", é uma imagem notável, na qual o atual Imperador, Dom Pedro, aparece em pé na proa do navio capitânia acenando com o seu quepe enquanto a esquadra se lança pelo meio do combate cerrado, que é travado do lado paraguaio a partir de jangadas, pequenos barcos, e embarcações incapacitadas e demolidas (Norton, 1876, p.207)<sup>10</sup>.

A dimensão cômica do texto advém dos dois erros graves cometidos pelo crítico: primeiramente, o de atribuir incorretamente o tema 'Passagem de Humaitá' ao quadro que representa o *Combate Naval de Riachuelo* (o que se evidencia pela descrição feita da tela) e, em segundo lugar, o de confundir a figura do Almirante Barroso com D. Pedro II. É interessante, porém, que esses erros não resultam de uma falta de atenção do crítico para com a obra em si. Ao contrário, ele estudou a composição suficientemente bem para identificar, corretamente, o encouraçado *Amazonas* como o navio que levava o pavilhão do almirante, e não é difícil entender que ele tenha confundido a pequena figura de Barroso, de barba ampla e grisalha, com o próprio Imperador, cuja imagem começava a tornar-se conhecida do público norte-americano justamente em função da sua presença na Exposição. O mais revelador, no contexto das duas exposições, é que a arte brasileira tenha buscado se representar através de quadros históricos de grandes dimensões e, em particular, quadros mostrando episódios da Guerra do Paraguai. Pode-se atribuir esta iniciativa, em grande parte, ao anseio dos comissários brasileiros de mostrar a proficiência nacional nesse gênero tão importante que era a pintura histórica, conforme discutido acima. Não se pode negar, todavia, que houvesse também um interesse nitido em representar/apresentar a Guerra para o público estrangeiro como exatamente aquilo que o crítico do *Frank Leslie's* entendeu: a vitória esmagadora de uma força moderna e civilizada sobre a jangada demolida do atraso paraguaio. De um jeito ou do outro, o impacto foi suficiente para garantir uma premiação para o quadro (Rangel de S. Paio, 1883, p.29-30)<sup>11</sup>.

Na seqüência do Salão de 1872, da encomenda João Alfredo e das participações em Viena e Filadélfia, o cenário estava todo preparado para o grande confronto entre o detentor Vitor Meireles e o pretendente Pedro Américo para o título de maior pintor histórico do Brasil. Não cabe aqui reiterar os acontecimentos que marcaram a chamada 'questão artística de 1879', o que já foi feito de modo satisfatório em outros locais.<sup>12</sup> Cabe apenas ressaltar que

a disputa acabou por tomar um caráter extremamente pessoal, com o público em geral e a imprensa em particular dividindo-se em facções irreconciliáveis. Poucos permaneceram neutros e as discussões assumiram rapidamente um tom de ofensas e agressões abertas, culminando em uma troca de acusações de plágio desencadeada pelo literato Melo Moraes Filho em um artigo de abril de 1879 na *Gazeta de Notícias* (Rangel de S. Paio, 1880, p. 59-113). No contexto da presente discussão, o que importa são as divisões teóricas e estéticas que os críticos quiseram impor aos dois artistas: por exemplo, um dos grandes pontos de discordância girou em torno das tentativas de rotular um e outro artista como sendo adepto da escola 'realista' de pintura, em contraposição ao que se entendia então como a tradição 'idealista' dos cânones acadêmicos. Embora as linhas ideológicas por trás dessa divisão permanecessem no mínimo mal definidas no cenário artístico nacional, não resta dúvida de que houve aí o propósito de forçar um alinhamento da discussão em relação às grandes questões políticas e sociais do dia, dentre as quais deve-se destacar o desafio republicano ao sistema monárquico.

#### Posturas Críticas e Imposturas Políticas

O Salão de 1879 até hoje não foi superado, pelo menos em termos de afluência de público, por nenhuma outra exposição de artes plásticas realizada no Brasil, nem mesmo as Bienais de São Paulo. Em uma época em que a população do Rio de Janeiro contava cerca de 300.000 habitantes, o Salão recebeu 292.286 visitantes ao longo de um período de 62 dias. Foi um avanço espetacular sobre a cifra de 63.959 visitantes ao Salão de 1872. Tem-se atribuído este sucesso, tradicionalmente, à enorme repercussão jornalística da disputa entre Vitor Meireles e Pedro Américo. De fato, a 'batalha' das batalhas gerou não somente um volume considerável de artigos, charges e cartas à imprensa entre os meses de março e maio de 1879, como também uma fascinante radiografia dessas discussões e do cenário artístico nacional na forma do livro *O Quadro da Batalha dos Guararapes, seu Autor e seus Críticos*, publicado em 1880 pelo crítico pernambucano Rangel de São Paio em defesa de Vitor Meireles. Cada artista teve seus defensores e apologistas, dentre os quais vale a pena destacar, do lado de Vitor, não apenas Rangel de São Paio (que escreveu no *Jornal do Comércio*), mas também Melo Moraes Filho (na *Gazeta de Notícias*) e Carlos de Laet, o qual viria a ser um dos grandes apologistas da restauração da monarquia após 1889. Os partidários de Pedro Américo mostraram-se menos dispostos a expor-se publicamente pelo

seu artista, preferindo o anonimato de pseudônimos como 'Cyneas' (no *Cruzeiro*), 'Dr. X' e 'Sr. Y' (no *Repórter*), 'Z' (na *Revista Ilustrada*) e outros sem assinatura nenhuma, como foi o caso de pelo menos um artigo importante publicado na *Revista Musical e de Belas Artes*, de propriedade de Artur Napoleão. A questão do anonimato é, por si só, bastante interessante, não pela bizantinice de descobrir as identidades de cada autor, mas em termos da segurança relativa que sentiam os críticos em manifestar abertamente as suas opiniões. Não pode restar dúvida de que os partidários de Pedro Américo percebiam, na sua atitude, algo de contestador e, até mesmo, de transgressivo e, por esta razão, hesitavam em revelar as suas verdadeiras identidades. A AIBA era vista por eles como "toda aparentada e acompadrada com o Sr. Victor", nas palavras de 'Sr. Y', o qual se colocava como porta-voz de uma geração de "moços" revoltados contra o domínio injusto dos velhos. Não querendo submeter-se ao arbítrio da Academia, a qual seria "parte interessada", esses críticos levaram a disputa diretamente "ao público", expondo as supostas provas do plágio de Vitor Meireles em plena rua do Ouvidor onde, segundo Rangel de São Paio, "milhares de pessoas correram a observar o escandalo" (Rangel de S. Paio, 1880, p. 82-88, 91-94).

Apesar do seu tom estridente, os defensores de Pedro Américo sentiam um certo receio no confronto com o poder acadêmico que, por extensão, representava uma ordem institucional mais ampla. O indício mais revelador dessa insegurança relativa está na maneira curiosíssima em que contornaram, recusaram e rebateram com insistência a sugestão de que Américo teria sido um pintor 'realista'. Dentre os defensores de Vitor Meireles, Rangel de São Paio demonstrou-se o mais equilibrado e o menos disposto a desmerecer o trabalho do outro pintor, e foi nesse espírito de conciliação escreveu dois artigos, em abril de 1879: Um no *Jornal do Comércio* e o outro no *Mequetrefe*, em que propunha que Meireles e Américo eram representantes de "duas escolas opostas", as duas grandes escolas da atualidade ou seja, respectivamente a idealista e a realista (ou naturalista). Na segunda parte do artigo no *Jornal do Comércio*, ele foi mais longe ainda, comparando *A Batalha de Avaí* a um romance de Zola: "não é uma pintura," escreveu, "é a própria guerra em campo circumscripção por larga moldura com relevos de ouro". Com sua disposição de abraçar a obra de Pedro Américo como pintura realista, Rangel mostrava-se atento às tendências européias, onde o Realismo e o Naturalismo já haviam conquistado plenamente o seu espaço institucional; porém, a sua tentativa de conciliar os ânimos através de uma concessão ao pluralismo estilístico não funcionou. A *Revista Musical* respondeu secamente que tanto um quanto outro pintor pertenciam

à mesma escola, “uma escola mais ou menos idealista”, ainda aproveitando a ocasião para tachar o realismo puro de ‘aberração’ (Rangel de S. Paio, 1880, p. 40, 172-178). Aliás, não era a primeira vez que os partidários de Américo recusavam o manto de pintor realista para o seu pretendente. Nas discussões em torno da Batalha de Campo Grande, em 1871-1872, o crítico ‘Arseos’ fez questão de frisar que o pintor não era “copista servil das criações da natureza na sua fôrma physica” e seu colega ‘Giorgio Vasari’, mostrando-se indignado com as “tendencias desabridamente vulgares e materialistas” da pintura naturalista, insistiu em dissociar delas a obra do artista que ele considerava o fundador da Escola Brasileira. Também o seu biógrafo, Luiz Guimarães Júnior, insistiu muito nas credenciais de Américo como partidário do ecletismo de Victor Cousin, destacando a oposição do artista a uma escola realista “servil, limitada e impotente” (‘Arseos’, 1871, p.59; ‘Vasari’, 1872, p.25, 28, 31, 35-36; Guimarães Junior, 1871, p. 48-49). Mas por que tanta revolta contra a sugestão de realismo na pintura de Américo? Sem dúvida, uma parte da explicação se deve à postura do próprio pintor, o qual era conhecido como anti-materialista convicto, gabando-se inclusive de ter refutado os pressupostos teóricos do positivismo com a sua tese de doutoramento *De la Liberté de la méthode et de l’esprit de système dans l’étude de la nature*, impressa em Bruxelas em 1869 e publicada em segunda edição como *La Science et les systèmes* (ver Cardoso de Oliveira, 1943, p.71-80). Porém, mais do que a quaisquer convicções filosóficas sobre a dicotomia entre materialismo e idealismo, a recusa do epíteto de ‘realista’ para qualificar as obras de Américo deve-se aos embates políticos que se anunciavam já no início da década de 1870 e que acabariam por transformar não somente o perfil institucional da AIBA como também todo o quadro político nacional.

Faz-se necessária uma breve explicação das implicações ideológicas dos termos ‘realismo’ e ‘naturalismo’ com referência à pintura na década de 1870. Como a maior parte do discurso artístico no Brasil imperial, o emprego desses termos seguia o uso da crítica francesa, que os vinha aplicando primeiramente com prevenção e, depois, com frequência e entusiasmo crescentes desde a década de 1850. Na pintura francesa, especificamente, os maiores vultos do movimento que ficaram conhecidos como Realismo foram Jean-François Millet, Gustave Courbet e Édouard Manet, que produziram — a partir do final da década de 1840, no caso dos dois primeiros, e a partir do final da década de 1850, no caso do último — imagens representando as duras realidades sociais e políticas da época, ecoando geralmente a influência dos ideais socialistas de 1848 e assumindo, às vezes explicitamente, uma

A fama de Courbet correu mundo, levando junto a idéia do realismo pictórico como um desafio aos valores tradicionais da arte e como algo indelevelmente associado às causas republicana e socialista. É nesse sentido que se encontra uma menção do “comunista Courbet” no livro de 1880, de Rangel de São Paio. Seguindo o consenso da crítica francesa da época, Rangel já admitia o realismo como procedimento artístico, argumentando que a estética não tinha o direito de excluir uma ou outra escola “sob pena de introduzir na sciencia a paixão e a parcialidade”, mas não conseguia, aparentemente, dissociar essa prática pictórica do legado político de 1871 (Rangel de S. Paio, 1880, p. 181-186). O processo de transposição, tradução e assimilação de conceitos e ideologias da Europa para o Brasil raramente é simples ou direto e não existe razão para achar que tenha sido diferente no caso da dicotomia ‘realismo’ e ‘idealismo’. Ao contrário, tudo indica que o uso desses termos tenha sido cercado por confusões, perversões e, até mesmo, subversões, como é o caso de uma charge de 1867, na *Semana Ilustrada*, que compara o pintor idealista, que pinta pela glória, com o pintor realista, que pinta pelo dinheiro (fig.4) (*Semana Ilustrada*, v.7, n.342, p.2732). Pode-se afirmar, com alguma segurança, porém, que o realismo era percebido pelas elites do Segundo Reinado como uma doutrina ligada ao republicanismo e ao socialismo, principalmente após os acontecimentos traumáticos de 1871 em Paris (ver Guimarães Júnior, 1871, p. 14, 48-49). Não é de se surpreender, portanto, que os partidários de Pedro Américo quisessem, em 1871-1872, dissociar o seu nome de qualquer aproximação com os realistas franceses, mesmo que fosse puramente no sentido formal ou estilístico. Afinal, se já era difícil ganhar a vida como pintor no Brasil, seria praticamente impossível obter qualquer encomenda oficial sem a boa vontade do Imperador e de um governo que, entre 1868 e 1878, foi dominado pelo partido conservador.



**IDEALISTA E REALISTA.**  
 Idealista. — Tu trabalhas pela gloria e só para elle? ...  
 Realista. — Eu pelo dinheiro e só para elle! ...  
 Idealista. — É's um bommo trabalho .... dezas a gloria pelo  
 realista? ...  
 Realista. — Mas não, cada um de nós sabe do que precisa....

*Semana Ilustrada*, v.7, n.342,  
 30/06/1867, p.2732.

A proposição de que Pedro Américo — através dos seus defensores na imprensa — tenha rejeitado o título de ‘pintor realista’ por temer as conseqüências de uma suposta ligação ao republicanismo, leva logicamente a indagar se poderia ter existido, sob qualquer hipótese, uma tal ligação. Afinal, os indícios pós-1889 levam a crer que Américo era, e talvez sempre fora, um ‘republicano por índole’, como o qualificou o seu genro e biógrafo

*Semana Ilustrada*, que compara o pintor idealista, que pinta pela glória, com o pintor realista, que pinta pelo dinheiro (fig.4) (*Semana Ilustrada*, v.7, n.342, p.2732). Pode-se afirmar, com alguma segurança, porém, que o realismo era percebido pelas elites do Segundo Reinado como uma doutrina ligada ao republicanismo e ao socialismo, principalmente após os acontecimentos traumáticos de 1871 em Paris (ver Guimarães Júnior, 1871, p. 14, 48-49). Não é de se surpreender, portanto, que os partidários de Pedro Américo quisessem, em 1871-1872, dissociar o seu nome de qualquer aproximação com os realistas franceses, mesmo que fosse puramente no sentido formal ou estilístico. Afinal, se já era difícil ganhar a vida como pintor no Brasil, seria praticamente impossível obter qualquer encomenda oficial sem a boa vontade do Imperador e de um governo que, entre 1868 e 1878, foi dominado pelo partido conservador.

A proposição de que Pedro Américo — através dos seus defensores na imprensa — tenha rejeitado o título de 'pintor realista' por temer as consequências de uma suposta ligação ao republicanismo, leva logicamente a indagar se poderia ter existido, sob qualquer hipótese, uma tal ligação. Afinal, os indícios pós-1889 levam a crer que Américo era, e talvez sempre fora, um 'republicano por índole', como o qualificou o seu genro e biógrafo já em plena República (Cardoso de Oliveira, 1899, p.xlv). Sem dúvida alguma, Pedro Américo continuou a se notabilizar no período republicano não somente pela sua atuação como deputado constituinte em 1890-1891, mas também como o autor de importantes imagens de sustentação da ideologia republicana, como o *Tiradentes Esquartejado*, de 1893 (hoje no Museu Mariano Procópio). Todavia, qualquer visão retrospectiva dos acontecimentos da década de 1870, pela ótica do seu republicanismo tardio, corre o risco de obscurecer as estreitas ligações profissionais e pessoais que Américo continuou a manter com o Império e com o próprio Imperador até o final do Segundo Reinado. Em 1886, o pintor foi promovido ao grau de Grande Dignitário da Ordem da Rosa; em 1888, a sua tela histórica *O Brado do Ipiranga* (hoje no Museu Paulista) foi comprada pelo governo imperial e inaugurada em Florença na presença de Suas Majestades Imperiais e de Suas Altezas Reais; e, em pleno 1889, ele participou da Exposição Universal de Paris como representante do governo imperial em um congresso para a proteção de monumentos históricos (Cardoso de Oliveira, 1899, p.xlii-xliv; Pedro Américo, 1888, p.18-29). Essa sua facilidade evidente em estar sempre na graça do poder institucional vigente milita contra qualquer atribuição de um posicionamento ideológico mais radical<sup>15</sup>. Mesmo assim, há indícios ins-tigantes de que o

movimento republicano incipiente quis, nos idos de 1871 a 1872, se apropriar da estatura 'heróica' de Pedro Américo como gênio nacional e que, visando a esta finalidade, contribuiu de modo significativo para a construção da aura mítica que passou a cercar o seu nome em função das suas pinturas da Guerra do Paraguai.

A recepção crítica dos quadros guerreiros de Pedro Américo durante a década de 1870 indica um apoio intenso no meio republicano ao seu trabalho. Pode-se dizer, sem medo de errar, que a imprensa republicana foi decisiva no processo de projetar o jovem 'pintor de *A Carioca*' para o patamar de igualdade com Vitor Meireles que ele atingiu após 1879. A primeira manifestação desse apoio ocorreu por volta da época da exposição inicial da tela em meados de 1871, quando o jornalista e signatário do Manifesto Republicano de 3 de dezembro de 1870, Otaviano Hudson, lançou o seu opúsculo *Pedro Americo, Pintor de Batalhas. Descrição do Quadro Historico da Batalha de Campo-Grande*. Essa pequena brochura não poderia ter sido mais republicana — foi escrita por um fundador do partido e impressa na própria Typographia da República — e nem mais patriótica — a receita proveniente da sua venda era destinada, segundo aviso na capa, "ao Asylo de Voluntarios da Patria e á Sociedade Portugueza de Beneficencia". O seu texto exaltava Pedro Américo como "celebre pintor de batalhas", colocando-o em primeiro lugar nesta especialidade, e inserindo-o em um verdadeiro cânone dos artistas que "estão sendo hoje a gloria dos seus contemporaneos", o qual incluía vultos da estatura de José de Alencar e Gonçalves Dias, João Caetano e Carlos Gomes, e, é claro, Vitor Meireles. Américo era retratado pelo jornalista como "moço, pobre, sem proteção" (apesar de ter sido pensionista direto do Imperador por seis anos, durante os seus estudos em Paris) e, portanto, o seu 'triumfo' era apresentado como uma vitória daquilo que Hudson apelidou "a religião do trabalho" (Hudson, 1871, p. 3-5). Percebe-se claramente a tentativa de construir em torno da tela de Pedro Américo, um complexo de idéias que associava a causa republicana a patriotismo, coragem, juventude e trabalho

O apoio da imprensa republicana se manteve constante durante a campanha para obter a compra da *Batalha de Campo Grande* pelo governo imperial. Menos de uma semana depois da proposta dos deputados Gomes da Silva e Luis Carlos na Câmara, o órgão do partido republicano, *A República*, então no seu primeiro ano de existência, iniciou uma série de artigos dedicados a Pedro Américo e ao seu quadro. Não faltaram elogios a ambos: desde a "atrevida concepção" e "arrojada execução" da tela até à eleição de Américo como "o nosso mais inspirado pintor", um julgamento no mínimo pouco ortodoxo naquele momento

em que o artista era visto mais como um jovem promissor do que como um rival sério de Vitor Meireles (*A República*, v.1, n.118, p.3; n.125, p.4). Não faltaram igualmente críticas ao descuido do governo imperial para com as belas-artes e ainda à falta de heroísmo de um século que preferia uma arte adequada aos "palácios voluptuosos dos altos financeiros", como Rothschild, a uma arte viril de batalhas e glórias (Idem; e Corrêa, 1871, p.4). A culminação dessa campanha em *A República* veio em 10 de outubro de 1871, quando ninguém menos do que Quintino Bocaiúva dirigiu uma carta emotiva a Pedro Américo, saudando-o como "gênio americano", e expressando a sua compaixão e melancolia pela certeza de que o pintor seria inevitavelmente "atraído pelo destino", relegado à pobreza e ao esquecimento pela injustiça de uma sociedade na qual o favoritismo e a proteção garantiam futuro não para o "homem que sabe fazer grandes quadros", mas apenas para aquele que sabe "fazer eleições". O líder republicano termina a sua carta melodramática chamando Américo de idiota, "idiota como eu", e como tantos outros que abrem mão das politicagens da vida prática em prol da atmosfera nebulosa das fantasias (Bocaiúva, 1871, p.4)<sup>15</sup>. Mais uma vez, o 'gênio' e a 'grandeza' do artista servem como pretexto para contrastar as virtudes republicanas de virilidade e integridade com um sistema imperial viciado e corrupto.

Esse apoio republicano a Pedro Américo persistiu durante os embates com Vitor Meireles, em 1879, principalmente na forma da defesa apaixonada do crítico 'Cyneas' nas páginas de *O Cruzeiro*, jornal de tendência republicana dirigido por Quintino Bocaiúva (Werneck Sodré, 1966, p. 288). Se o próprio artista correspondeu deveras a esses avanços republicanos, ou se apenas aproveitou-se deles como parte de uma estratégia de autopromoção, é algo que dificilmente poderá ser determinado a partir da documentação conhecida, mas isto pouco importa em termos da presente discussão. O que importa mesmo é constatar que o movimento republicano reconheceu em Pedro Américo um representante possível e quis apropriar-se das suas obras como símbolos de uma causa bem distante da propaganda imperial. Naquele momento curioso de pós-Guerra, a *Batalha de Campo Grande* podia prestar-se a diversas interpretações e, até mesmo, à finalidade de validar as credenciais patrióticas de um pequeno grupo de intelectuais e políticos revoltosos que ousavam questionar as premissas básicas do Estado imperial vitorioso. Mas até que ponto seria válido estender os significados dessa apropriação aos artistas em questão? Será que podemos falar de um Pedro Américo republicano ou de um Vitor Meireles monarquista e conservador? A resposta para essas perguntas só pode ser encontrada nas próprias obras.

## Os Discursos da Batalha de Campo Grande

A carta de Quintino Bocaiúva e o tema da arte sacrificada aos interesses políticos são retomados em 1872 por Pessanha Póvoa no seu panfleto *Os Heroes da Arte*, já referido. O texto deste escritor enumera, dentre as diversas qualidades atribuídas a Pedro Américo, o seu profundo respeito pela "plebe" como realizadora dos grandes fatos da época moderna, contrastando essa atitude à "insolencia" da aristocracia que atribuía aos artistas uma posição social inferior (Pessanha Póvoa, 1872, p. 27-29). Mas será que é mesmo justo ver na obra do pintor algum sentimento republicano ou algo que se assemelhe a um respeito pelo povo como agente das transformações históricas? Sendo a única obra de pintura histórica realizada por ele, até então, justamente a *Batalha de Campo Grande*, vale a pena atentar um pouco para a composição daquele quadro<sup>17</sup>. Não há espaço aqui para uma análise sistemática da tela mas, resumindo a linhas gerais, destaca-se um grupo principal composto pelas três figuras montadas do Conde d'Eu, então general em chefe das forças brasileiras; do seu ajudante de ordens, o Capitão Almeida Castro; e do Coronel Enéas Galvão, chefe do estado-maior do príncipe. À sua volta, transcorre a batalha, consistindo basicamente de quatro outros grupos de figuras, cada um protagonizando um incidente mais ou menos independente do episódio central. Quando da sua participação no Salão de 1872, o quadro veio acompanhado de uma longa descrição no catálogo oficial. Segundo esse texto, o grupo central representa a tentativa do ajudante de ordens de impedir o Conde d'Eu de lançar-se à linha de frente da batalha pois, contrariando as recomendações dos seus oficiais, o príncipe insistia em manter-se na extrema vanguarda do exército, esporeando cada vez mais o seu "famoso ginete" por julgar indigno retroceder. Almeida Castro, "ouvindo antes o brado interno de uma alma delicada e ingenua, do que a voz fria e aspera da disciplina militar", toma a atitude impermissível de lançar a mão à rédea do general. O Coronel Galvão aproxima-se pelo outro lado, ordenando ao Capitão que largue as rédeas e "dando-lhe ao mesmo tempo voz de prisão por ordem de Sua Alteza". O catálogo conclui: "Eis a ocasião escolhida pelo artista, cuja tela representa a bravura do General, a dedicação do soldado brasileiro, e o momento em que se torna decisiva a nossa victoria" (AIBA, 1872, p. 19-22). Apesar de dedicar boa parte da descrição escrita aos fatos da batalha e aos diversos feitos do exército, Pedro Américo optou na sua tela por resumir o sentido histórico maior do evento em um único ato de bravura do príncipe Conde d'Eu, o que está certamente muito distante de corresponder a qualquer preocupação com o

papel da 'plebe' como força motriz da história.

A escolha desse incidente como tema da *Batalha de Campo Grande* não deixou de causar certo constrangimento aos seus defensores republicanos. Na sua descrição do quadro, Otaviano Hudson não menciona uma única vez o nome do Conde d'Eu, procedimento no mínimo estranho em tratando-se da figura principal da composição.

O primeiro dos artigos de *A República*, em meio a louvores dos outros aspectos do quadro, acha defeito unicamente com a figura do príncipe, cuja semelhança não atinge, na opinião do jornal, a "nobreza grandiosa" geralmente associada aos heróis. Somente Quintino Bocaiúva consegue abordar diretamente a glorificação do Conde d'Eu, mesmo assim chamando atenção para o problema das lealdades divididas nos seguintes termos: "Não me constrange, a mim republicano esse vulto engrandecido pelo vosso pincel. Vi-o no quadro, e vi-o no campo" (*A República*, loc. cit.). Percebe-se, todavia, que ele não atribui nenhuma grandeza propriamente ao Conde d'Eu mas, antes, ao pincel de Pedro Américo que engrandece a figura representada. A glória reside não em qualquer ação do príncipe mas no feito do pintor que retrata-o com tamanha habilidade e verossimilhança. Outros críticos, não comprometidos explicitamente com a causa republicana, interpretaram de maneiras diversas a escolha do incidente. Em artigo publicado na *Reforma* em julho de 1872, o futuro Barão de Homem de Melo, liberal insuspeito, condenou energicamente a opção por um único episódio de efeito dramático em vez de tentar representar a ação dos soldados. Segundo ele, o maior defeito do quadro era de reduzir uma batalha que durou sete horas e ocupou um espaço de mais de duas léguas a um ato "todo individual, sem alcance algum para o resultado da acção empenhada" (Rangel, de S. Paio, 1880, p. 315-317). Talvez mais seguro da solidez da sua posição política, Homem de Melo fez abertamente a crítica que nenhum escritor republicano ousou pronunciar no momento em que o Conde d'Eu estava no auge da sua popularidade como herói da Guerra. Mas Homem de Melo era admirador de Vitor Meireles, e pelo menos um partidário de Pedro Américo não concordou em absoluto com o seu julgamento: para 'Giorgio Vasari', a escolha do incidente era grande e nobre, resumindo o fato histórico na sua unidade substancial; "tudo mais seria acessório, menor e secundário", escreveu ('Vasari', 1872, p. 21-22). Como se vê, era possível atribuir sentidos diferentes a um único aspecto do quadro, sentidos que variavam enormemente de acordo com nuances de posição política e/ou estética. Aliás, o crítico 'Arseos' acrescentou uma dimensão ainda mais tortuosa a essa questão quando insinuou em 1871 que a reticência do governo imperial em adquirir o quadro

pudesse advir do fato de tratar-se da representação de uma vitória do Exército, cujos membros que mais se distinguiram na Guerra pertenciam, segundo ele, ao partido liberal, enquanto a Marinha, que havia encomendado dois quadros a Vitor Meireles, reunia um maior contingente de elementos conservadores. Atribuindo essa hipótese à opinião pública corrente, o próprio 'Arseos' trata de descartá-la em seguida, citando o conservadorismo do Duque de Caxias como prova da natureza falha do raciocínio ('Arseos', 1871, p. 46). Para o leitor avisado, entretanto, permaneceria a dúvida em função das circunstâncias políticas complicadas que cercaram a saída de Caxias e a transferência do comando para o Conde d'Eu. Tais detalhes, ainda recentes na memória pública, poderiam diminuir o entusiasmo do governo conservador pelo quadro de Pedro Américo e, de fato, partiram de parlamentares liberais tanto a proposta de compra da *Batalha de Campo Grande* em 1871 quanto a malograda tentativa de aumentar o preço de *A Batalha de Avaí* em 1877, promovida pelo deputado Fernando Luiz Osório, filho do Marquês de Herval (Annaes do Parlamento Brasileiro, 1877, t.3, p.215-222).

Nem todos os significados atribuídos ao quadro reportam-se, é claro, à política partidária do Império e seria mesmo um exagero privilegiar a apropriação republicana da imagem, sugerida na seção anterior, como o sentido histórico preponderante. Ao contrário, alguns dos aspectos mais fascinantes das leituras críticas contemporâneas surgem não em função do episódio central, mas a partir de detalhes e incidentes tangenciais da composição. É o caso da relação estabelecida entre 'civilização' e 'barbárie', apontada por diversos críticos como um dos sentidos mais importantes, ainda que subjacente, do quadro (Corrêa, 1871, p.4; Pessanha Povoá, 1872, p.14). Apesar de discordarem visceralmente sobre a escolha do episódio central, por exemplo, Otaviano Hudson e 'Giorgio Vasari' encontram pontos importantíssimos de concordância em relação ao significado de outros elementos da composição. Hudson, que dedica uma parte importante da sua descrição a defender a verossimilhança da pintura de Pedro Américo, chama a atenção para a "verdade" dos detalhes do quadro, inclusive o "contraste que resulta da diferença dos typos brasileiros e inimigos". Ele aponta como um dos maiores triunfos do pintor a sua proficiência em retratar a "expressão brutal" de um "soldado selvagem" paraguaio que ocupa o canto direito inferior da tela. 'Giorgio Vasari' entusiasma-se também com essa proficiência do pintor, mas a aponta não como um traço de realismo, mas como um exemplo da sua capacidade de capturar a "expressão ideal visível" dos fatos. Para ele, Américo representou "o ideal do soldado paraguay [..] meio barbaro, meio selvagem, robusto, bronzeado, e feroz [..] mas sempre guerreiro e sempre bravo". Mesmo discordando sobre a questão

estética da relação entre realismo e idealismo, os dois derivam das fisionomias do quadro o mesmo significado da 'barbaridade' paraguaia. A contraposição do avanço brasileiro ao atraso paraguaio encontra outros ecos visuais ainda mais sutis. Ao descrever a figura de um soldado paraguaio ferido, no primeiro plano do quadro, Hudson destaca a "bolsa de couro cru, que se lhe vê ao lado destoando completamente da fôrma aperfeiçoada das nossas", o que revela, segundo ele, "o atrazo da manufactura paraguayaya".

Coincidentemente ou não, 'Giorgio Vasari' elogia o bom gosto do pintor "na execução dessa bolsa de couro de vitella, que pende ao lado do fuzileiro" brasileiro próximo desse mesmo paraguaio ferido (Hudson, 1871, p. 10-13; 'Vasari', 1872, p. 18-19, 24). Independentemente de qualquer intenção de Américo de gerar um contraste entre as bolsas brasileira e paraguaia — ou até da ausência comprovada desta intenção — é significativo que os dois críticos tenham atentado nesse detalhe e elaborado-o ao ponto de identificar o couro como sendo de 'vitela' (uma atribuição difícil, sem ter o objeto na mão), em um caso, e ao ponto ainda mais extremo de extrair daí um sentido civilizatório, no caso do outro.

Ainda em relação aos possíveis significados de ordem racial transmitidos pela imagem, existe uma outra confluência de sentidos entre Hudson e 'Vasari' de dimensões tão fascinantes quanto perturbadoras, confluência esta que passa literalmente pelo 'velho cavalo de batalha' invocado pelo título do presente artigo. Os dois soldados com bolsas citados acima, um brasileiro e o outro paraguaio, encontram-se separados na composição apenas pela figura de um cavalo caído e, presumivelmente, morto. O soldado paraguaio, também caído, apoia o seu pé sobre o cadáver do cavalo. O texto de Hudson entusiasma-se imensamente pela correção da perspectiva na representação desse cavalo e, dedicando uma atenção toda especial a esse elemento do quadro, encontra nele um simbolismo maior; escreveu o jornalista: "Aquelle animal morto no meio dos derrotados inimigos symbolisa, talvez, a força bruta, vencida, abatida e morta da paraguay grey." Curiosamente — e não temos como saber se ele leu ou não o texto de Hudson, o que foi publicado primeiro — 'Giorgio Vasari' também se impressionou com os cavalos de Pedro Américo, tão bem pintados na opinião do crítico que mereceram um destaque particular. Segundo 'Vasari', o pintor realizou o grande feito de não somente exibir no seu quadro "os tres typos actuaes" do cavalo — o árabe, o comum e o selvagem — "mas ainda os quatro typos das raças humanas que actualmente povoam a America do Sul" - sendo estas, seguindo a sua terminologia, as raças branca, vermelha, parda e negra (Hudson, 1871, p. 12; 'Vasari', 1872, p. 28-29). Mais uma vez, de-

paramo-nos com a atribuição a um determinado elemento pictórico de um sentido obscuro em princípio mas exposto com um vigor e uma nitidez impressionantes pelos dois críticos. Ambos nos convidam a interpretar os cavalos representados não apenas como cavalos mas como símbolos da identidade nacional e racial dos povos em conflito. Uma vez aberta essa dimensão de leitura, não é mais possível olhar para a figura do Conde d'Eu montado sobre o "seu possante ginete" ('Arseos', 1871, p. 41) — o que domina a imagem com o seu porte nobre e a sua brancura, erguendo-se numa diagonal ascendente — sem se dar conta de que o significado primordial do quadro passa necessariamente pela afirmação do progresso inexorável da civilização européia frente à selvageria nativa do continente americano, esta última representada pelos poucos paraguaios que resistem na direita da tela. A composição, como um todo, nos propõe esse movimento poderoso — da esquerda para a direita (direção da leitura) — em que o temível exército brasileiro surge pequeno no plano mais distante do quadro e se avoluma, imenso, no seu centro, pronto para esmagar os restos da débil defesa que ainda aparece em primeiro plano. Podem os Almeida Castros da vida tentarem, por algum escrúpulo ingênuo, impedir esse progresso, mas ele prosseguirá mesmo assim, pois é uma força que chega com ímpeto irresistível, atropelando (literalmente, no caso de pelo menos um soldado paraguaio) todo obstáculo que a ele se opõe.

Expressada assim, esta análise pode parecer a confirmação mais perfeita daquilo que se colocou em questão no início deste artigo. *A Batalha de Campo Grande* nada mais é, diriam alguns, do que a afirmação do poder civilizatório do Império e, portanto, funciona como uma espécie de propaganda imperial. Sim, é isto também (nunca o neguei, aliás), mas possui outros sentidos além deste, como o sentido conferido pelas suas associações republicanas, para citar apenas um exemplo. Possui ainda dimensões até agora pouco exploradas aqui, como a sua possível leitura abolicionista, para citar outro exemplo. O mesmo 'Giorgio Vasari', que se comprazia em identificar as raças cavалares e humanas no quadro, usa essas distinções como ponto de partida para uma discussão da contribuição de cada uma das raças para a formação do caráter nacional, ressaltando a inteligência e a valentia do pardo e do negro. Da mesma forma, 'Arseos' enxerga na *Batalha de Campo Grande* o primeiro passo em direção a um renascimento artístico e social, cuja "marcha progressiva" conduzirá inevitavelmente à abolição ('Vasari', 1872, p. 28-29; 'Arseos', 1871, p. 8-9). Como se vê, há um grande número de significados possíveis, cujo grau de plausibilidade varia apenas em função da extensão e da profundidade da sua penetração nos discursos contemporâneos:

ao examinar de modo sistemático a recepção crítica de uma obra, logo se percebe quais são os discursos dominantes e quais são excepcionais. O perigo, para o historiador de arte/cultura, reside não em identificar uma multiplicidade de significados mais ou menos plausíveis, e muitas vezes interligados, em cada obra, mas em ater-se apenas ao nível mais superficial de significação, atribuindo-lhe a qualidade de exclusividade e contentando-se em afirmar que tal ou tal obra significa 'nada mais' do que o seu sentido mais aparente.

### Espectáculos e Modernidade

Para encerrar este artigo, vale a pena investigar pelo menos um desses outros níveis de significação inteiramente distinto dos que têm sido apresentados até agora. Para além da obra, da sua recepção crítica ou da sua apropriação para fins ideológicos, existe a questão mais ampla das transformações no próprio meio social e cultural em que todos esses elementos circulavam e interagem. Um dos significados históricos mais importantes a ser extraído de qualquer análise dessas representações artísticas da Guerra do Paraguai diz respeito ao ingresso da sociedade brasileira — e, em especial, das elites da Corte — no regime de visão associado com a vida urbana moderna na chamada 'era do espetáculo': regime, este, que transforma a observação em um ato de consumo e a própria imagem em mercadoria, conforme propõe Jonathan Crary em *Techniques of the Observer*. É com relação ao que Crary define como uma 'recodificação do olhar' que precisamos atentar mais para as mudanças ocorridas no meio artístico brasileiro a partir da década de 1860 (Crary, 1990, p.24, 127). Na hipótese de ter ocorrido mesmo alguma transformação importante na maneira em que o público brasileiro da época olhava e se relacionava com as imagens, esta transformação deve ter-se manifestado também nos discursos que cercaram a recepção dos quadros em questão, o que se deu de fato, como veremos adiante. Tem-se mencionado, ao longo deste artigo, de modo desconexo, algumas particularidades do contexto de exposição em que foram apresentados esses quadros. Cabe agora examinar esse aspecto com um pouco mais de atenção.

Algo mudou no Rio de Janeiro nos anos que se seguiram ao final da Guerra do Paraguai. Cita-se freqüentemente, nesse sentido, a frase de Machado de Assis segundo a qual "os relógios, depois da morte de Lopez, andam muito mais depressa" (ver Peregrino, 1966, p.121; Hardman, 1988, p.67). Sem dúvida alguma, Machado de Assis participou daquele senso de 'modernidade' que provocou tantas iniciativas progressistas ao longo das três últimas décadas

do século XIX e que se alimentou, por sua vez, de cada nova transformação imposta pelas mudanças tecnológicas da época. Mas, às vezes, é fácil esquecer que esta frase foi escrita em 1894 e que ela se beneficia, portanto, de mais de duas décadas de visão retrospectiva. Possuem um vigor inteiramente dissonante — um entusiasmo festivo, desprovido de qualquer teor nostálgico — as avaliações do mesmo fenômeno feitas na década de 1870, ou seja, em meio aos acontecimentos. É o caso de um escritor que, utilizando o pseudônimo 'Ninguém', declara, nas páginas da *Semana Ilustrada*, em 1872, que a população da Corte não tem mais direito de queixar-se da falta do que fazer, pois já existem "divertimentos para todas as classes". Aliás, continua ele, o "Rio de Janeiro é na verdade uma Babylonia pela variedade das distrações que proporciona" ('Ninguém', 1872, p.4827).<sup>18</sup> Entre as diversões citadas por 'Ninguém' está, é claro, a 22ª Exposição Geral de Belas-Artes com os seus quadros guerreiros de Vitor Meireles e Pedro Américo. Já se mencionou aqui o crescimento impressionante no afluxo de visitantes entre o Salão de 1872 (63.959 visitantes) e o Salão de 1879 (292.286 visitantes) mas, para melhor contextualizar esses números, é preciso lembrar que os certames de 1870 e 1872 já representaram um aumento considerável em termos de impacto público sobre as exposições anteriores (ver Morales de los Rios, 1942, p. 305-309).

Com o final da Guerra, a era do espetáculo havia chegado definitivamente ao Rio de Janeiro, o que se confirma pelo fato de que os anos entre 1870 e 1879 viram a realização não somente de cinco Exposições Gerais da AIBA, mas também das Exposições Nacionais de 1873 e 1875, com a maioria desses eventos atingindo cifras acima de sessenta mil visitantes em períodos geralmente inferiores a dois meses (o que equivale, grosso modo, a um mínimo de mil visitantes por dia) (cf. Hardman, 1988, p. 68-69). Boa parte do impeto por trás do crescimento na frequência dos Salões da AIBA, pelo menos, encontra-se no culto à celebridade artística e na competição instaurada pela imprensa em torno dos nomes de Pedro Américo e Vitor Meireles: a prova disto está no fato de que a cifra de 1872 não foi igualada pelos dois Salões seguintes, só sendo superada, e aí de forma realmente espetacular, em 1879, quando repetiu-se o confronto direto entre os dois artistas<sup>19</sup>. Em abril e maio daquele ano, foram realizadas, por partidários dos respectivos artistas, duas exposições de supostos 'plágios' de um e de outro, na casa de F. Rodde (anti-Vitor) e no Rei dos Mágicos (anti-Américo), ambos na rua do Ouvidor. Descobre-se um pouco do senso de fervilhamento social desse momento nos registros jornalísticos desses eventos. O misterioso 'Dr. X', relatando uma dessas cenas no Repórter, descreve a dificuldade de "aproximar-se da vitrina, rodeada de gente como

bica d'agua no mez de Janeiro" e cita vários dos personagens presentes, dentre os quais destacam-se figuras de todas as correntes do meio literário e artístico como Carlos de Laet, Artur Napoleão, Ângelo Agostini, Insley Pacheco, Bethencourt da Silva, Maximiano Mafra e outros tantos menos conhecidos da posteridade (Rangel de S. Paio, 1880, p. 87).

Esse interesse redobrado do público carioca pelos "espectáculos das artes", conforme os qualificou o próprio Pedro Américo (1870, p. 3) talvez possa ser visto como um indício precursor do diálogo entre arte e técnica, que Flora Süsserkind identifica como uma das características mais salientes do processo de modernização que transformou a literatura brasileira entre fins do século XIX e a década de 1920. Afinal, se a raiz dessa transformação está, como ela sugere, na "redefinição da percepção e do olhar" que as novas tecnologias óticas — em especial, a fotografia — impuseram ao espectador e ao ato de especular (no sentido de 'observar'), então há uma certa lógica em supor que o seu impacto se fizesse sentir primeiramente no domínio das artes plásticas, antes mesmo do que na literatura (Süsserkind, 1987, p.34)<sup>20</sup>. De fato, tais preocupações com os limites entre a tecnologia e a arte estão muito presentes nas críticas artísticas da década de 1870. 'Giorgio Vasari' reclama da ignorância do público que frequentou o Salão de 1872, o qual precisava, segundo ele, ser educado sobre a maneira correta de se observar um quadro:

Para apreciarem os efeitos daquelle quadro historico [Batalha de Campo Grande], algumas pessoas recuaram convenientemente, mas usaram ora do binoculo, ora de um cylindro de papel á guisa de longamira. Erro grosseiro, porque taes artificios são proprios do theatro, dos dioramas e do estereoscopo, em que o grande merito reside na illusão optica ('Vasari', 1872, p. 10)

Percebe-se, pela escolha de exemplos negativos, a preocupação de 'Vasari' com o perigo de que as belas-artes viessem a ser inseridas no mesmo regime ocular que os espetáculos voltados explicitamente para a diversão e o lazer, como o teatro, os dioramas e panoramas, o estereoscópio. Para um crítico tão tradicionalista, que escolheu logo esse pseudônimo, e tão elitista, que se refere desdenhosamente ao público da exposição como "a multidão", a pintura não podia ser uma arte "puramente sensual", mas tinha, antes, obrigação de ser expressiva de "considerações estheticas da ordem a mais elevada" ('Vasari', 1872, p. 9-11) Diante da aproximação desse olhar moderno — iminentemente disposto a consumir o fantasmagórico como real — 'Vasari' opta por se refugiar na segurança dos seus cânones de bom gosto e de boas maneiras.

A reação negativa de 'Vasari' às novas tecnologias óticas não era, é claro, a única possível. Assim encontramos Rangel de São Paio em uma crítica de 1879 valendo-se de uma comparação tecnológica para, ao contrário, justificar o seu entusiasmo pela habilidade de Vitor Meireles de modelar a figura humana: segundo o crítico, os corpos no quadro *Primeira Batalha dos Guararapes* avolumam-se e arredondam-se "como melhor não acontece às estampas apropriadas vistas pelo stereoscópio mais bem graduado" (Rangel de S. Paio, 1880, p. 208). À medida que a fotografia vai ganhando em popularidade, esse tipo de comparação — para louvor ou detrimento do artista — torna-se quase automática. O crítico do *Jornal do Comércio*, 'Frascati Mangini', não encontra melhor forma de expressar a sua insatisfação com três retratos expostos por Vitor Meireles no Salão de 1872 do que afirmar que parecem "cópias fieis de photographia". Aliás, 'Frascati' levanta a possibilidade de que os ditos retratos tivessem mesmo sido produzidos dessa maneira pouco ortodoxa, lastimando a nova moda entre os retratáveis de fazer a encomenda ao pintor "remettendo-lhe uma photographia para copiar", o que resultava na economia do tempo que seria gasto em posar para o artista ('Frascati Mangini', 1872b, p. 3). Discerne-se, nesses e noutros exemplos, um inconfundível desconforto com o impacto de novas tecnologias sobre velhos hábitos de olhar, que pode ser descrito como sintomático daquela *modernité* que Baudelaire havia definido, em 1863, como a ato de retirar do transitório o eterno (Baudelaire, 1962, p. 466). No encontro entre a pintura histórica e o olhar estereoscópico, os valores artísticos que mais se aproximavam na mentalidade da época a um senso de tradição, de permanência e de eternidade mesmo, se viam sujeitados ao escrutínio daquilo que havia de mais efêmero, vulgar e consumista no vasto arsenal dos espetáculos. Aquele olhar que buscava fragmentar em tantos golpes de vista, recortados pelo campo limitado de um cilindro, a totalidade sublime da grande pintura, ameaçava reduzir ao nível do mero entretenimento aquilo que, há pelo menos três séculos, vinha sendo entendido como transcendência.

À fragmentação do olhar correspondeu uma outra fragmentação, igualmente sintomática da modernidade incipiente e fundamental para a estruturação do próprio argumento que aqui se apresenta: a saber, a fragmentação da crítica. No seu livro de 1880 — o qual consistiu, em grande parte, em uma tentativa de compilar e digerir a plétora de opiniões expectoradas ao longo das discussões febris sobre a 'questão artística de 1879' — Rangel de São Paio se permite um momento de reflexão sobre a transformação surpreendente ocorrida nos rumos da crítica de arte brasileira ao longo dos cerca de quinze anos anteriores. Recordando o silêncio

que marcou a exposição do quadro *Moema*, de Vitor Meireles, em 1866, ele comenta:

É que naquelle tempo esta superabundancia de vida, que se demonstra mesmo no calor com que se tem discutido nestes ultimos tempos não existia. O sentimento artistico jazia latente. Só depois foi que começou a se desenvolver o interesse pela arte e as exposições chegaram a ser visitadas por mais de duzentos mil pessoas (Rangel de S. Paio, 1880, p. 318).

Cabe ressaltar o emprego do termo 'superabundância de vida' pelo crítico pernambucano, pois é de um fervilhamento não somente jornalístico mas também popular que ele fala. O Rio de Janeiro da década de 1870 era percebido pelos seus moradores — pelo menos, por aqueles que possuíam a liberdade de ir e vir — como um espaço urbano moderno em relação ao seu passado recente, literalmente ocupado pelas multidões e pelos espetáculos que atingiam a sua densidade máxima na rua do Ouvidor e na "loja lojissima de modas", Notre Dame de Paris, ambas celebradas por Joaquim Manuel de Macedo em 1878 (Macedo, 1988, p.127)<sup>21</sup>. Uma sociedade suficientemente expansiva para abrigar tanto multidões quanto uma diversidade de espetáculos exigia que estes últimos fossem anunciados, interpretados, ordenados para o consumo pelas primeiras, e é justamente nesse sentido que a crítica passa a exercer um papel cada vez mais ativo. Rangel não erra na sua percepção de que o interesse por arte havia-se avultado desde meados da década de 1860: a crítica de arte brasileira, iniciada notoriamente por Araújo Porto-Alegre no final da década de 1840, permaneceu, mais ou menos esporádica até a sua ampliação nítida após 1870. Pode-se afirmar, independentemente de haver ou não uma relação causal, que o término da Guerra marcou a eclosão das batalhas críticas em torno da arte e que a escalada subsequente de opiniões conduziu quase que inexoravelmente às primeiras tentativas de transferir as apreciações da arte brasileira do plano meramente crítico para o plano da construção de uma narrativa histórica. O índice mais concreto dessa transformação gradativa está no aparecimento, nas décadas de 1870 e 1880, dos primeiros livros (em contraposição a artigos ou folhetos) dedicados ao assunto. São pioneiros nessa linha os livros de 'Arseos' (1871) e de Rangel de São Paio (1880), amplamente citados aqui, e também as *Vulgaridades da Arte* (1884), do arquiteto Bethencourt da Silva, volume que representa a compilação em forma de livro de diversos escritos publicados anteriormente na imprensa periódica. Seguindo-se a esses precursores, a década de 1880 assistiu ao nascimento de livros que acrescentam de maneira consciente uma dimensão histórica — de evolução diacrônica — ao seu teor crítico, tais quais

o *Belas Artes: Estudos e Apreciações* (1885), de Félix Ferreira, e *A Arte Brasileira* (1888), de Gonzaga Duque. É válido destacar o papel primordial exercido pelas críticas das batalhas de 1872 e 1879 na cristalização desse processo, pois a discussão em torno desses quadros guerreiros coloca-se, sem dúvida, como o manancial de todas as avaliações posteriores. Ao enunciar do ponto de vista de 1880 a distância percorrida desde 1866, Rangel se faz ao mesmo tempo cronista e crônica desse processo de modernização do discurso crítico. No limite estrutural mesmo desse discurso, é possível apontar uma continuidade entre o fervor patriótico da década de 1860 e o fervilhamento cultural das décadas seguintes, mediada pela relação entre o bélico e o artístico que se faz concreta nos quadros sob discussão.

Voltamos, assim, à questão do sentido de progresso nacional que os críticos da época destacaram como um dos atributos das realizações pictóricas de Vitor Meireles e Pedro Américo. Naquele momento em que se profetizava o ingresso da sociedade brasileira para uma nova era de modernidade tecnológica e abundância material, tornava-se indispensável a constatação empírica de qualquer movimento nessa direção. Em uma sociedade que sentia-se sacrificada pela Guerra e retardada por uma ideologia escravocrata cada vez menos sustentável, as camadas urbanas em crescimento buscavam, de forma quase obsessiva, alguma prova da sua inserção no 'progresso' amplamente anunciado como a maior conquista material e espiritual da época.

Encontraram-na, ironicamente, no gênero velho e quase esgotado da pintura histórica que, ao dar os seus primeiros passos por aqui, constituiu-se em mais uma demonstração de que 'também no Brasil' se gerava, os aparatos da 'civilização'. Não é surpreendente, portanto, que grupos de tendências tão opostas quanto monarquistas e republicanos, governistas e oposicionistas, tenham batalhado de maneira estridente para se apropriarem desse legado, para se posicionarem como os aliados naturais de um movimento percebido como progressista. Afinal, diante do profundo sentimento de degradação e de desterro que marcou (e que marca) a cultura brasileira, qualquer ação, qualquer movimento podia ser interpretado como progresso. Não seria exagero sugerir mesmo que a ação de fazer arte, e também de expô-la e de criticá-la, possuía, naquele contexto, uma importância muito maior do que o produto deste fazer, do que o objeto de arte propriamente dito. No que diz respeito aos quadros guerreiros de Vitor Meireles e Pedro Américo, pelo menos, é seguro que as personalidades dos artistas, e principalmente os fatos da sua nacionalidade e do seu esforço individual, acabaram por assumir um vulto bem maior do que qualquer sentido ou valor atribuído às

pinturas *quá* pintura, mesmo na época da sua produção. Até hoje, aquelas telas continuam a chamar atenção, principalmente pela sua escala, pelo seu porte, e apenas marginalmente pelo seu conteúdo manifesto. Em um movimento moderno por excelência e quase modernista por paradoxo, as 'batalhas' de 1879 constituem-se em obras que expressam os seus significados mais pela lógica *situationniste* do gesto, do acontecimento e do espetáculo do que por qualquer mecanismo narrativo ou pictórico que teria sido reconhecível para os seus autores: ou seja, elas são importantes pelo que são e não pelo que retratam ou pela maneira em que o fazem. Essas obras, tão antiquadas, defasadas e retrógradas aos olhos do nosso Modernismo, cumpriram no seu contexto a função eminentemente modernizadora de representar (nos dois sentidos possíveis da palavra) o progresso.

Março de 1997

#### Notas

\* O presente artigo é fruto de uma pesquisa financiada pelo CNPq, através do programa de bolsa de recém-doutor.

1 Não existe uma referência básica e atualizada sobre a história da AIBA e da arte brasileira do século XIX. As fontes mais confiáveis em termos factuais, e mesmo assim incompletas, são: Morales de los Rios F<sup>o</sup>, 1942; Galvão, 1954; e os diversos trabalhos de Mello Júnior.

2 Para uma reavaliação crítica da arte do séc. XIX, ver, entre muitos outros, Clark, 1985, esp. p. 10-17; Nochlin, 1989, esp. Cap. 1; e Eisenman, 1994, esp. p. 7-13. Sobre a questão específica do vanguardismo, ver Poggioli, 1968; e Bürger, 1984. Com relação às sensibilidades pós-modernas, ver Harvey, 1986 e Eagleton, 1990.

3 Sobre a relação entre 'progresso' e 'civilização' no séc. XIX, ver Bowler, 1989, *passim*.; e Stocking, 1987, cap. 1.

4 A comparação de Pedro Américo a Carlos Gomes também já tinha sido feita por Guimarães Júnior,

1871, p. 27, 82.

5 Não é correto falar em um único cânone acadêmico, pois o sentido do canônico foi-se transformando ao longo dos séculos e variava até em termos geográficos. A base dos cânones difundidos no Brasil ao longo do século XIX era a tradição acadêmica francesa, cujas normas derivavam da codificação da prática artística pela *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* no século XVII, sob a direção de Charles Le Brun. A fonte básica para uma apreciação dessas normas é: André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pendant l'Année 1667*, publicada inicialmente em 1669. Para uma avaliação histórica mais recente, ver Boime, 1986, esp. cap. 1.

6 Há várias biografias de Pedro Américo, sendo a mais recente e mais concisa: Mello Júnior, 1983. A mais detalhada foi escrita pelo seu genro em 1898 e publicada anos depois no Brasil em versão ampliada: Cardoso de Oliveira, 1943. Dentre as notícias biográficas publicadas ainda na época do Segundo Reinado, cabe destacar a do poeta e diplomata Luiz Guimarães Júnior, já citada.

7 Existem também diversas fontes biográficas para a vida de Vitor Meireles, começando com as mais recentes: Mello Júnior, 1982; e Guimarães, 1977. As principais fontes contemporâneas são: Leão, 1879; e Rangel de S. Paio, 1880.

8 O quadro acabou sendo adquirido pelo Exército, que o colocou na Escola Militar.

9 230 expositores brasileiros participaram em 1862, conquistando 46 medalhas e 38 menções honrosas; *International Exhibition 1862*, 1863, p. 8-23. Para uma visão geral da participação brasileira nas exposições internacionais, ver Hardman, 1988, cap. 3; e Turazzi, 1995, esp. parte II.

10 ["Brazil displays three or four very large works, of which three represent sea-fights, incidents in the Paraguayan War, two of them being by Victor Meirelles de Lima, of Rio de Janeiro. One of these, No. 7, which is about 16 ft. by 10, 'The Brazilian Ironclad Fleet passing by Huamitá,' is a striking picture, in which the present Emperor, Dom Pedro, is shown standing at the bow of the flag-ship waving his cap as the fleet dashes through the very thickest of the fight, which is conducted from the Paraguayan side from rafts, small boats, disabled and dismantled vessels."]

11 Ironicamente, para as pretensões civilizatórias brasileiras, o quadro foi destruído após o seu regresso ao Brasil, por falta de devidos cuidados; ver sobre isto: Mello Júnior, 1962, p. 155-172.

12 As fontes para o estudo desse assunto são muitas e intrincadas; para um apanhado geral, ver Mello Júnior, 1982, p. 87-96; e Mello Júnior, 1983, p. 41-52. Os debates na imprensa contemporânea são reproduzidos, na sua quase totalidade, em: Rangel de S. Paio, 1880.

13 ["é preciso ser da sua época"]. O Realismo na pintura é um assunto enormemente complexo e tem gerado vários estudos excelentes. Para uma introdução ao assunto, ver Nochlin, 1971, esp. cap. 1; e Eisenman, 1994, caps. 8-10.

14 Sobre Courbet, ver Clark, 1973; e Faunce & Nochlin, 1988. Para uma visão geral do papel da arte nos acontecimentos de 1870-1871, ver Boime, 1995.

15 Aliás, Pedro Américo parece ter sido mestre indiscutível na arte da indefinição, permanecendo no seu cargo como professor da AIBA durante quase vinte e cinco anos, apesar de ter lecionado efetivamente durante apenas quatro anos e quatro meses, no total. Foi jubilado, finalmente, em 1890, sob a direção de Rodolfo Bernardelli; Mello Júnior, 1983, p.25.

16 A carta foi, posteriormente, transformada em folheto por amigos do artista.

17 Além da versão definitiva que se encontra no Museu Imperial, existe também um esboço do quadro, que pertenceu ao colecionador Sebastião Loures e cuja imagem foi reproduzida na revista *Vida das Artes*, n.2 (julho de 1975), p.9. Existem diferenças importantes entre as duas versões.

18 Para afirmações semelhantes relacionando 'progresso' e 'modernidade' à maior oferta de opções

de lazer na Corte, ver Pedro Americo, 1870, p. 18-19; e Pessanha Povoá, 1872, p. 8.

19 A visitação caiu em 1875, atingindo apenas 23.728 pessoas, mas reagiu em 1876 quando o Salão recebeu um total de 63.946 visitantes; ver Mello Júnior, 1984, p. 305, 312.

20 O papel da fotografia na implantação da 'era do espetáculo' no Brasil é discutido em Turazzi, 1995, esp. p. 129-147.

<sup>21</sup> Sobre a importância das lojas de departamento na construção do senso de modernidade, ver Williams, 1982, esp. cap. 3; e Miller, 1981, esp. cap. 2.

#### Referências bibliográficas

AIBA, 1872. *Catálogo das Obras Expostas no Palácio da Academia Imperial das Belas Artes em 15 de Junho de 1872*. RJ: Typographia Nacional.

ALAMBERT, Francisco. *Civilização e Barbárie, História e Cultura: Representações Literárias e Projeções da Guerra do Paraguai nas Crises do Segundo Reinado e da Primeira República*. In: Maria Eduarda Castro Magalhães Marques (org.). *A guerra do Paraguai: 130 anos depois*. RJ: Relume Dumará, 1995.

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. SP: Perspectiva, 1970.

Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados [vários anos e volumes].

'ARSEOS' [pseud. de Sebastião Ferreira Soares]. *Historico e analyse esthetigraphica do quadro de um episodio da Batalha de Campo Grande planejado e executado pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello*. RJ: Typographia Nacional, 1871.

BARROSO, Gustavo. *Nos bastidores da História do Brasil*. SP: Melhoramentos, 1958.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne* [1863]. In: LEMAITRE, Henri (org.). *Curiosités esthétiques, l'Art romantique et autres oeuvres critiques de Baudelaire*. Paris: Garnier Frères, 1962.

BOCAIÚVA, Quintino. *A Batalha do Campo-Grande. Carta a Pedro Americo*. *A Republica*, v.1, n.149, 1871.

BOIME, Albert. *The Academy and French painting in the nineteenth century*. New Haven: Yale University Press, 1986.

BOIME, Albert. *Art and the French Commune: Imagining Paris after war and revolution*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. SP: Companhia das Letras, 1996.

BOWLER, Peter J. *The Invention of Progress: the Victorians and the Past*. Londres: Basil Blackwell, 1989.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press,

1984.

- CARDOSO DE OLIVEIRA, J[osé] M[anoel]. Noticia Biographica sobre Pedro Americo. In: Pedro Américo [de Figueiredo e Melo]. *O Foragido*. RJ: H. Garnier, 1899.
- . *Pedro Américo, sua Vida e suas Obras*. RJ: Imprensa Nacional, 1943.
- CLARK, T.J. *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 revolution*. Londres: Thames and Hudson, 1973.
- CLARK, T.J. *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. Londres: Thames and Hudson, 1985.
- CORRÊA, Luiz. Pedro Américo. *A Republica*, v.1, n.141, 1871.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- CUNHA, Antonio Luiz Fernandes da (org.). *Relatorio Geral da Exposição Nacional de 1861 e Relatórios dos Jurys Especiaes*. RJ: Typographia do Diario do Rio de Janeiro, 1862.
- DENIS, Rafael Cardoso. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. In: PEREIRA, Sônia Gomes (org.). *180 Anos de Escola de Belas Artes: Anais do Seminário EBA180*. RJ: UFRJ, 1997.
- EAGLETON, Terry. *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- EISENMAN, Stephen F. (org.). *Nineteenth century art: a critical history* Londres: Thames and Hudson, 1994.
- FAUNCE, Sarah & NOCHLIN, Linda (orgs.). *Courbet reconsidered*. Nova Iorque: Brooklyn Museum, 1988.
- FERREIRA, Felix. *Do ensino profissional: Lycêo de Artes e Officios*. RJ: Imprensa Nacional, 1876.
- . *Bellas Artes. Estudos e apreciações*. RJ: Baldomero Carqueja Fuentes Ed., 1885.
- FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José de. *Relatorio sobre a pintura e estatuaría [Exposição Universal de Vienna em 1873]*. RJ: Typographia Nacional, 1874.
- 'FRASCATI MANGINI'. Exposição das Bellas-Artes, *Jornal do Commercio*, 28 jun. 1872. 1872a.
- . *Bellas-Artes. Exposição de 1872, Jornal do Commercio*, 6 jul. 1872. 1872b.
- GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. RJ: Universidade do Brasil, 1954.
- GARCIA JÚNIOR. Caxias através da iconographia brasileira, *Revista Militar Brasileira*, v. 35,

1936.

GRAHAM, Richard. 1850-1870. In: BETHELL, Leslie (org.). *Brazil: empire and republic, 1822-1930*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vitor Meireles*. RJ: IHGB, 1977.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz. *Perfil biographico: Pedro Americo*. RJ: Henrique Brown e João de Almeida, Edictores, 1871.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: modernidade na selva*. SP: Companhia das Letras, 1988.

HUDSON, Octaviano. *Pedro Americo, pintor de batalhas: descrição do quadro histórico da Batalha de Campo-Grande*. RJ: Typographia da Republica, 1871.

International Exhibition 1862. *Reports by the juries on the subjects in the thirty-six classes into which the exhibition was divided*. Londres: William Clowes & Sons, 1863.

INTERNATIONAL Exhibition 1876. United States Centennial Commission. Bureau of Art, "report of the chief of the Bureau of Art" [extraída da *Report of the Director-General e impressa como separata*]. s.l., s.ed., 1877.

KELLY, Celso. A glorificação do império. In: *Arte no Brasil*. SP: Abril, 1979.

LEÃO [Ferreira Souto], José. *Victor Meirelles: monographia artistica*. RJ: Typographia da Biblioteca Economica, 1879.

MACEDO, J[oaquim] M[anoel] de. *Memórias da rua do Ouvidor*. Brasília: UnB, 1988.

MELLO JÚNIOR, Donato. O combate naval de Riachuelo de Vitor Meireles - seu desaparecimento e sua réplica. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, v.8, 1962.

———. Temas Históricos. In: ROSA, Ângelo de Proença; MELLO JÚNIOR, Donato et alii. *Victor Meirelles de Lima, 1832-1903*. RJ: Pinakotheke, 1982.

———. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo 1843-1905*. RJ: Pinakotheke, 1983.

———. As exposições gerais na Academia de Belas Artes no Segundo Reinado. In: IHGB, *Anais do Congresso de História do Segundo Reinado; Comissão de História Artística*, v.1. RJ: IHGB, 1984.

MILLER, Michael B. *The bon marché: Bourgeois culture and the department store, 1869-1920*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

MORALES DE LOS RIOS Filho, Adolfo. O ensino artístico: subsídio para a sua história. In: IHGB, *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*, v.8. RJ: Imprensa Nacional, 1942.

- 'NINQUEM'. Um pouco de tudo. *Semana Illustrada*, v.12, 1872.
- NOCHLIN, Linda. *Realism*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- . *The politics of vision: Essays on nineteenth-century art and society*. Nova Iorque: Harper & Row, 1989.
- NORTON, Frank H.(org.). *Frank Leslie's historical register of the United States Centennial Exposition, 1876*. Nova Iorque: Frank Leslie's Publishing House, 1876.
- PEDRO AMÉRICO [de Figueiredo e Melo]. *Discurso academico proferido em presença de sua magestade o imperador no dia 22 de Março de 1870 por ocasião da abertura do curso de Esthetica professado pela primeira vez no Brasil*. RJ: Typographia Nacional, 1870.
- . *O brado do Ypiranga, ou a Proclamação da Independencia do Brasil. Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o comemora*. Florença: Typographia da Arte della Stampa, 1888.
- PESSANHA PÓVOA. *Heroes da arte: Pedro Americo e Carlos Gomes*. Lisboa: Typographia de Souza & Filho, 1872.
- PEREGRINO, Umberto. *A guerra do Paraguai na obra de Machado de Assis*. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v.16, 1966.
- POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- RANGEL DE S. PAIO. *O quadro da batalha dos Guararapes, seu autor e seus criticos*. RJ: Typographia de Serafim José Alves, 1880.
- . *Combate naval de Riachuelo, historia e arte*. Quadro de Victor Meirelles, Notas para



Almeida Júnior. Leitura, 1892

A querela classicismo versus romantismo e o nefasto paradoxo do academismo.  
The classicism versus romanticism controversy and the ominous academicism paradox.

Alberto Cipiniuk

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

Departamento de Educação Artística/ História da Arte - UERJ.

Palavras chave

classicismo, romantismo, academismo.

Keys word

classicism, romanticism, academicism.

Resumo

Neste pequeno ensaio, nós procuramos estabelecer uma relação entre as estruturas ideológicas e as ações sociais. A discussão tem como foco a arte européia e a brasileira, e através dela tentamos demonstrar a modificação do estilo considerando variáveis espirituais (estéticas) e materiais (formas de produção material), normalmente existentes em academias.

Abstract

In this small essay we look for to stablish the relationship between the ideological structures and the social action. The discussion focus is european and brazilian art. We try to explain the style change considering spiritual (aesthetics) and material (material production forms) variables, normaly existing in academies.

Nas páginas que se seguem, o leitor deparar-se-á com um conjunto de problemas sobre a academia — instituição de ensino — e sobre o academismo — método de ensino baseado na doutrina pronada pela instituição, mas seu escopo maior é a discussão entre a expressão clássica e a romântica como falsamente opostas.

Pelo viés da história social da arte, este pequeno trabalho se limita à relação entre o determinismo das estruturas ideológicas ou mentais e o agenciamento autônomo da criação artística<sup>1</sup>. Pode-se considerar também que oferecemos uma seleção bibliográfica de textos mais ou menos recentes sobre o fenômeno acadêmico. Do mesmo modo, supomos que propiciamos um aprofundamento e uma orientação para o entendimento de como articulações ideológicas, ao eclodirem, emularam-se aos movimentos artísticos no século XIX.

Se compararmos o que normalmente se enuncia sobre estética clássica ou acadêmica com a estética do inacabado, romântica (vanguardeira por definição), teremos de admitir que a segunda é "moderna" em relação à primeira. Todavia, se não considerarmos uma certa inadequação ou obsolescência dessa comparação, verificaremos que essa querela é paradoxal e muito mais complexa do que muitos imaginam. Com toda certeza, muito do que se diz sobre vanguardas artísticas desconhece as profundas raízes que elas têm com o ensino acadêmico. Talvez a questão seja escamoteada por pura ingenuidade, posto que é óbvio o fato de que a academia garantiu os pressupostos básicos da elaboração da própria arte para que as vanguardas pudessem se bater contra eles. Na verdade, estamos propondo, mesmo que superficialmente, uma análise que se pretende reformuladora da percepção do fenômeno acadêmico e que permite compreender como um campo artístico produz um valor, no caso como a expressão clássica foi substituída pela romântica. Estamos tentando demonstrar como se regulam as mediações entre as estruturas sociais e criação cultural e, finalmente, como ela contribuem para formar uma identidade social e um destino "tipo" de artista, o acadêmico e seu público. No desenvolvimento diacrônico do academismo desde o século XVI, podemos perceber que, no início, ele era flexível, mas que se modificou e veio a ser nefastamente rígido e que muitas vezes marginalizou os seus membros do convívio de seus colegas de fora da instituição. No processo de recrutamento e de socialização do artista, procuramos apontar os princípios que estabeleciam homologias entre a instituição e a produção acadêmica. Assim, a institucionalização acadêmica de parte do campo da arte foi um processo de racionalização da esfera artística e se constituiu como outras formas de trabalho, na sociedade industrial, em uma arte de execução cujo corolário natural foi a

funcionalização dos acadêmicos, a rotina das práticas pedagógicas, a especialização e profissionalização da atividade artística.

Deste modo, estamos propondo uma análise que tomou emprestado da sociologia das instituições, especificamente de como se organizam em relação às outras, aqui exemplificadas nas corporações de ofício, e da sociologia da cultura, de onde retiramos a idéia de como a academia foi a primeira forma organizada de estratégia para uma distinção cultural através de uma profissão.

Procuramos também demonstrar que, além do que chamamos de crise ou falência da academia e do academismo, resulta também de contradições inscritas no desenvolvimento mesmo da doutrina acadêmica: classicismo *versus* romantismo, idealismo *versus* verismo, liberalização das artes *versus* mercantilismo, difusão de uma concepção carismática (genialidade) do artista *versus* sua verdadeira situação social.

Começamos pela liberalização das artes, iniciada no Renascimento, onde o reconhecimento do saber estabelecido pertencia ao mundo empírico dos artesãos e enquanto tinham obrigações jurídicas com as normas estatutárias das guildas. Nesse período, foi estabelecida a institucionalização acadêmica ou autonomização do campo artístico tal com o conhecemos hoje e que, distinta das guildas, oferecia ao artista uma carreira balizada pela instituição e o fez caudatário das graduações honoríficas e dos privilégios oferecidos pelos poderosos desde então. Um pouco mais tarde o artista acabou sendo transformado em funcionário da cultura (Moulin, 1983) segundo os modelos de organização política das jovens nações que, em verdade, configuravam mais uma esfera de atração de alguma cidade-estado, e serviram como funcionários, ao mesmo tempo artistas e embaixadores, aos congêneres Estados por toda Europa (Warnke, 1993).

No século XIX, ao examinarmos as biografias concernentes aos artistas acadêmicos, verificamos que, seguindo uma longa tradição, ficam claras as qualidades profissionais atribuídas ao artista: precocidade do talento (que continua sendo ainda hoje uma constante nos relatos da glorificação dos mesmos), o caráter sociável (inteligência e educação mundana<sup>2</sup>) e o traço de infatigável e exigente trabalhador pela excelência do seu trabalho. Esta última característica esta vinculada aos valores tradicionais e técnicos (prático-teóricos) dos artistas independentes e individuais do século XIX, cujas obras, pelo tratamento adequado do tema, pela clareza, moderação e legibilidade, tinham a qualidade de agradar ao público, e nesse caso imediatamente recompensadas pelos numerosos prêmios e honras que se concretiza-

vam nas encomendas e nos títulos professorais (Genet-Delacroix, 1986).

Tal como observou Pierre Vaisse, o termo acadêmico estava indissociavelmente agregado à idéia de uma arte de escola.

*[os acadêmicos] tinham por função principal ensinar as artes do desenho ou das belas artes, mas sua principal função era a defesa de uma idéia, na qual se moldava a forma deste modo de ensino [...] a função de encarregada do ensino das academias [...] [que] terminou por produzir a idéia do escolástico, quer dizer, da conformidade e desprovemento de originalidade que se agrega ao termo academismo, quando ele se define por inteiro [...] (Vaisse, 1987. p. 96-97)*

À medida que a academia se engajava na idéia de uma instituição profissional, defendendo suas prerrogativas, e que seus mestres se transformavam em professores, a arte promovida pela academia tomava todas as características de uma arte de força executória realizada por alunos estupidificados para concursos, mais ou menos como encontramos aqui no Brasil, nos cursinhos de preparação para o ingresso na vida universitária. Carl Goldstein (Goldstein, 1975), por exemplo, já discutiu com veemência os critérios de avaliação que vigiam nos júris encarregados para os concursos e pela observação de que as pinturas acadêmicas produzidas no século XIX nos levavam a considerar que essas expressões eram puramente “escolares”, que os critérios de julgamento destinados a avaliar o grau de competência técnica alcançado pelo aluno terminava por se concretizar no conjunto de princípios estéticos necessários à obra, isto é, na prática artística desses pintores. Pierre Bourdieu não deixou também de observar que, na arte acadêmica, houve uma produção típica do “*homo academicus*” (Bourdieu, 1987).

Todavia, a tese de que o academismo é uma manifestação de um todo poderoso sistema acadêmico de educação do artista, solidário ao ethos burguês do trabalho bem feito e acabado, é um pouco apressada (Thevoz, 1980), ainda porque a demonstração dessa idéia seduz mais do que convence.

De forma muito útil, Pierre Vaisse também nos lembra que os estilos dominantes que se sucederam durante o século XIX foram todos qualificados de acadêmicos (Vaisse, 1987). Se a alcunha foi estabelecida também para a geração que habitualmente chamamos “*pompier*”, seria muito mais porque essa pintura se apresentou “*pictoricamente*”<sup>3</sup>, como exemplo dos princípios inscritos no sistema acadêmico, do que pelo fato de corresponder ao sucesso desses artistas em um momento da história da academia.

Em primeiro lugar, a Academia, e juntamente com ela a arte acadêmica, encontrava-

se apreendida entre duas aspirações antinômicas: primeiro pela importância da atividade profissional em si, sua função manifesta de ensinar agregar-se às tradições das corporações de ofício, de onde ela também saiu, e segundo por sua função latente de reprodução de uma elite artística culturalmente valorizada e independente do ponto de vista profissional que, para existir, precisava romper com aquelas tradições do sistema corporativo todavia, durante longo tempo, esta tensão foi resolvida através de um compromisso conciliador.

A categoria profissional dos artistas como um todo teve uma vertente que apoiou suas reivindicações liberais na noção de que a arte era uma ciência entre outras e, na Academia (uma corporação com regras rígidas de organização semelhante às guildas), instaurou uma hierarquia de gêneros onde o ponto mais alto foi dado à pintura histórica, de nobre e erudita inspiração e onde a fatura de legibilidade total se prestava ora às encomendas oficiais (telas suntuosas para decoração ou comemoração de eventos do presente e do passado) e ora à burguesia, que ela atendia enquanto trabalho "bem feito e acabado".

Embora datado no início do século XX, este precário equilíbrio foi ameaçado e finalmente rompido em falência total por conta de dois movimentos históricos que operaram no sentido contrário ao do sistema acadêmico. Na verdade, a coabitação dos princípios acadêmicos de ideal clássico<sup>4</sup> e o respeito a esse prestigioso ofício profissional remontam ao século XVIII, que viu, em toda Europa, a uniformização do sistema de educação artística sob o modelo da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* de Paris. Assim, na medida em que as belas artes eram reconhecidas como artes liberais, a produção artística desaguava em uma verdadeira indústria cultural.

No século XVIII, as academias foram fundadas ou então reformadas com um espírito não muito distante do que tinha Colbert sobre a instituição, e unia o artista profissional ao oficial artesão. Este último, iniciando-se no gosto emanado pela autoridade, reconciliava-se, contornando seu único direito<sup>5</sup>, desde que atendesse aos altos designios do Estado, isto é, continuasse a trabalhar nas manufaturas reais. Para o artista profissional ou oficial, exsudando o gosto legalmente constituído e dominante, conjugando o saber ou ciência da arte a uma prática de grande esmero, os privilégios que já detinha (Pevsner, 1940).

Por outro lado, o conteúdo do ensino que repousava sobre a apreensão quase mecânica de uma sólida ocupação profissional e aplicado aos nobres assuntos vinha sendo contestado pelo *outsider* enlevo "romântico" da arte e do artista, que primava pela "inspiração absoluta" e que identificava a marca do gênio tanto no esboço inacabado como na obra bem

terminada.

Podemos ver que o corpo acadêmico representado pelos professores cujo investimento na carreira acadêmica era inversamente proporcional ao seu capital cultural e simbólico quando se iniciavam, e que aliás defendiam valores tradicionais e artesanais que poderíamos chamar de contrários ao ideal acadêmico e nos quais se fundavam suas competências profissionais, opunham-se rigidamente às correntes ditas antiacadêmicas e reclamando para si esses ideais acadêmicos.

Juntamente com os parnasianos e com os românticos, mas também com o ecletismo acadêmico de Victor Cousin, assim como os credos estéticos de Gustave Flaubert, o século XIX elaborou uma doutrina da arte pela arte que, além de individualista, negava toda e qualquer implicação política e ocultava as condições sociais da produção artística. Foi assim que, se por um lado, a Academia serviu tanto tempo aos poderes estabelecidos e de onde tirou a sua legitimidade, a arte acadêmica, afora sua propensão de atender ao gosto das classes dominantes, que a coloca entre o estado-patrão e a burguesia “protetora das artes”, aderiu sem reservas a essa visão sacralizada de arte. E se as classes dominantes aceitaram esse deslize para a autonomia da arte, é porque esse movimento consistiu também em um desengajamento político da arte que garantiu sua neutralidade política e fez prova de sua inocuidade em um período de grandes modificações sociais. E se esta arte era de vanguarda — participava desta ideologia — a despeito de sua radicalidade estética, se imolou para ser recuperada, isto é, para ser consumida com deleite ou indiferença pelas mesmas elites, onde era mais sensato o vitupério, não foi por masoquismo, mas porque essa arte, como o discurso crítico formalista que a acompanha, procedem dessa disposição estética “pura” que implica na neutralização da arte (Bourdieu, 1971).

A identidade carismática do artista definido enquanto criador — *divino artista* — acompanhou e dinamizou o movimento de liberalização das artes, mas ela não podia, por definição, se aplicar a não ser em algumas individualidades que o seu talento e o seu renome distinguiam do comum dos pintores. Todavia, desde a segunda metade do século XVIII, em perfeita contemporaneidade com o movimento neoclássico trazido por Winckelmann, floresceu a ideologia individualista iluminista e estouram as violentas diatribes do *Sturm und Drang* contra o ensino acadêmico.

Esses poetas e filósofos tinham em comum a fé nos direitos do indivíduo contra todas as coerções da esfera subjetiva, mas as imprecções contra o ensino acadêmico, supostamente

contrariando a inspiração e o gênio do artista, só encontram alguns ecos junto aos artistas antes da virada do século XIX (Carstens e Fuseli, na Alemanha, que se batem pela causa do ensino artístico natural, segundo a mesma convicção de Rousseau que recusa para a educação de *Émile* um professor de desenho “*que ne lui donnerait à imiter que des imitations et ne le ferait dessiner que sur des dessins*”; David na França, com uma inconstância teórica e uma inconseqüência intelectual que, após a abolição da Academia, pedida por ele mesmo, em 1793, e restaurada sem modificações maiores sob o novo rótulo de Instituto de França desde 1795, mas sob o tãção, digamos educacional, do próprio David), mas que os manuais de história da arte insistem em proclamar a importância.

O movimento antiacadêmico subentendia essa crença na identidade carismática do artista e que daí para frente foi estendida para todos os artistas “autênticos”. Os críticos lançados de encontro ao ensino artístico por pintores como Caspar David Friedrich, Ludwig Richter ou Carstens ilustram bem a antinomia existente entre a estética acadêmica e a estética romântica. A primeira era “mecânica” e procedia da justaposição das partes estudadas separadamente, e a outra era “orgânica” e globalizante. Essas maneiras divergentes de considerar a natureza como uma obra de arte ou uma pintura são provavelmente mais reveladoras que seus respectivos discursos. Mas é bom lembrar que os guardiães da doutrina acadêmica, tentando sintetizar o ideal clássico em algumas receitas mecânicas aplicáveis, e os românticos, desconhecendo tudo que não fosse a genialidade, deviam muito ao domínio academicamente adquirido, o seu *myster*, o que lhes permitia de esquecê-lo. Para os românticos, os gênios autênticos não deviam nada à Academia, que só poderia transformar a nulidade em mediocridade, segundo a fórmula de Friedrich. As emendas trazidas por esses reformadores da academia, quando estiveram em posição de fazê-las, trazem essencialmente e quase exclusivamente, o restabelecimento de um sistema de ensino do tipo medieval e lá introduzem a fórmula dos ateliês confiados aos mestres, que supervisionam pessoalmente e de, maneira contínua o progresso dos seus estudantes. Assim se estabelece o paradoxo que, desejando renovar com uma tradição medieval, só fizeram submeter o artista a um ensino individualizado, como explica Pevsner (1940, p.223-225).

Por outro lado, o interior da arte acadêmica estava sendo minado por sua própria doutrina. Remontando ao século XVII, partindo, por exemplo, da querela entre os partidários da linha e os da cor que, a despeito de optarem formalmente por estéticas díspares, estabeleciam uma preocupação com a preservação da nobreza dos assuntos de inspiração essencialmente

mitológica. Tratando os temas realisticamente ou pictoricamente, a representação corrente do antagonismo entre a tradição acadêmica ou clássica e as correntes pictóricas nunca se decidiu. Embora tenham discutido muito, nunca chegaram a reunir em um só conjunto estas duas tendências. Por outro lado, supomos que houve o sucesso da tendência clássica é duvidoso, pois não levamos em consideração a complexidade da doutrina acadêmica. Ao pensarmos, por exemplo, na estética do *"juste milieu"* de Delaroche<sup>6</sup>, ou ainda no exemplo *"troubadour"*, ou até o próprio "pictórico" e inacabado Impressionismo, verificamos que se trata da mesma doutrina e se estende século XIX adentro.

Típicas do final do século XVIII, as paixões pelo pitoresco e pela arqueologia contrapunham-se radicalmente ao "bom gosto" clássico ou acadêmico idealizado por Mengs. E a decantada paixão pelo pictórico e pelo arqueológico, por sua vez, também se opunha ao verismo realista que este século XIX exigirá, concretizando-se, como sabemos, no Impressionismo. Esta tensão entre o ideal e o autêntico, entre o imperativo categórico estético e o imperativo categórico ético, entre a intuição e a razão, a norma e o capricho provocou um descompasso entre os pintores chamados de *"pompieri"* que se traduziu principalmente em um "sentimento desequilibrado, de uma heroicização ao vazio, aos antípodas da realidade vivida como uma tradição recente, o gesto eloquente tornou-se pura pose e a careta se substituiu-se pela expressão" (Philippot, 1985, p.24).

Não esqueçamos também que a interdição para os acadêmicos de possuírem "loja de porta aberta" lhes condenou, por assim dizer, a exporem seus trabalhos no Salon anual, e a consequência imediata foi, em parte, a submissão ao gosto do público que freqüentava esses salões. Os artistas "oficiais", aqueles que contavam com encomendas públicas (segundo normas editadas pela Academia) eram na verdade infelizes e desafortunados, posto que, em sua maior parte, foram colocados à parte, formando uma espécie de "reserva de mercado" à demanda dessa pintura oficial. Os burgueses, de gosto sabidamente inferior ao dos aristocratas que os precederam, por inércia atuaram como mecenas em uma sociedade patronal mas, por serem menos versados em matéria de arte, acabaram repelindo o modo inacabado ou pictórico dos românticos, mas também chocaram-se com o "bem feito e acabado" dos acadêmicos. Por outro lado, posto que, em última instância, as obras dos artistas oficiais eram "trabalhos de decoração", os colocavam em uma situação de instabilidade frente ao ideal acadêmico, isto é, suas obras eram "decoração" de feitos históricos e não propriamente "arte" ou "perfeição artística" como era exigido dos pares. A hierarquia dos gêneros os

colocava como produtores de artes menores, de artes decorativas e que, sob a dependência das belas artes, eram artes menores (Vaisse, 1987, p. 102).

A pregnância do gosto burguês, o triunfante burguês industrial, e a atitude aparente de condescendência para com a arte e o artista, distinguiram-no no momento onde os aspectos honoríficos da intransigente Academia se fizeram mais manifestos. O sucesso do ensino acadêmico e o prestígio crescente pela carreira a qual ela preparava, foram de tal ordem que o número de diplomados excedeu rapidamente as possibilidades de absorção do mercado: as obras enviadas ao "Salon" foram tão numerosas que os "refusés" contavam-se entre os artistas da tendência clássica e entre os inovadores românticos. Em consequência, um proletariado de artistas se constituiu e deu nascimento à realidade e ao mito da boêmia.

Longe de corresponder a uma visão maniqueísta que normalmente nos fornece, a ingênua história arte do século XIX se confirma mais complexa, principalmente nas relações entre as sensibilidades políticas e estéticas. Foi no segundo quartel do século XX que se difundiu realmente a prática de aplicar metáforas políticas e sociais à crítica da arte — "révolutionnaires", "réactionnaires", "bourgeois", etc. —, todavia o uso dessas metáforas deve ser considerado com infinita cautela, pois elas foram também excessivas e paradoxais. Na verdade havia uma tendência na história da arte de então, de tomar esses termos, normalmente formas de expressão subjetiva, como reveladores. Haskell já tinha apontado que, em 1827, um outro autor ainda, ardente defensor das normas davidianas do classicismo, sustentava que eram Delacroix e os românticos que, longe de serem agente de progresso, lançavam na verdade uma contra-revolução naquilo que parecia ser um retorno ao estilo colorista, empastado e "sans fini" do século XVIII (Haskell, 1982, p. 10).

No âmbito da política, assim como no meio estético, há mais de vinte anos alguns autores (Boime, 1971, Thuillier, 1984, e Ackerman, 1986) vieram apontando para o fato de que as vanguardas artísticas não apresentavam correspondência equivalente às posições políticas progressistas, ou seja, que, embora lançassem mão de formas e cores avançadas, não eram tão inovadoras assim com relação à ordem social. Já no século XIX, a atitude reacionária face à Comune foi percebida<sup>7</sup>. Numerosos escritores e artistas inovadores, e também Durand-Ruel, o marchand e defensor dos impressionistas, deram exemplos de profundo reacionarismo político. Para escapar ao paradoxo fácil e sedutor de uma mudança completa de ponto de vista (que colocaria a relação arte e dinheiro/artista e ordem social, como bons amigos) e para escapar à confusão total, é preciso lembrar que a doutrina neoclássica (que

engloba em essência o classicismo e o academismo) foi política e revolucionária, mesmo que as inovações introduzidas pelos críticos da academia fossem inspiradas pelo ideal medieval dos mestres e por uma estética cristã pré-renascentista. Esta ambigüidade dos reformadores entende-se melhor se enunciarmos que este anti-academismo era menos de ordem social e, com muito esforço, estético. Foi a perseguição do ideal romântico e individualista (particularmente herdeiro do idealismo humanista do renascimento e não do Iluminismo) que dirigiu, tanto na Alemanha como na França, o essencial dos ataques à Academia. Neste sentido, a figura de Delacroix é emblemática, pois ele exemplo de que toda a atitude romântica é "decadente", isto é, moderna, e caracteriza o "artista" do século XIX, se confrontada ao acadêmico.

Para finalizarmos este quadro europeu, gostaríamos de lembrar, que se a vida de artista moderno do século XIX reteve apenas a imagem da vida boêmia, magnificada e imortalizada por Puccini, seria preciso não perder de vista que ela sustenta menos do "*front populaire*", como deseja o imaginário populista, que um produto heteróclito da superprodução de pintores em uma época de ruptura entre a esfera econômica e a cultural.

No Brasil, depois da segunda metade do século XIX, os manuais de história da arte costumam apontar para o confronto entre a hierarquizada estética clássica ou acadêmica com a pintura de paisagem, que é identificada como moderna e vanguardeira. Mas o que estamos na verdade observando é o velho confronto entre a estética do pictórico, a estética do inacabado, e a estética "*fini*" do estilo clássico. Talvez esta relação se explique pelo fato de a pintura de paisagem (Grupo Grimm) no Brasil ser mais ou menos o equivalente do Impressionismo na França; aliás, uma e outro aconteceram na década de sessenta. Contudo, o problema teórico deste pesquisador não é constatar a mesma opção estética em um determinado período no tempo, mas por qual motivo não houve setores da burguesia a encomendarem paisagens ou retratos<sup>8</sup> do mesmo modo que encomendavam a chamada pintura clássica<sup>9</sup>? Ou então, por qual motivo não se identificaram completamente com o aspecto inacabado ou pictórico das paisagens como fez a burguesia européia?

A nobilitação rápida de extrações sociais que poderiam ter sido identificadas com a ideologia ou mentalidade que chamamos de burguesa na Europa podem, em parte explicar esta questão mas, contrariamente ao que afirmaram Caio Prado Júnior (1978) e Celso Furtado (1976), o Brasil não era um imenso canavial, onde os homens ricos viviam apenas cumprindo ordens de Lisboa, isto é, não viviam totalmente de forma caudatária à Europa. Depois do trabalho de João Luis Ribeiro Fragoso (1992), ficou provado que, no final do século

XVIII, havia no Rio de Janeiro uma classe de comerciantes ricos, politicamente poderosa e relativamente autônoma. Era uma gente rude, sem cultura, mas poderosa econômica e politicamente. Também Jorge Caldeira (1995), no seu estudo sobre Irineu Evangelista de Souza, caracterizou muito bem o processo de opção de uma burguesia nacional na direção dos títulos nobiliárquicos e da vida no campo. Boa parte dos barões do café foram alçados muito rapidamente das tropas de mulas, de suas atividades comerciais, para os refinados salões imperiais do Rio de Janeiro. Afigura-se que, em uma época onde reis eram depostos, a gente brasileira que enricou identificou-se com medidas e rapapés cortesãos. Por outro lado, existe um dado de ordem social, bastante marcante e curioso, que associa estes setores sociais a uma tendência cultural brasileira muito particular: parece que preferiam investir mais em pedra e cal do que em pinturas. É digno de nota o fato de que esses senhores, participando de confrarias e irmandades até quase o final do século, preferiam despende mais dinheiro para a construção de prédios onde se realizavam cerimônias públicas (cultos e enterro dos mortos), do que consumi-lo em privadas expressões da subjetividade (pinturas de paisagens ou de gênero). É marcante também que, no âmbito da religiosidade doméstica, o brasileiro tenha utilizado como suporte para o colóquio com Deus ou o santo exemplos artísticos tridimensionais (crucifixos, imaginária, oratórios, presépios, etc) e mais raramente imagens bidimensionais (Mott, 1997).

Não se trata, portanto, de vincular simplesmente a pintura de gênero à ideologia comercial dos burgueses do século XIX. Tudo leva a crer que pelo menos duas tradições influíram nesse processo. Uma foi a preferência por imagens tridimensionais e a outra, mais atinente à arte (o clássico versus o pictórico), obtiveram no Brasil um novo significado em meados do século XIX e passaram a ser meio de expressão de uma classe social. A teoria da arte nos faz pensar que tivemos uma outra escolha estética ou a ausência desta classe social. Mas na Europa, a vitoriosa burguesia, com pretensão de elegância, atitude de espírito e impertinência, que tinha prazer de desagradar, juntara-se ao artista de "vanguarda" ou romântico que estava lá *"pour épater la bourgeoisie"*. A burguesia brasileira do início do século XIX, mais conservadora espiritualmente, não chegou a ameaçar a expressão pictórica que chamaríamos de romântica, pois continuou adquirindo retratos e paisagens (pintura de gênero), talvez por ignorância de que este gênero artístico pudesse lhes dar prestígio e distinção e também por uma completa falta de noção do que fosse vida espiritual fora da esfera religiosa. Mas refutou qualquer expressão que fosse antítese completa ao classicismo

de exortação moral e característica mais evidente deste estilo.

O raciocínio é simples: como Argan já havia apontado (1992, p.12), a arte neoclássica e sua aparente divergência com a expressão romântica são, na verdade partícipes do mesmo ciclo de pensamento, e o que estabeleceu a diferença da sua escolha foi a relação que o artista assumiu em relação à história e à realidade social, que facilmente poderíamos estender também ao seu público. Se Argan estiver certo, o nosso dilema teórico reduz-se a poder provar uma das hipóteses dessa alternativa: ou bem a expressão pictórica foi a escolha da mentalidade burguesa, ou foi a estética clássica do acabado. Todavia, o trabalho do pesquisador se complica, pois a mentalidade burguesa no Brasil encomendava as duas formas de expressão. Como os estudos recentes nos informam, a elite burguesa brasileira desenvolveu um projeto existencial arcaico. Não foram, por exemplo, como os comerciantes de Boston, que continuaram a ser comerciantes: mudaram de ocupação. Como tinham muito dinheiro<sup>10</sup> e queriam mais, investiram tudo que tinham na manutenção do tráfico de escravos e por extensão nas atividades agrícolas. O tráfico, em relação ao comércio em geral, rendia 15% em vez de 10%. Ao trocarem suas atividades profissionais básicas, isto é, o comércio, ao investirem suas fortunas na direção da propriedade da terra, trocaram o prestígio de serem reconhecidos por sua agilidade na obtenção de créditos e sua dinâmica nos negócios de abastecimento no porto do Rio de Janeiro por uma vida acomodada e sem trabalho<sup>11</sup>. Sem exagero, a idéia do senhor de engenho balançando em uma rede controlando o trabalho escravo no terreiro com os olhos semicerrados preguiçosamente é verdadeira. O escravismo no Brasil foi um consenso social. O arcaísmo, as decisões perversas que culminaram no atraso e na pobreza, foram atos volitivos e pensados, pois deram mais prestígio e mais lucro e muito menos trabalho.

A mentalidade que predominava entre nossos patrícios fez também uma escolha estética. Sua indefinição entre o clássico *"fini"* com temas moralistas e o tecnicamente inacabado romântico reflete, além da ignorância e limitação espiritual, o mesmo pragmatismo de suas ações econômicas. O classicismo adotado não foi o moderno neoclassicismo burguês com toda sua ambigüidade apontada por Robert Rosenblum (1974). Foi um classicismo que pudesse identificar o burguês abastado às imagens de ordem, estabilidade e conforto que vinham junto com sua nova opção comercial.

Quando Taunay foi acusado de ousadia por tentar pintar um quadro diferente do outro (Arago, 1822, v. 1, p.86), seus críticos demonstraram que nada entendiam de pintura, que

não tinham o menor contato com este gênero de representação artística e também que não percebiam a representação de objetos naturais como indicadores de erudição e refinamento. Indicaram que continuariam no seu zelo carola, com seus funerais acompanhados por centenas de padres (Reis, 1991), bandas estridentes e demais pompas religiosas.

#### Notas

<sup>1</sup> Na verdade, o autor não tem conclusões definitivas se há ou não autonomia dos agentes em relação às estruturas sociais.

<sup>2</sup> Nesse caso, com um sentido renascentista de "virtú", ou se preferirmos, os atributos humanos que propiciam os meios necessários à passagem social nos meios requintados dos nobres, ricos e poderosos de então.

<sup>3</sup> Retomando uma expressão de Carl Goldstein, *op. cit.*

<sup>4</sup> Baseado sobre um modelo de doutrina que remonta sem grandes rupturas ao século XVI na Itália passando pela visão de Bellori e chegando até Winckelmann.

<sup>5</sup> O direito de ter loja de porta aberta, que era negado aos acadêmicos, mas estes tinham o privilégio de expor publicamente seus trabalhos no *Salon*.

<sup>6</sup> Particularmente sobre este assunto, ver Boime, 1980.

<sup>7</sup> Sobre este assunto, ver especialmente Boime, 1996.

<sup>8</sup> Se compararmos o retrato à paisagem, a demanda ao primeiro foi até razoável; todavia, no contexto geral do Brasil em relação, por exemplo, aos Estados Unidos da América, ambos os gêneros foram praticamente inexistentes, tal como comentamos a seguir.

<sup>9</sup> Neste caso, o clássico significa a pintura histórica no seu viés religioso.

<sup>10</sup> Como Fragoso nos informa, Brás Carneiro Leão e Amaro Velho da Silva deixaram um patrimônio avaliado em meio milhão de libras, o que equivale, por exemplo, ao patrimônio deixado por um dos maiores banqueiros de Londres, sir Richard Oswald, quando morreu, em 1784.

<sup>11</sup> "Um senhor de engenho tem geralmente um aspecto que prova que se nutre bem e trabalha pouco" (Saint-Hilaire, 1975. p.38).

#### Bibliografia

ACKERMAN, G. *The Life and World of Jean-Léon Gerôme*. Paris, Sotheby Publications, 1986.

ARAGO, Jacques. *Promedade autour du monde, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820, sur les corvettes du roi l'Uranie et la Physicienne, commandées par M. Frycinet*. 2 vols. Paris: Leblanc, 1822.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOIME, Albert. *Art and the French Commune. Imagining Paris after War and Revolution*.

Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

———. *Thomas Couture and the eclectic vision*. New Haven and London: Yale University Press, 1980.

———. *The Academy and French Painting in the 19th Century*. London, Phaidon, 1971.

BOURDIEU, Pierre. "L'Institutionnalisation de l'anomie". In *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris, n<sup>o</sup> 19-20, juin 1987.

———. "Disposition esthétique et compétence artistique". In *Les Temps Modernes*, Paris, n<sup>o</sup> 295, 1971.

CALDEIRA, Jorge. *Mauá: empresário do Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GENÉT-DELACROIX, M.C. "Vie d'artiste; art académique, art officiel e art libre en France à la fin du XIXe siècle". In *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. Paris, n<sup>o</sup> 33, janv.-mars., 1986.

GOLDESTEIN, Carl. "Towards a definition of Academic Art". In *Art Bulletin*. London n<sup>o</sup> 57, 1975.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

FRAGOSO, João Luís Ribeiro. *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

HASKELL, Francis. "L'art et le langage de la politique". In *Le Débat*. 1982.

MOTT, Luis. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello (org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MOULIN, Raymonde. "De l'artisan au professionnel: l'artiste". In *Sociologie du Travail*. Paris, n. 4, 1983.

PEVSNER, Nikolaus. *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge, Cambridge University Press, 1940.

PHILIPPOT, Paul. "Une nouvelle conscience de l'art". In *1770: 1830 - Autour du néoclassicisme en Belgique*. Bruxelles, 1985.

PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

REIS, João José. *A morte é uma festa. Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século*

XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ROSENBLUM, Robert. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte, Itatiaia, 1975.

SOUZA, Laura de Mello e. *História da Vida Privada no Brasil. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. Volume I. Coordenação geral de Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

THÉVOZ, Michel. *L'Académisme e ses fantasmes*. Paris, É de Minuit, 1980.

THUILLIER, Pierre. *Peut-on parler d'une peinture pompier?*. Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

VAISSE, Pierre. L'esthétique XIX siècle: de la légende aux hypothèses. In *Le Debat*, Paris, n. 44, mars-mai, 1987.

WARNKE, Martin. *The court artist. On the ancestry of the modern artist*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.



Francis Bacon. Retrato de George Dyer numa corda cega. 1966.

## Bacon, Deleuze, pintura e filosofia

Bacon, Deleuze, painting and philosophy

Elton Luiz Leite de Souza

Mestre em Filosofia/UERJ; Mestre em Comunicação/UFRJ.

Universidade Veiga de Almeida e Universidade Cândido Mendes

Palavras chave

estética, Deleuze, Francis Bacon.

keys word

aesthetics, Deleuze, Francis Bacon.

Resumo

Admite-se que a filosofia é uma atividade que se caracteriza fundamentalmente por sua relação com os Conceitos. A filosofia seria um exercício estritamente conceitual. Mesmo que precária, mesmo que insuficiente, a definição da filosofia como atividade em estreita ligação com os conceitos nos fornece, contudo, critérios convincentes para exatamente separá-la da não-filosofia. E mais: podemos também, se quisermos, desenvolver as relações entre a filosofia e a não-filosofia, descobrindo entre ambas comunicações nem sempre manifestas, nas quais cada uma tenta expressar, com os meios que lhes são imanentes, um mesmo campo de problemas.

O artigo Bacon, Deleuze, pintura e filosofia intenta expor alguns pontos de ressonância entre a produção conceitual de Deleuze e a criação artística de Bacon, sobretudo a partir de um ponto que parece comum a ambos: em Bacon, a crítica à ilustração enquanto clichê narrativo (que subordina a pintura aos estados subjetivos de um sujeito e à percepção que este último tem de um estado de coisas); em Deleuze, a crítica à representação enquanto estrutura psicológica que reduz o pensamento à sua imagem mais pobre: a busca dogmática da verdade.

Abstract

Philosophy is generally regarded as an activity identified by its concern to concepts. Thus, it would be essentially a conceptual exercise. Be it simple or insufficient, this definition of philosophy – as an activity exclusively ascribed to concepts – provides us with convincing criteria to separate it from what is not philosophy. Furthermore, if we want relate philosophy and non-philosophy, finding out some sort of communication – not always evident – between them, as both intend to express, through their own immanent media, the same *groun of problems*. The present essay tries to point out resembling elements in Deleuze's conceptual work and Bacon's artistic creation.

This resemblance can be specially noticed in Bacon's criticism on representation as a descriptive standard (which subordinates painting to the subjective moods of an individual or to his perception of reality) and Deleuze's criticism on representation as a psychological structure that reduces thinking to its poorest image:

Deus deu a forma. Os artistas desformam.  
 É preciso desformar o mundo:  
 Tirar da natureza as naturalidades. —  
 Manoel de

Barros

I

Segundo Gilles Deleuze, a filosofia se dirige, em sua essência, aos não-filósofos. "O não-filosófico", diz ele, "está talvez mais no coração da filosofia que a própria filosofia, e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida somente de maneira filosófica ou conceitual" (Deleuze, 1992, p.57). Esse remetimento da filosofia ao pré-filosófico constitui seu *devoir*. E aquilo que desencadeia uma filosofia em *devoir* é o fato de ela ser constituída por *intercessores*. Um *intercessor* não é um amigo, nem um rival — tampouco um "Mestre". Um *intercessor* é um *aliado*. Não apenas pessoas podem ser *intercessores*; um filme, o álcool, a música, as tintas, um animal (como em Castañeda), etc., não raro funcionam como *intercessores* — seja para um filósofo ou um artista. A função de um *intercessor* é possibilitar um *devoir*. É por esse motivo que, para Deleuze, somente podemos efetuar nossos *devoirs* à medida que encontremos, selecionemos nossos *intercessores* — e Deleuze mesmo afirma que boa parte de seu pensamento fora produzido tendo Félix Guattari como seu *intercessor*. Antes de ser uma declaração de modéstia, tais palavras de Deleuze expressam uma enorme potência. Ou melhor, "*toda potência é modesta*", conforme dissera Deleuze mesmo a propósito de Espinoza. Todo *devoir* é, portanto, um *agenciamento*, uma *aliança* — o contrário de uma relação de reprodução ou submissão. Aplica-se aqui a advertência de Nietzsche sempre lembrada por Deleuze: "para além do Bem e do Mal" não significa "para além do *bom* e do *mau*". Se "Bem" e "Mal" são noções Transcendentes que servem de fundamento para os *juízos morais*, "bom" e "mau", ao contrário, são *avaliações* imanentes, éticas, que se aplicam aos *modos de vida* e aos *encontros* que daí decorrem. O "mau" é a força que se quer propagar-se, que quer reproduzir-se anulando toda diferença (o "querer-dominar"); o "bom" é a força que se transforma, que se metamorfoseia, que não *encontra* outra força sem se transformar, afirmando sua diferença ao mesmo tempo em que afirma o *encontro*, o *agenciamento* (o "querer-artista"). Segundo Deleuze, o bom só possui um nome: *generosidade* (ver Deleuze, 1990, p.173). Só o generoso é bom, só a *generosidade-potência* possibilita a metamorfose, o agenciamento, o *bom encontro*.

Em *Matéria e Memória*, Bergson distingue dois tipos de *reconhecimento*: 1º o *reconhe-*

*cimento automático ou habitual*: aqui, a percepção de um objeto deve ser prolongada numa ação. Percebemos para agir. Por exemplo, percebo o sinal de trânsito para poder me comportar segundo as regras. Passo do objeto percebido a um outro (o guarda, os outros carros, etc.), dentro de um mesmo *plano*. Este último é de natureza espacial. Somente me *interesso* pelo objeto tendo em vista a ação, real ou possível, que ele possibilita; 2º o *reconhecimento atento*, por sua vez, descobre num objeto aspectos distintos que atravessam, cada um, *planos diferentes*. Cada plano remete a uma virtualidade, a uma singularidade, constituinte do *devir* do objeto. E cada plano, ao mesmo tempo em que *apaga* o aspecto do plano antecedente, *cria* o aspecto que lhe pertence. O objeto entra em relação com o tempo. Construímos do objeto uma *imagem ótica pura*. Tal imagem torna indiscernível o atual e o virtual, o físico e o espiritual: daquele, ela retém o caráter objetal; deste, ela expressa o caráter inventivo, criativo. Na percepção do primeiro tipo de reconhecimento, só retemos do objeto aquilo que nele nos interessa, tendo em vista a *semelhança* que o objeto em questão possui com outros objetos que ocupam o mesmo plano. O que funda tal semelhança é a *classe geral* dos objetos a qual ele pertence (por exemplo, é a idéia de "semáforo em geral" que tenho em mente quando percebo, e reconheço, um semáforo particular, individual). O universal, a "classe geral", é a condição lógica, e pragmática, que organiza as situações sensório-motoras, o mundo orgânico. Na *percepção atenta*, ao contrário, adentra-se à realidade de singularidades puras, àquilo que cada objeto tem de diferente. Perde-se com o objeto toda relação de utilidade, "não sabemos exatamente o que ele é e nem para que serve". Descobrimos sua raridade, sua riqueza, sua multiplicidade. Por de trás do "filósofo Deleuze", e para além de tudo aquilo que a palavra "filósofo" *habitualmente* ("academicamente") significa, *atentamente* descobrem-se planos virtuais coexistentes nos quais ele é um pintor, ou um diretor de cinema, ou um índio.

Sabe-se que poucos filósofos fizeram a filosofia devir tanto quanto Deleuze. Essa é a sua marca, a sua assinatura. Por esse motivo, mais do que comentá-lo ou expô-lo, teremos por objetivo fazer um pequeno *agenciamento* com parte de seus conceitos e, a partir daí, produzir alguns enunciados em torno de dois pontos que ressoam um no outro: 1º o *devir pictural* da filosofia de Deleuze; 2º o *devir filosófico* da pintura de Francis Bacon. É, pois, dessa *aliança* Bacon-Deleuze, pintura-filosofia, que vamos brevemente tratar.

## II

A compreensão plena de uma *idéia* não se faz sem que antes nos apropriemos dos elementos que, direta ou indiretamente, a engendraram. Toda compreensão, portanto, se dirige ao encontro de duas realidades que se interpenetram: os *signos* e as *forças* (ver Deleuze, 1987). Os signos são elementos sensíveis que encobrem, ou envolvem, um *campo de sentido* ( Cf. Deleuze, 1974). Este último é a *entidade* que os signos se encarregam de expressar, ao passo que as *forças* são os fatores que estão na gênese da produção de uma semiótica (seja ela artística, filosófica, científica, econômica, etc.). Sendo assim, o acesso ao plano onde operam as forças é inseparável de uma *interpretação* dos signos. Somente o exercício da interpretação pode colocar-nos na pista das motivações mais ou menos explícitas que animam uma obra — seja ela uma pintura ou um sistema filosófico. A compreensão opera a partir de uma interpretação que *explica* e *desenvolve* o sentido que determinado conjunto de signos envolve e expressa. Para Gilles Deleuze, o exercício da interpretação denomina-se *Clínica*. Como constituir uma *clínica* filosófica?

Tudo é signo, isto é, *sintoma*. Com efeito, deve-se buscar em Nietzsche (e não em Freud) a inspiração de uma filosofia enquanto *clínica* — cuja prática interpretativa se revela, ao mesmo tempo, como uma *arte* que pesa, avalia e seleciona os signos que fazem de uma obra a manifestação de uma "sintomatologia". "Sintoma", aqui, não deve ser tomado num sentido exclusivamente médico. Ou melhor, é a própria noção de medicina que deve ser ampliada; ela se metamorfoseia, então, em atividade *crítica* que avalia e interpreta o signo enquanto efeito de forças "nobres" ou "vis", potentes ou impotentes, ativas ou reativas. *Crítica e clínica* — eis como poderia ser definida uma filosofia que se quer problematizadora do vasto e variado campo dos signos (artes, filosofia, ciências, etc.) (Deleuze, 1993).

Nada apreendemos verdadeiramente de uma *idéia* se descolamos os signos das forças que os produziram. Tal "descolamento", porém, indica precisamente a direção que é aquela mesma que inaugura e confere um território à filosofia clássica. Por conseguinte, um exercício interpretativo que se queira eminentemente *semiótico*, *genético*, como é o caso de Deleuze, exige um *ultrapassamento* da *imagem do pensamento* construída pelas filosofias que, em nome de uma transcendência qualquer (Sujeito, Objeto, Cogito, Consciência, etc.), separam a *idéia* e a *força*, o *sentido* e o *problema*, o *pensamento* e a *vida*. Ninguém mais do que Platão corroborou para a construção daquela *imagem do pensamento* dogmática.

Encontra-se também em Platão uma desqualificação dos signos produzidos pelas artes em geral e pela pintura em particular. Por esse motivo, teremos que iniciar nossa exposição recapitulando, ainda que sumariamente, algumas teses platônicas acerca das relações entre os signos e a filosofia.

Antes de prosseguirmos, queremos ainda assinalar, primeiramente, uma *questão de método* e, em seguida, recolocar o problema da estética deleuziana que serviu de fio condutor ao nosso texto, e que une as partes que o compõem:

1º- a leitura que apresentaremos de Platão inspira-se naquilo que Deleuze definiu ser a "prática retratista" da filosofia. Tomaremos Platão como a alguém do qual desejaríamos fazer um retrato, tal como um pintor ao seu modelo. O retrato será um efeito direto de nossa perspectiva, de nossas escolhas, de nossos *agenciamentos* e estratégias. As "tintas" que empregaremos serão tomadas de empréstimo da palheta de Deleuze, artista incomum na arte de pensar;

2º- para os fins que ora colocamos, acreditamos que a obra de Deleuze pode ser pensada a partir de três planos. Cada um desses planos apresenta problemas que retomam (renovando-os ou abordando-os de uma perspectiva original) os conceitos usuais da estética. Vejamos, no essencial, o que cada plano tem de característico:

a- o primeiro desses planos toca em temas relativos ao que se convencionou chamar de *naturalismo*. Este, segundo Deleuze, é o plano da *profundidade dos corpos* e tem na *idéia de pulsão* o seu elemento genético. É no aspecto caótico da profundidade dos corpos, de suas misturas infernais, que se inspira toda postura naturalista. Mesmo Platão já presentira tal mundo caótico, e o batizara, no *Timeu*, de "matéria louca". Mas é sobretudo em Freud que o mundo da *profundidade dos corpos* fora conceitualizado, investigado e nomeado como sendo o *plano das pulsões*;

b- o segundo plano diz respeito ao *realismo*. Aqui, a imagem do que significa *agir* e *pensar* é construída sobre as coordenadas do sistema sensório-motor e sob o modelo psicológico da *reconhecimento*. O *realismo* tem duas motivações pré-filosóficas: o bom senso e o senso comum. Deriva daí também o pressuposto "onto-lógico" de que aquilo que é primeiro no pensar é também primeiro no real: o Princípio de Identidade. Tal princípio funda o mundo da *representação*. Funda também, por extensão, o mundo da consciência, que se afirma exatamente ao excluir o plano bastardo das pulsões (pois este último aparece ao realismo como algo que, ao mesmo tempo, foge: 1- das regras lógicas mediante as quais o sujeito

pensa; 2- dos preceitos morais segundo os quais o indivíduo deve agir);  
 c-finalmente, o terceiro plano é aquele para o qual aponta uma série de autores com os quais Deleuze se agenciou, na filosofia e nas artes. Citemos brevemente alguns deles: na filosofia, os estóicos com sua Teoria do *acontecimento*; Leibniz e os *mundos possíveis*; Espinoza e o problema da *expressão*; Nietzsche e a *vontade de potência*; Bergson e o *virtual*. Nas artes, os *sonsignos* e os *opsignos* no cinema de Visconti ou de Ozu; os *perceptos* e os *affectos* na obra de Proust; as *sensações* na pintura de Bacon. E o mais importante: a possibilidade de se buscar *ressonâncias* entre a filosofia e a arte, de tal modo que se pode reencontrar Nietzsche em Visconti, Proust em Espinoza, o próprio Deleuze em Bacon. Pois se é verdade que podemos *pensar* este terceiro plano através dos conceitos dos filósofos citados, também é verdade que podemos *senti-lo* por intermédio dos *sonsignos* e *opsignos*, dos *perceptos*, dos *affectos* e das *sensações* que os artistas criam, inventam, instauram. Com todos estes, filósofos e artistas, Deleuze confere uma nova *matéria ao ser* e constrói uma nova *imagem do pensamento*: plural, potente, vital. São muitos os nomes que Deleuze confere a este terceiro plano. A exposição de alguns desses nomes ficará, essencialmente, para a última parte desse texto, quando trabalharemos mais diretamente a pintura de Francis Bacon.

### III

Segundo Platão, os signos são realidades "segundas", quer dizer, realidades que dependem de uma instância primeira — da qual os signos enquanto tais procedem. Os signos seriam, pois, *cópias* dessa Realidade Primeira: eles são secundariamente aquilo que a realidade primeira, de forma eminente. A distinção entre os signos e aquela outra existência que eles copiam ou imitam pode ser recolocada a partir da diferença entre dois verbos: *possuir* e *ser*. Os signos *possuem*, por imitação, algo que a realidade primeira, E isto que a realidade primeira, e que os signos (por *mímesis*) *possuem*, denomina-se forma. O mundo das Idéias é o plano eterno e imutável das formas puras. Tal mundo, segundo Platão, deve servir de modelo para a realidade dos signos. Estes últimos *possuem* forma, mas não são a forma que eles copiam. Pois o que eles são verdadeiramente é uma matéria que se deixou *informar* para poder assim servir de signo, linguagem. Porém, a matéria que constitui o signo não pára de subverter a ordem imitativa, daí a dificuldade inerente ao mundo dos signos: a polarização entre matéria e forma, isto é, entre a realidade rebelde à imitação e aquela que

se submete à função de copiar um modelo transcendente e eterno.

Sem aquele mundo formal prévio, os signos seriam tão somente realidades materiais destituídas do poder de representar, significar e designar as coisas. Portanto, o mundo das Idéias é o fundamento último para o emprego *claro e distinto* (como posteriormente afirmará Descartes) dos signos. Esse fundamento não é, enquanto tal, um signo; não sendo, por esse motivo, algo que a vontade ou razão humanas tenham criado. O fundamento é eterno, Incriado, Imutável. O emprego dos signos apoiado nesse fundamento denomina-se, segundo Platão, *episteme*. Para o fundador da academia, fundamento, ordem, forma inteligível, modelo e essência significam a mesma coisa: a existência de uma realidade primeira, transcendente ao tempo, organizada a partir da exigência de um limite (no sentido geométrico do termo). A existência do fundamento se traduz na postulação de um limite enquanto modelo para o emprego dos signos.

Além do fundamento e dos signos, o mundo platônico compreende ainda um terceiro termo: o que existe sem fundamento, a causa errante ou puro devir (Cf. Deleuze, 1974). Tal como o mundo das idéias, o puro devir também é eterno e Incriado. Há em Platão a desconcertante convivência de dois princípios que se excluem mutuamente: o fundamento/forma e o sem-fundamento/devir. Este último, no entanto, somente de maneira aproximativa pode ser designado um "princípio" — já que, essencialmente, o puro devir é exatamente a existência problemática que se esquia a todo e qualquer "princípio". Enquanto que o fundamento se constitui como o apanágio do real, o puro devir, ao contrário, nos mergulha num universo "bastardo", em tudo semelhante (como o próprio Platão afirma no *Timeu*) a um "sonho". Caos — eis o que é o puro devir em sua essência. O caos é a existência sem-fundamento, a-formal. No entanto, ele fora o estofa a partir do qual o mundo visível veio a formar-se. O caos age de maneira obscura no mundo dos signos, fazendo com que estes últimos se furtem (não sem alguma diabólica perversão...) ao fundamento. Pois se é verdade que o fundamento é uma existência completamente transcendente ao mundo dos signos, o caos, ao contrário, encontra-se inseparavelmente ligado àquele mundo — como secreta perversão que pode fazer ruir, por subversão, a ordem mimética que impõe um fundamento ou modelo aos signos. O risco maior que espreita a linguagem é ela não espelhar mais a ordem imutável das idéias, e assim ver irromper em sua superfície uma matéria sonora oriunda de uma profundidade caótica, sem limites.

Eis, para Platão, o perigo que deve ser evitado pelo pensamento: tomar o Caos como

se esse fosse o fundamento, furtar-se desse modo ao Modelo e, ao mesmo tempo, perverter-se num universo ilimitado, sem "medida", sem forma — ou, para dizer como Manoel de Barros, *desformado*.

Até aqui estivemos falando dos signos como se estes fossem de uma única espécie. Na verdade, há signos de naturezas distintas. E é a partir dessas diferenças de natureza que Platão constituiu o mundo dos signos segundo uma hierarquia bem nitida. No ápice da hierarquia encontra-se o tipo de signo que copia mais propriamente o fundamento/idéia. Tal signo é a *palavra* — ou, para dizer de forma mais atualizada, o *significante*.

No ponto extremo da hierarquia está a espécie de signo que, ao contrário, encontra-se mais diretamente sob a ação do caos. O signo em questão é a *imagem*. Nunca é demais lembrar que, para Platão, um signo (mesmo a palavra) é uma cópia do real. E mais: o próprio signo possui um grau de realidade que lhe pertence, não sendo, por esse motivo, um *símbolo* do real (tal como mais tarde afirmará Aristóteles). Logo, em Platão, a linguagem possui um certo grau de ser que lhe confere uma dimensão ontológica (ou "onto-semiológica")<sup>4</sup>. A linguagem não *simboliza* o ser: ela própria é um tipo de realidade que *imita* ou *copia* uma outra realidade que lhe serve de modelo. Mas por qual motivo estaria a imagem mais próxima do caos?

A palavra correspondem dois tipos de emprego ou função: a *designação* e a *significação*. A *designação* supõe a relação do signo com um objeto particular que, enquanto realidade sensível, é uma *cópia* de uma idéia inteligível, universal. Por exemplo, quando me refiro a "esta árvore" que está diante de mim, o objeto-árvore que a palavra "árvore" designa seria, na concepção de Platão, uma *cópia* da Idéia de árvore enquanto fundamento ou modelo eterno de todas as árvores particulares. Sendo assim, a *designação* se definiria por ser uma relação direta e imediata do signo com o objeto que ele designa ou mostra. A *significação*, ao contrário, precede, *de direito*, à designação — na medida em que pressupõe a relação de imitação não do objeto com a idéia, mas sim do próprio signo com o Fundamento. Essa é, resumidamente, a célebre tese platônica a respeito das palavras: elas não são uma *representação*, mas uma *cópia* das Idéias. Estas últimas são reais, assim como as palavras que as imitam. E também são reais os objetos designados pelas palavras. Contudo, idéias, palavras e objetos não são reais do mesmo modo: a realidade das idéias é a mais eminente, posto que sem matéria. As palavras são, portanto, *cópias* — não do indivíduo concreto e sensível que a designação mostra, e sim do modelo imaterial que os órgãos dos sentidos não podem

apreender.

Como consequência, a palavra não seria um mero artifício que o homem teria inventado para, por convenção, representar as coisas — já que ela, conforme argumenta Platão, é uma *cópia* do ser original e primeiro. E quanto às imagens?

Tomemos, como exemplo, uma pintura do tipo "natureza morta". A imagem em questão fora feita mediante uma matéria específica: as tintas. A imagem produzida se assemelha às coisas que ela duplica e mostra: seu modelo não está nas "alturas do inteligível", mas no mundo sensível onde os objetos particulares têm lugar. A pintura toma como "modelo" algo que, na opinião de Platão, é tão somente uma cópia. É impossível ao signo da pintura, a imagem, imitar ou copiar o fundamento, tal como o faz a palavra (posto que o fundamento é inteligível, imaterial, incorpóreo). A imagem é uma cópia da cópia, isto é, um *simulacro* (Deleuze, 1974). A pintura faz vir ao mundo sensível um tipo de existência que se furta à relação de imitação entre indivíduo e modelo, palavra e idéia. A pintura torna visível a potência titânica da existência sem-fundamento: a imagem que ela produz se torna *semelhante* à cópia; não obstante, a semelhança aí é segunda, posto que *criada* pela ação do artista sobre a matéria plástica da tinta. Na perspectiva da arte, o que é primeiro não é a identidade eterna e imutável das idéias que existiriam fora do mundo sensível, mas uma *diferença* inscrita no mundo material, e temporal, que rivaliza com o modelo Eterno.

Conforme a narrativa feita por Platão no *Timeu*, um artesão divino, o Demiurgo, fizera a matéria caótica imitar as Idéias, dando assim origem ao mundo sensível e visível no qual encontram-se as cópias enquanto objetos particulares; pela ação do pintor que cria uma obra, a tinta ganha o poder de imitar o objeto que nela vem duplicar-se: para se tornar, enquanto *simulacro*, diferente de si próprio (isto é, uma cópia de si mesmo). Pela prática da pintura, a natureza imita a si própria, desdobra-se como seu próprio espelho, tornando-se diferente de si mesma, isto é: *artifício*. O artista é aquele que *maquina as potências do falso*, o império do *artifício*. E o mais grave, segundo Platão, está na possibilidade não muito remota de o *simulacro* se autonomizar até mesmo em relação à cópia que ele duplica, partindo então para engendrar mundos incompatíveis com as exigências e limites onto-lógicos (e morais) da ordem eterna das idéias. Para Platão, na pintura habita um *antilogos* anárquico, que encontra do lado da palavra um equivalente igualmente subversivo: o *antilogos* sofista (ver Deleuze, 1987, p.103). *Se a palavra reproduz a identidade incriada das formas eternas, a imagem, por sua vez, torna visível uma diferença titânica que se mostra como repetição que*

*o artifício cria.*

#### IV

Gostaríamos agora de assinalar, ainda que rapidamente, três perspectivas distintas acerca do problema que esboçamos em Platão. Essas perspectivas são: a arte cristã, a estética de Kant e o pensamento de Nietzsche. Cumpre ressaltar que procuraremos evidenciar em Nietzsche o rompimento do modelo estético que se inicia em Platão (e que se estendeu, com as variações que objetivaremos apontar, até Kant e Hegel). Pois é exatamente em Nietzsche que se anuncia a perspectiva estética que Deleuze fará ressoar em seus textos. Mas para chegarmos até aí, temos antes que rever de que maneira o problema do fundamento reaparece sob a ótica cristã.

Com o cristianismo, não só o plano das imagens pictóricas receberá uma nova relação com o fundamento, como também este último migrará do território metafísico no qual Platão o alojara. Pois, sob a ótica cristã, o fundamento torna-se teológico.

A arte cristã, ou inspirada pelo cristianismo, cumprirá, em seu início, uma função eminentemente pedagógica — ao tornar visível, por *figuração*, para o povo majoritariamente analfabeto, a ordem invisível do reino eterno (objeto e inspiração do “significante” bíblico). Sob muitos aspectos, no cristianismo não iconoclasta a imagem suplanta, em tarefa didática, o vínculo que a palavra escrita tem com o fundamento divino. Desse modo, é graças sobretudo à imagem pictórica que o texto sagrado pôde tornar-se mais acessível ao povo.

Liberada da função de copiar a ordem das coisas visíveis, terrenas, pode-se ver, por exemplo, em Giotto, ou mesmo em El Greco, uma incrível profusão de imagens saídas de uma imaginação alçada ao transcendente; visando, com isso, dar do invisível, do imaterial e do teológico uma certa configuração material, visível, estética. A pintura cristã convoca o corpo a sentir o invisível, o incorpóreo. Com efeito, não é o mundo terreno enquanto tal que a arte se encarregaria de mostrar. Por isso mesmo, o que se vê são imagens que se retorcem, se recurvam, se distendem e se contraem — como que habitadas por forças angélicas que desconhecem as leis que regem o mundo físico. “sensações celestes” — eis, em suma, o que tais imagens visam provocar (ver Deleuze, 1981, “Note sur la figuration dans la peinture ancienne”).

Uma mudança de perspectiva se inaugura com Kant. No filósofo alemão, a arte receberá a função de figurar os *valores morais*. Estes últimos vêm substituir o plano teológico

como fundamento para a arte. Para Kant, *o belo é a aparência sensível daquilo que é moralmente bom* (Kant, 1993, § 59, Da beleza como símbolo da moralidade). E o *sentimento de "prazer desinteressado"* que o belo nos provoca equivaleria a uma experiência de satisfação originada pela *forma* apenas, e não pela *matéria* com a qual a obra artística fora feita. Se na vida ordinária, onde as necessidades orgânicas têm lugar, toda satisfação supõe como condição um "interesse" pela *matéria* (seja ela a de um alimento ou de um corpo qualquer), na arte, porém, o prazer, segundo Kant, tem por objeto tão somente uma *forma* que a imaginação *reflete e contempla* (Kant, op. cit., § 5). Para Kant, a experiência estética deve ser *orientada por uma reflexão metaestética*, isto é, por um pensamento que possa discernir os pressupostos a partir dos quais a experiência estética recebe um sentido ou função. Assim, a compreensão da arte pressuporia um colocar-se além dela, e aí desse lugar descobrir os conceitos ou idéias que legitimam o próprio sentido da experiência estética. E esse lugar metaestético pertence, de direito, à razão (e não à imaginação ou à sensibilidade). Somente a razão pode, em última instância, refletir sobre a função a qual está destinada a arte em geral. E essa função se inscreve, como já assinalamos, numa propedêutica à moral.

Com Nietzsche, presenciamos o momento onde a arte se libera de todos os fundamentos que, de fora, se lhe apresentavam como modelos. Forças que nela dormiam despertam para trazer a "boa nova": ditirambos de imagens dionisiacas, atéias, para além do bem e do mal. A arte se torna, em Nietzsche, o "modelo" mesmo para o pensamento e para a vida. Pois, segundo Nietzsche, "o homem, em última análise, somente *reencontra* nas coisas aquilo que ele mesmo nelas *introduzira*; o ato de *reencontrar* denomina-se ciência; o ato de *introduzir* chama-se arte"<sup>8</sup>.

Pode-se dizer, com Nietzsche, que por detrás da depreciação ontológica da arte (momento platônico), da sua subordinação ao "significante" bíblico (momento da arte cristã) e da sua "moralização" (momento kantiano), encontra-se a presença de um mesmo "sintoma": a expressão de uma *força reativa* que nega o *dever*, a imanência e a vida. Em suma, uma *força anti-estética* por excelência.

Com efeito, parece-nos que a discussão em torno da "morte da arte", tão cara às linhas teóricas que descendem de Hegel, encerra um falso problema que não toca, que não atinge o cerne mesmo da atividade artística. O argumento em favor da "morte da arte" é tributário (mesmo que não o saiba) da crença de que a função da arte seria dar uma figuração sensível a realidades morais ou teológicas. Desse modo, confunde-se a "morte do fundamento"

(enfim, de Deus e da transcendência) com uma pressuposta "morte da arte". Tudo leva a crer, ao contrário, que a "morte do fundamento" significou, mais profundamente, a libertação mesma da arte, seu nascimento.

"Libertar-se do fundamento e da transcendência" foi tão somente um aspecto da questão que marca e diferencia a arte contemporânea. Esse acontecimento, contudo, não livrou a arte de outros constrangimentos talvez piores. Pois se viu emergir do seu seio dois "novos senhores": o *clichê* e o *caos* — estes sim portadores de uma possível "morte da arte": o primeiro, o *clichê*, pela banalização, isto é, pela transformação da arte em geral, e da pintura em particular, em mera mercadoria midiática; e o segundo, o *caos*, pela liquidação que ele empreende (ao tentar fugir exatamente do *clichê*) da *figura*, quer dizer, da essência mesma da pintura. Para exemplificar o exercício feito pela pintura contemporânea para escapar ao *clichê*, evocaremos três exemplos: Pollock, o abstracionismo geométrico e Francis Bacon.

## V

Segundo Deleuze, antes mesmo que o pintor se ocupe de preencher a tela branca com cores e formas, tal espaço só aparentemente pode ser considerado uma superfície "virgem" (Cf. Deleuze, 1981, cap. XII: "Le Diagramme"). Pois um conjunto virtual de *clichês* como que se apropria desse espaço branco, ocupando-o antes mesmo que a cor e a forma venham nele habitar. Isso que antecede a cor e a forma (e que captura a ambas para assim fazê-las servirem aos fins que corroboram àquele conjunto virtual) denomina-se: *figuração/ilustração/narração*. Precisemos agora a definição de *clichê*: ele é um "motivo" cuja natureza é eminentemente figurativa, ilustrativa e narrativa. Para compreender melhor esse conjunto *clichê/figuração/ilustração/narração*, é preciso que apresentemos aquilo que é a sua *condição de possibilidade*, isto é, a realidade que as faz existirem, a saber: a *percepção*, a *afecção* e a *opinião*.

Apresentada de maneira bem simples, a *percepção* é uma atividade voluntária (ou psicológica) de um sujeito; noutras palavras, ela é um ato cuja *forma* remete à estrutura cognitiva do indivíduo, enquanto que o *conteúdo* (ou *matéria*) diz respeito ao objeto apreendido pelo ato de perceber. Como *conteúdo* daquele ato, o objeto tem uma existência extrapsíquica— e o conjunto desses objetos chama-se *estado de coisas*. Sendo assim, a percepção apreende uma realidade que existe exteriormente ao sujeito. Com efeito, a percepção não deixa de ser um "recorte" num fluxo de acontecimentos. Como consequência,

a percepção apenas apreende aquilo que está em seu poder recortar e reter. Lembremos aqui das palavras de Bergson, para quem a percepção é sempre "menos"; noutros termos: ela é capaz de reter tão somente aspectos que são infinitamente menos complexos que o fluxo intermitente de acontecimentos que é a natureza. Toda percepção é, essencialmente, "interessada": ela apenas recorta /retém aquilo que lhe interessa. *Retido/diminuído* pela percepção que o apreende, o fluxo de acontecimentos se torna a sua figura mais pobre em variação e intensidade, isto é, ele se transforma em *fato*. A percepção apreende apenas *fatos*. O "percebido" é sempre um *fato* ou *objeto*.

Todavia, nunca é demais repetir, um *fato* não é um *acontecimento*. O *fato* é tão somente o aspecto estático, objetual, que o fluxo de acontecimentos reveste ao ser recortado/retido pela percepção de um sujeito em suas relações sensório-motoras (e cognitivas) com o mundo imediato que o engloba. Pode-se ver, por exemplo, em Whitehead, uma teoria dos acontecimentos que retoma, sob o crivo dos problemas da filosofia contemporânea, o conjunto de teses que os estóicos já apresentavam acerca da distinção entre *fato* e *acontecimento*<sup>10</sup>. Em belas páginas, Whitehead mostra que estamos envoltos num fluxo de acontecimentos singulares, imperceptíveis, virtuais, porém reais e concretos — nada tendo de abstratos. Nesse ponto, a microfísica e a microbiologia nos parecem dizer a mesma coisa: a percepção não pode dar conta do fluxo de acontecimentos que é a natureza. O sujeito mesmo nada mais é do que um fluxo de acontecimentos que se bifurca em estratos heterogêneos: estrato lingüístico, estrato psicológico, estrato pulsional, etc. O plano dos estratos forma uma *heterogênese* cujas partes se distribuem nomadicamente como *platôs não totalizáveis num conjunto fechado ou estável* (Cf. Deleuze e Guattari, 1980). Aqui, estamos próximos de Nietzsche com sua idéia do sujeito como um palco onde forças buscam ganhar a predominância; estamos perto também da noção de *metaestabilidade* em Simondon (1964). Em todos esses autores, enfim, podemos discernir um ponto em comum: a impossibilidade de se pensar o sujeito a partir de um *cogito* monolítico e fechado sobre si mesmo.

A *afecção*, por sua vez, remete aos estados subjetivos de um sujeito percipiente. Costuma-se acertadamente traduzir *afecção* por *sentimento*. A *afecção* é o correspondente subjetivo do objeto apreendido pela percepção. Por exemplo, o "medo" como estado subjetivo que corresponde à percepção objetiva de um tigre; o "amor" como *afecção* que se reporta a um ente qualquer, etc.

Finalmente, a *opinião* é o equivalente cognitivo, inteligível, da percepção e da afec-

que atribui à arte a função seja de entreter a comunicação, fundamentar a intersubjetividade ou

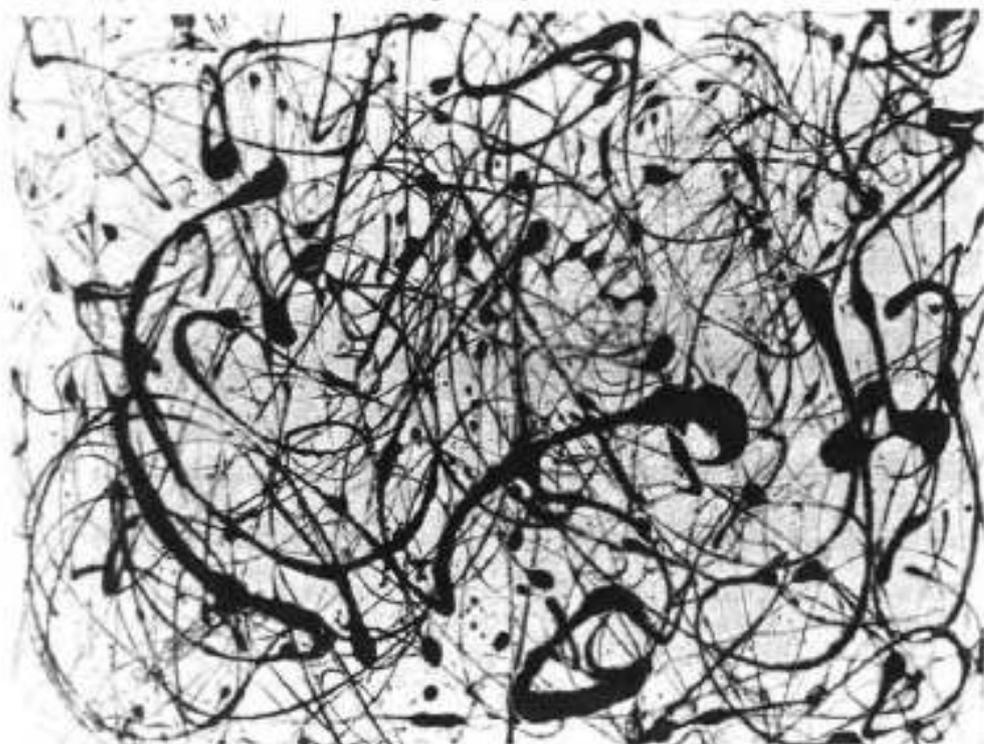


Figura 1: Jackson Pollock. Nº 14, 1948

figurar sensivelmente valores morais e/ou religiosos.

Violenta foi a tentativa de Pollock para fugir do *clichê*. Buscando por todos os meios estilizar, saturar, empastelar o conjunto virtual que, de antemão, habitava a tela, Pollock, no entanto, fez naufragar no próprio caos que ele engendrara a possibilidade de recomposição e reinvenção de um espaço pictural não figurativo (figura 1). Em Pollock,

não há mais nada a perceber ou ver. Seu universo plástico é exclusivamente *manual* (ver Deleuze, 1981, p.65 e seguintes). Liberada do contorno, a linha em Pollock percorre caminhos caóticos: mais do que escorrimento aleatório, menos do que uma membrana a diferenciar a figura de seu em torno informe. Pode-se dizer que na pintura de Pollock a *causa errante* platônica como que sobe à superfície do mundo, para aí desfazer toda forma e organização fazendo imperar, dessa maneira, seu turbilhão enfurecido. *Opinião, percepção, afecção e clichê*: nada fica de pé.

O abstracionismo geométrico, explorando uma via inversa, tomará, segundo Deleuze, uma direção *ascética*: seu esforço consistirá em reduzir ao mínimo o caos e, por consequência, o manual. As *formas abstratas* pertenceriam, assim, a um novo espaço puramente *ótico*. Mas não se trata de uma percepção ou visão sensível; ao contrário, tais formas expressariam uma "visão interior", intelectual, ideal — ou, para dizer como Kandinsky, *espiritual*: antecipadora de um homem do futuro cada vez mais desprovido da força manual. A atividade manual é absorvida pela forma abstrata mediante uma *tensão* imanente a esta última (fato que distingue a forma da arte abstrata das formas meramente geométricas). Com efeito, na pintura abstrata o manual já não é mais, como na pintura clássica, o meio de organização de um espaço disposto

geometricamente; pois o manual se incorpora ao espaço visual das formas abstratas a partir de

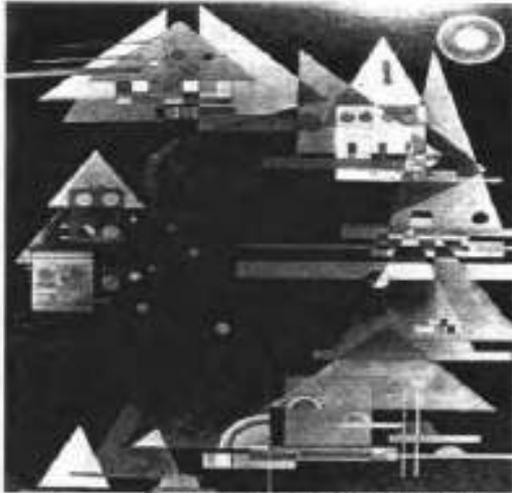


Figura 2: Vassili Kandinski.  
Vértices em arco, 1927

uma *tensão* que afeta, de dentro, estas últimas — indicando as *forças invisíveis* que tais formas abstratamente expressam. Sob o domínio de tais formas, o manual se converte em *táctil*, isto é, a mão reduzida ao toque de dedos. O modo pelo qual as *formas* expressam aquelas *forças* é inseparável de um *código ótico* que organiza o espaço da tela segundo eixos verticais e horizontais. Em suma, o *táctil* é a subordinação do manual àquele *código* (figura 2).

Em Pollock, a arte se libera de tudo aquilo que poderia ainda submetê-la ao *clichê*. O preço fora a perda do *contorno*, o mergulho da *forma* numa espécie de "pintura-catástrofe"

(Deleuze, op. cit., p.66 e seguintes). Na pintura abstrata, por seu turno, a *forma* é, ao mesmo tempo, mantida longe do *clichê* e elevada a um espaço espiritual que salta por cima do *caos* manual. No entanto, a *forma* que aí é dada a ver dirige-se exclusivamente ao "olho do espírito" (algo similar à *noesis* platônica): um olho demasiadamente codificado, abstrato, "interior". A tarefa de Francis Bacon será dupla: salvar o *contorno* e introduzir a *sensação* na *forma*; numa palavra, *fazer a forma devir Figura*.

A *sensação* não deve ser confundida com a *percepção* e a *afecção*. O fato é que estas últimas dependem da *sensação*, pois não há *percepção* e *afecção* sem um certo grau de *sensação* enquanto substrato sensível para aquelas operações. Não obstante, na arte a *sensação* se torna capaz de se autonomizar em relação à *percepção* e à *afecção*, indo encarnar-se numa matéria distinta seja das variações subjetivas, psicológicas, de um sujeito em seus *estados vividos*, seja do *estado de coisas* que este mesmo sujeito percebe. A pedra, as tintas, os sons, etc., são capazes de *encarnar sensações*. Nas palavras de Deleuze, o artista seria aquele que extrai *perceptos* das *percepções* e *afectos* das *afecções* — fazendo com que ambos, os *perceptos* e os *afectos*, passem a ser expressos pela obra de arte<sup>13</sup>. Em Bacon, a *figura* é um *bloco de perceptos e afectos*, isto é, *sensação que a tinta conserva, expressa, eterniza* — sem ser uma *representação* da *percepção* e da *afecção* (e escapando, ao mesmo tempo, da banalização universalizante na qual a opinião se move). Na arte, diz Deleuze:

os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não mais são sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido (1992, 213).

Sabe-se que o *esboço* é um procedimento do qual a pintura contemporânea pouco se serve. Numa definição geral, pode-se dizer que o *esboço* é aquilo que prepara, na superfície da tela, o *motivo* que se quer representar. Na pintura clássica, por exemplo, o *esboço* era um partícipe indispensável da representação: exatamente como algo que a antecipa, a prepara e que faz ver, pouco-a-pouco, o surgimento daquilo que as imagens se encarregarão de narrar e ilustrar. No entanto, a lógica dessa mesma representação supunha a existência prévia — seja



Figura 3: Francis Bacon. Estudo para retrato de Van Gogh II. 1957

na moral, na religião ou mesmo na vida cotidiana — daquilo que se vai representar; ou seja, a representação implicava a existência de uma realidade não estética como ponto de partida e critério legitimador para a atividade artística. Se pudéssemos nos valer de uma imagem orgânica, diríamos que o *esboço* é o *esqueleto* da representação, isto é, algo que será recoberto, enchido, espessado, escondido: embora esteja ali, sob a carne e nervos (sustentando-os), não é, porém, visível.

Em Bacon, se há alguma disciplina que possa nos auxiliar a fazer uma imagem de seu processo criativo, essa disciplina é, sem dúvida, a *embriologia*. De fato, o *dever pictural* de Bacon é semelhante ao movimento intensivo, *autopoietico*, do embrião. Pois tanto o embrião, em seu processo de formação, quanto a *figura* nos quadros de Bacon, atravessam *estados larvares* cujas etapas de desenvolvimento implicam aquilo que Deleuze designa ser um *diagrama* (1981, "Le Diagramme"). A compreensão do que vem a ser um *diagrama* é facilitada se o distinguirmos, antes de tudo, do *esquema*. Em verdade, *esquema* e *esboço* são termos parelhos. O *esquema*, assim como o *esboço*, é a organização das partes tendo em vista um *todo* (ou *forma*). O *esquema* é uma espécie de "entre-deux": entre o mundo material,

sensível, das partes e o universo imaterial, inteligível, do *todo*. Sua principal função é tornar possível a organização das partes tendo em vista a necessidade lógica destas mesmas partes representarem um *todo* (uma *forma*) que, enquanto tal, remeteria a uma instância externa, transcendente, à própria pintura. *Esquema* e *esboço* são, nesse sentido, atividades *voluntárias*, calculadas, que visam fazer emergir uma representação, narração ou ilustração.

O *diagrama*, ao contrário, é o processo de criação de um mundo que não pré-existe ao ato mesmo que o engendra. Nesse sentido, o *diagrama* é a expressão, na pintura de Bacon, daquele ato de *introduzir/criar* que Nietzsche preconizava como sendo a tarefa de uma filosofia do futuro. O *diagrama* é o princípio genético que organiza o caos sensível do qual a *figura* irá emergir, *pondo-se de pé* (figura 3). Ele é, por esse motivo, inseparável de *atos involuntários* que logo são incorporados ao plano imanente da *figura*. O *diagrama* é o devir não-formal, não-figurativo, que possibilita, ao mesmo tempo, a fuga do *clichê* e a criação da *figura*. É preciso acrescentar ainda que o *diagrama* enquanto tal se distingue da *figura* na medida em que ele é composto apenas de *traços a-significantes* ou *a-formais* — todos eles, como já ressaltamos, *involuntários*. Segundo Deleuze, Pollock não conseguiu fazer com que alguma coisa emergisse

do *diagrama*, para assim *dar-se a ver*. Sua *linha de fuga* tornou-se indiscernível de uma *linha de abolição* na qual nada pôde *pôr-se de pé*.

O *diagrama* nasce de um estado de sensações difusas, como é difusa a percepção de tudo aquilo que nasce. Nesse sentido, para Deleuze, o *diagrama* como que reproduz a percepção de mundo típica de um bebê: confusão sensorial própria a tudo aquilo que vem ao mundo como acontecimento inteiramente novo, singular, diferente. E é do seio dessa confusão sensorial que a *figura* deve emergir, nascer — e assim se discernir da

catástrofe que a gestou. O *diagrama* expressa essencialmente um espaço manual: nele, nada mais se vê além de uma certa matéria que a mão se encarrega de espalhar, marcar, esticar, esparramar — com o auxílio seja de pincéis, toalhas, escovas ou mesmo com a ponta dos dedos. Literalmente, o *diagrama* é impregnado de impressões digitais — que são como que as marcas de fato do processo manual que o engendrou. E algo de profundamente original ocorrerá com a visão. Ela ganhará uma *função de toque*, ela será capaz de *tocar*.



Figura 4: Paul Cézanne.  
A montanha de Sainte Victoire,  
1904-06

que vem ao mundo como acontecimento inteiramente novo, singular, diferente. E é do seio dessa confusão sensorial que a *figura* deve emergir, nascer — e assim se discernir da catástrofe que a gestou. O *diagrama* expressa essencialmente um espaço manual: nele, nada mais se vê além de uma certa matéria que a mão se encarrega de espalhar, marcar, esticar, esparramar — com o auxílio seja de pincéis, toalhas, escovas ou mesmo com a ponta dos dedos. Literalmente, o *diagrama* é impregnado de impressões digitais — que são como que as marcas de fato do processo manual que o engendrou. É algo de profundamente original ocorrerá com a visão. Ela ganhará uma *função de toque*, ela será capaz de *tocar*. Tal função define o *háptico*. *Dir-se-á, então, que o pintor pinta com os olhos*, dessa maneira vencendo a dualidade mãos/olhos presente tanto na pintura de Pollock quanto no abstracionismo.

Na pintura de Bacon, o *diagrama* é o procedimento mediante o qual se ultrapassa o esboço enquanto ponto de partida para a representação, a narração e a ilustração. Contudo, o *diagrama* não é uma invenção exclusiva de Bacon. A rigor, pode-se dizer que existe um *diagrama* onde a pintura se bater contra a representação e o clichê Há, desse modo, o *diagrama-Van Gogh* — ou o *diagrama-Cézanne* (figura 4). Em suma, o *diagrama* torna possível um espaço pictórico não representativo. E é a partir daí que a arte contemporânea pôde exercer aquilo que a distingue e singulariza (significando não a sua *morte*, mas sim o inverso: seu *nascimento e vida*): pintar as *sensações*, isto é, um bloco de *perceptos e afectos*.

O *diagrama* não é tudo: ele é apenas um *meio*, um processo. Pois algo deve sair dele: a *figura*. O *diagrama* é o meio caótico do qual a *figura* deverá emergir (cf. reprodução na abertura do artigo). No entanto, a *figura* não é um ato ou *pose* (quer dizer, algo que, pelo seu caráter estático, *opor-se-ia ao devir*): pois ela é atravessada por movimentos intensos que atestam a catástrofe do qual ela emergira, *pondo-se de pé*. Este "pôr-se de pé" é a marca distintiva do *otimismo* que Bacon deposita nas forças renovadoras da arte, na potência inventiva da vida — algo como a *alegria* em Espinoza ou a *dança* em Nietzsche. Em Bacon, o "contorno" é salvo pela *figura* que, ao sair do *diagrama*, *dá a ver alguma coisa* — que não reproduz mais a experiência de uma percepção objetiva de um *estado de coisas*: ao contrário, o que Bacon visa tornar visível é exatamente aquilo que a percepção não pode apreender, o *imperceptível*, as *forças*, o *devir*.

A *figura*, em Bacon, é a expressão de um *caos-germe*, que não é outra coisa senão o *diagrama*. *Caos-germe* não é algo que se contraponha ou negue a organização. Ele é, ao

contrário, a *organização em germe*: que se distingue completamente da imagem de uma ordem eterna e imutável, que jamais nascera ou fora criada, que nunca experimentara, enfim, o estado de *germe* — tal como o fundamento e a transcendência platônicos.

O *diagrama* é, ao mesmo tempo, um exercício da pintura contemporânea e um programa que a filosofia, ao seu modo e empregando outros meios, conquistou para si. A filosofia somente pode tornar-se criativa à medida que trace seu diagrama, que nada mais é que seu *plano de imanência*. A tarefa, contudo, não é pouca: com uma das mãos lutar contra os *clichês* que imperam dentro da própria filosofia e, com a outra, traçar *diagramas* que possibilitem a criação de novas formas de agir, sentir e pensar.

#### Notas

<sup>1</sup> Léon Robin, por exemplo, aproxima esta “visão onírica” a uma espécie de “raciocínio bastardo” que Platão evoca para poder se referir ao *Puro Devir*. (Robin, 1968, p. 170).

<sup>2</sup> Boa parte de nossa asserção sustenta-se nas indicações de Joly (1980, segunda parte: “Onoma et Logos”).

<sup>3</sup> Citado por Birault, 1978, p. 74; o mesmo problema aparece também em “Fenômeno e Coisa em Si”, *Humano, demasiado Humano*; e ainda nos aforismos 58 e 261 de *A gaia ciência*.

<sup>4</sup> Whitehead, 1994, cap. I: “Natureza e Pensamento”; sobre as relações entre Whitehead e os estoicos, ver Deleuze, 1991, cap. 6: “O que é um acontecimento?”.

<sup>5</sup> Além de Deleuze, 1981, este mesmo tema aparece também em Deleuze, 1992, “Percepto, Afecto e Conceito”.

#### Bibliografia

BUYDENS, M. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris, Vrin, 1990.

DELEUZE, G. *Nietzsche et la philosophie*. Paris, PUF, 1962.

\_\_\_\_\_. L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant. *Revue d'esthétique*, 1963, 113-136.

\_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Logique de la sensation*. Paris, Éd. de la Différence, 1981.

\_\_\_\_\_. *Cinema I - A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro, Forense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Cinema II - A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *A dobra - Leibniz e o barroco*. Campinas, Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.



Edgard Cluquet. Algo muito próximo da minha boca. 1999.

## O senso comum e a desapropriação dos objetos técnicos

Common sense and the alienation of technical objects

André Souza Lemos

Mestre em Ciencia da Computação (UFRGS, 1991); doutorando em Comunicação e Semiótica (PUC-SP).

Palavras-chave

Propriedade intelectual, Sistemas computacional, Senso comum, Processos de criação.

Keywords

Intellectual property, Computer systems, Common sense, Creative processes.

Resumo

A produção de sistemas computacionais é comumente vista como atividade estritamente tecnológica, quando não como o verdadeiro paradigma das novas tecnologias. A partir do estudo das estratégias efetivamente empregadas na produção destes sistemas, esse trabalho propõe que a sua síntese depende fundamentalmente de processos de criação que não dizem respeito à sofisticação tecnológica, tão temida e exaltada como onipresente (e diretamente relacionada à questão da reserva de propriedade intelectual), mas ao senso comum e, portanto, a uma contextualização muito mais abrangente do que podem vir a ser, hoje, os objetos técnicos.

Abstract

Computer systems production is commonly viewed as a strictly technological activity, if not as the actual paradigm of the new technologies. From a study of the strategies effectively applied to the production of these systems, this work proposes its synthesis to be fundamentally dependent on creative processes that aren't related to technological sophistication, so feared and boasted as omnipresent (and directly connected to the issue of intellectual property reserve), but to common sense, and thus to a much wider contextualization of what could become, today, the technical objects.

### Propriedade intelectual e estética da abundância

A origem do objeto técnico está ligada a uma urgência, a uma necessidade vital, mesmo que no presente nos deparemos mais com a relação entre o desenvolvimento tecnológico e a perspectiva de uma relação fortemente antagônica entre o ser humano e seu meio-ambiente. O acontecimento original trazia eventualmente o germe deste distanciamento. Trata-se de uma separação: de um lado o que se fez vivo por não ser mais próprio, e do outro lado o resto, que já havia sido o todo, para ser tão somente mundo, o real. O que se coloca no meio deles é o nosso assunto, e é o mesmo assunto de sempre desde então. As marcas do corpo convertem-se então em um procedimento independente, que passa a ter vida própria. E depois o problema da escrita, que é desde sempre também o da contagem, do cálculo<sup>1</sup>. Mas justamente porque uma teoria das máquinas de escrita, se for meramente uma teoria lógica, somente pode ser consistente — o que não é o mesmo que estar certa, ou seja, é muito pouco — é preciso que haja uma intervenção sensível sobre o tema, que o retome através do sentido original de separação, já que a urgência é outra em nossos dias, quer dizer, é a da contemplação de uma solução de continuidade.

É sob esse prisma que identificamos a presença dos sistemas computacionais, em geral, mas muito especialmente na contemporaneidade. São os problemas técnicos (tomados no sentido amplo, de invenção) que protagonizam esta tendência, não a presença de um processo de decisão por parte de alguma forma de controle exterior sobre a solução técnica, ou de alguma teleologia. De fato, a complexidade do processo supera largamente, por exemplo, as iniciativas que um ambientalismo abrigado pela política institucionalizada pode produzir, e o que pretendemos desenvolver aqui é não tanto um esforço de pensar a mútua influência entre tecnologia e cultura, e sim, mais do que isso, a relativa precedência da produção técnica atual em relação à própria pesquisa tecnológica institucionalizada, assim como em relação à questão da cultura, ambas situadas em um nível muito maior de abrangência teórica. À heterogênesse na subjetividade<sup>2</sup> corresponde não o esvaziamento da objetividade ou a sua desmaterialização, mas o aparecimento de uma objetividade autonômica. À teorização de Pierre Lévy, que contempla um novo lugar do objeto técnico na cultura (retomando de certa forma o que havia feito Gilbert Simondon), é preciso acrescentar o ponto de vista das novas articulações de *criação* dos objetos técnicos, que, independentes do plano de consistência da antropologia e da história, constituem um registro autônomo da experiência, e na sua

alteridade não há lugar para o conforto do conhecido, mesmo para quem supostamente vive a criação técnica “de dentro”<sup>3</sup>. O discurso, para isso, deve estar sempre na vizinhança da experiência, ou seja, estar implicado no agenciamento, ao invés de explicitá-lo. Nesse sentido, o melhor texto será um guia de viagem, para ser lido no caminho, não antes.

A origem do percurso do objeto técnico é singular, não o seu destino. A singularidade não resulta da sofisticação artística, ou da sofisticação operacional, que são as duas vertentes do *design*, da criação de objetos, porque estas são imediatamente associadas à possibilidade da produção do novo, do avanço em relação ao que já existe. No âmbito da produção técnica, entretanto, a associação entre criação e inovação não é obrigatória, embora seja este um pensamento comum. Tendo-se associado o desenvolvimento tecnológico ao avanço da ciência, ao mesmo tempo viu-se este desenvolvimento vinculado a um suposto movimento de *crescimento* dos conhecimentos técnicos, como se constituíssem um repertório sempre maior e permanentemente à disposição dos que deles necessitam, ao mesmo tempo que a sua conexão com os processos de reprodução de capital corroboram o seu aspecto de riqueza acumulável. Mas os conhecimentos estritamente técnicos não são necessariamente maiores em quantidade do que eram no passado, porque simplesmente eles possuem a medida dos problemas e nunca se desenvolvem de forma independente deles, como ocorre com os resultados da pesquisa científica, cujo ideal é a generalidade. Isso quer dizer que não há termo de comparação entre técnicas em diferentes situações, assim como os problemas não podem ser tomados fora das suas circunstâncias. Sendo assim, na medida em que os verdadeiros problemas aparecem, a solução técnica sempre é obtida através de um processo que reúne invenção e imitação, e no qual o conhecimento científico entra normalmente apenas como instrumento de enquadramento e formulação do problema, ou de sistematização da solução, que é então transformada em tecnologia<sup>4</sup>.

Elias Canetti identifica, na nossa época, o domínio dos processos de multiplicação desenfreada da riqueza, um dos aspectos dos movimentos de massa<sup>5</sup>. Desconectar a produção de conhecimentos da obsessão pelo crescimento ilimitado é uma consequência imediata da percepção da gravidade dos problemas ecológicos que vivemos. O desejo de abundância é um instrumento pobre para enfrentar estes problemas.

O motor da criatividade técnica é a multiplicidade das relações, não os objetos ou seu uso. Pode-se aí evocar de novo a origem do conhecimento técnico, que possui sempre como pano de fundo a manutenção e fortalecimento do vínculo entre os indivíduos, através de mo-

dos básicos de conduta, que, ao mesmo tempo, aproximam (pela forma básica) e distinguem (pelo grau de diversificação) os seres humanos e os primatas antropóides. Entre estes estão: o aprofundamento da dependência da criança em relação aos adultos e o hábito sistemático durante a vida toda de imitar comportamentos aparentemente vantajosos ou associar-se a comportamentos sedutores exibidos por outros indivíduos. O comportamento exploratório<sup>6</sup> do ser humano em desenvolvimento gradualmente acrescenta à inteligência sensório-motora, que constitui uma interface quase direta com o meio-ambiente material, a exploração das interações com o comportamento de seus semelhantes<sup>7</sup>. Conhecimentos destinados ao cuidado do outro, conhecimentos destinados à aquisição pelo outro, conhecimentos destinados à agregação do outro. Formas de conhecimento que se fundem a partir do momento em que o "cuidado" do outro, já adulto, fecha-se sobre grande parte da produção de conhecimentos transmissíveis, dando origem à imensa diversificação das relações de que podemos fazer parte.

Submetida ao desejo de multiplicação ilimitada dos objetos, a propriedade intelectual vem a ser também a propriedade de algo que tem valor, e tem valor econômico porque se reproduz sem cessar. São objetos replicadores: leis científicas, sementes e seu código genético, mitos, máquinas ou teorias. A produção intelectual se vê bloqueada na sua expressão massificada, torna-se um apêndice do sistema educacional, cuja atribuição precípua é diferenciar o correto do incorreto, o adequado do inadequado e, dessa forma, o mercado cultural encontra-se inteiramente mapeado por critérios de valor que se dirigem à conduta do consumidor do "produto cultural", cancelando qualquer possibilidade de um exercício coletivo, matizado, de recepção por parte do público. A necessidade de manutenção de um ritmo de produção intelectual cada vez mais intenso é respondida pela introdução de agentes produtores sob a forma de organizações de natureza corporativa, encarregadas da distribuição e veiculação dos materiais, as quais constituem meios de reserva de propriedade e padronização do esforço criativo no sentido da manutenção da possibilidade de mapeamento constante daquilo que é produzido previamente à recepção. A esse movimento acopla-se a característica do "objeto intelectual" de ser sempre copiável, tecnicamente reproduzível.

O objeto cultural, próprio de um consumo pretensiosamente mais refinado, vem passando exatamente por um processo de segmentação silencioso e inevitável, que é consequência imediata da sua proliferação. A produção cultural liga-se ao consumo através de

estruturas de distribuição cujo objetivo é favorecer a multiplicação dos objetos, não a sua fruição. É através de formas de convivência associadas a vínculos sociais genuínos<sup>9</sup> que se preserva a apropriação dos objetos primordialmente para o seu aproveitamento, que se realiza, através das formas de consumo, que deixam menos resíduos não recicláveis.

Isto explica que vivamos, ao mesmo tempo, uma espécie de êxtase febril de atividade intelectual, em que há efetivamente uma produção científica e tecnológica extraordinariamente abundante e em que se sente cada vez mais a necessidade e até mesmo a oportunidade — ainda que precariamente elaborada — de ampliar horizontes de percepção. Não é, então, a democratização do pensamento através da multiplicação ilimitada dos textos (que são produtos como quaisquer outros), mas justamente o fato de que a máquina de escrever é outra, e o texto a ser lido está escrito de outra forma, em outro lugar. A publicização e talvez até mesmo a forma convencional do espaço público são meios que atualmente servem mais a um testemunho documental do que se produziu do que um meio de acesso primário ao que acontece no momento presente. Isso quer dizer que existem outras formas de comunicação, registro e reconhecimento do trabalho intelectual, muito mais eficientes porque isentas da carga da autoridade e da certificação institucional, muito mais rápidas e baratas, embora também muito menos seguras do ponto de vista da qualidade dos resultados obtidos. Estas são o fruto fértil, ainda que precário, do desenvolvimento técnico em sentido estrito.

#### O senso comum da complexidade

Simulações são apenas um ramo da atividade científica que opera por modelagem aproximativa. As observações empíricas devem ser sistematizadas e, para isto, devem alinhar-se a um comportamento descritível, o que só é possível fazer de forma aproximada, por mais desprezível que seja o nível de incerteza do modelo. Os modelos aproximativos são suportes visuais, como os instrumentos que fornecem os dados a partir dos quais eles são formulados e/ou validados, ou seja, são apenas ferramentas conceituais que permitem visualizar de forma acessível (com o auxílio de sistemas computacionais) correlações complexas entre conjuntos de dados.

Ao admitirmos, cada vez mais claramente, que o conhecimento científico faz-se mais influente do que a atitude ideológica (ou moral, dito de outra forma) na determinação das políticas e das condutas que organizam o universo humano, admitimos também que isso leva ao encurtamento de certos fluxos de sentido, à produção de curtos-circuitos que criam

mais problemas do que resolvem. Um exemplo disso é a questão ecológica, que mostra a flagrante incompatibilidade entre o conhecimento científico e a sua aplicação, quando os contextos em que ela se faz são excessivamente complexos. Mas o desdobramento do trabalho científico não pode ser desqualificado em função das conseqüências da sua apropriação, ao mesmo tempo que a sua capacidade explicativa não deve ser superestimada. Apesar de a ciência como instituição estar de certa forma no centro das instituições humanas, lugar que só veio a ocupar no século XX, a relação entre este conhecimento e seu objeto nunca foi tão problemática. Como intermediário entre a humanidade e o seu meio-ambiente natural, a pesquisa científica encontra-se em situação bem mais difícil do que já esteve há poucas décadas. Pode-se falar do progresso científico como o progresso extraordinário das formas de visualizar as coisas, não necessariamente das formas de entendê-las.

O lado mais interessante disto talvez seja, por exemplo, o fato de que a percepção da existência de sistemas complexos é cada vez mais acessível ao senso comum, ou seja, é cada vez mais fácil ter acesso à noção — que é o bordão da filosofia, desde sempre — de que um princípio organizador do mundo, se existe, não é algo acessível de forma simples. Se os instrumentos que estão à disposição do senso comum podem ser considerados toscos, muitas vezes retomando práticas despóticas que se julgava estarem talvez em processo de extinção, outras vezes evocando fantasias à beira da paranóia, é fato que o esforço no sentido da sua diversificação é extraordinário, considerando-se a diversidade enorme de “jogos” sociais, religiosos ou não, que têm sido produzidos. É relativamente simples isolar algumas destas manifestações e fazer juízo delas, como fenômenos de mercado ou como manifestações de fanatismo reacionário, “barbárie”. Entretanto, a produção deste enorme leque de jogos sociais é certamente bem mais complexa do que a dinâmica dos movimentos de um capitalismo tipicamente industrial. Seria provavelmente impossível escrever um “A ética protestante e o espírito do capitalismo”, ou mesmo um “Futuro de uma ilusão” nos dias de hoje.

O que a organização espontânea da ciência e os jogos sociais que enfrentam os problemas complexos têm em comum são duas coisas: a proposição de um conjunto de éticas baseadas em uma orientação pragmática e alimentadas por uma percepção de realidade que se destaca do *mainstream* institucional — seja ele político, como no caso dos governos altamente hierarquizados; religioso como no caso das regiões com forte predomínio de uma

religião tradicionalmente majoritária (como o catolicismo, por exemplo); ou midiático — e o fato de que para isto utilizam-se intensamente de sistemas computacionais como meio de comunicação, registro, decisão, influência e/ou ação. São coletividades que ultrapassam a perspectiva econômica da relação entre si e o meio-ambiente como um modelo de *inputs* e *outputs* em que a sociedade *representa* o meio para si de alguma maneira, e atua sobre ele em um momento diferido no tempo. Mesmo os movimentos fundamentalistas, facilmente isolados como anacronismos por uma análise mais apressada, quando incluídos em um contexto altamente dinâmico, são obrigados a produzir um funcionamento à altura da velocidade dos fluxos que os atravessam. Não se estruturam como massa apenas, formam no seu interior, por vezes, estruturas de rede, quando se trata por exemplo de mecanismos de socorros mútuos ou mesmo de capitalização primitiva. Em outros casos produzem formas semelhantes à de um exército temporário, capazes de mobilizar-se com grande sincronia, rígida disciplina e objetivos bem focalizados. Sobrevivem através da sua logística, não apenas como um movimento de massa com tendências arcaizantes. Mesmo contando com grande número de adeptos, posicionam-se sempre como minoria, como movimento de excluídos, e essa é sua condição estratégica. Não são movimentos utópicos, no sentido de que não possuem uma âncora no futuro, mas sim na atualidade das relações.

#### A temporalidade da escritura

Fazendo uma distinção provisória, mas necessária, embora de certa forma grosseira, consideramos sistemas computacionais distintos da forma tradicional da escrita, não em função do substrato material, mas sim da temporalidade das semioses que são realizadas. No caso dos sistemas computacionais, são semioses genuínas, mas sem significante diretamente observável (atualizado), em consequência tão somente de limitações importantes dos meios de observação. Não há nenhum transcendentalismo implícito aí, não se trata sequer de um problema meramente teórico. Mas é justamente em função deste grau de complexidade que uma teoria semiótica mais compreensiva do que aquelas que privilegiam o discurso pode justificar plenamente a sua existência. Se a observabilidade do processo semiótico é indireta, é porque nesse caso o verdadeiro registro da observação ocorre tendo em vista um grau de incerteza conceitual, e não apenas empírico ou representacional, mas isso não a inviabiliza.

Dito de outra forma, sistemas computacionais são os que se produzem em "tempo real", mesmo que utilizando substratos materiais, digamos, primitivos. Nem todos os sistemas que empregam computadores escapam da predominância de um tempo diferido entre pensamento e ação, próprio da tradição logocêntrica. Para tornar mais clara esta distinção: sistemas que apenas *operam* em tempo real são aqueles que respeitam parâmetros cronológicos de temporalidade. Não é a este tipo de sistema que nos referimos aqui, mas a um tempo real na subjetividade. Assim, é a um só tempo que as interações entre agentes heterogêneos necessariamente ocorrem, constantemente, mesmo que se possa atribuir uma temporalidade de fundo, abstrata, ao movimento destas interações, que as disseque como uma sucessão de eventos, até mesmo estabelecendo relações de causa e efeito, e assim por diante. Entre os sistemas computacionais, nesse sentido revisto do termo, predomina a heterogeneidade dos componentes, e no caso da informática são mais visíveis através da formação de protocolos do que da produção de software (ou hardware) propriamente dita. A contigüidade de agentes heterogêneos viabiliza-se no tempo pela produção de protocolos, são ocorrências interdependentes.

A título de ilustração, vale observar que esta distinção é recorrente em coletivos de agentes heterogêneos, sejam eles de que natureza forem. Ela ocorre, por exemplo, tanto em organismos multicelulares (coletivos de células em que há diferenciação) como em coletivos de animais. Os sistemas de escrita baseados em representação são análogos à pele de um organismo, uma interface de tempo diferido, e os sistemas computacionais assemelham-se ao seu sistema nervoso, que é a interface de tempo real com o meio. Expandindo a analogia, é interessante observar que, em organismos unicelulares, não existe esta dualidade, assim como entre os animais que formam comunidade e os que não formam, há uma diferença nítida entre a predominância de mecanismos pulsionais e a de mecanismos de negociação na constituição de coletivos, ou seja, novamente observa-se a distinção entre mecanismos de tempo diferido e de tempo real. Os mecanismos pulsionais são "reprogramados" em um tempo distanciado da ocorrência da mudança do meio e, para isso, é fundamental a existência de biodiversidade suficiente. Já os mecanismos de tempo real podem ser reequilibrados (o que não necessariamente quer dizer que efetivamente serão) no tempo da ocorrência de alteração no meio. Em compensação, a "margem de manobra" pulsional e orgânica dos indivíduos que se criam protegidos por um coletivo coeso costuma ser bem menor do que a

dos indivíduos que vivem normalmente fora de uma comunidade desta natureza.

#### A granularidade dos conceitos

Não são necessários computadores eletrônicos para construir sistemas computacionais. Também é verdade que sistemas computacionais que empregam recursos tecnológicos limitados em quantidade ou qualidade têm limitada a probabilidade de que a variedade e da variabilidade da sua topologia seja grande. Tomando um exemplo menos óbvio: pode fazer muita diferença, para um povo indígena, dispor ou não de uma certa variedade de pigmentos de boa qualidade para a sua pintura corporal. A pintura faz "diferenças" que a "não-pintura" não faz. Além disso, pode-se dizer que a produção tecnológica dá origem a sistemas computacionais, às vezes de maneira inusitada, mas certamente um sistema computacional sofisticado em termos de recursos tecnológicos não é *necessariamente* mais rico do que um sistema computacional primitivo.

Em termos hipotéticos, pode-se dizer que a riqueza de recursos computacionais está diretamente correlacionada à granularidade dominante dos conceitos. Antes que a escrita existisse como veículo de mensagens, restringia-se ao registro, à marca, cuja generalidade é tão grande que não necessita de elaboração, reproduz-se quase que no limiar da distinção da forma humana como espécie biológica. Eventualmente a escrita tornou-se um processo bem sucedido, mas os meios de circulação ainda permaneciam pouco acessíveis antes de Gutemberg. Descontadas as demais circunstâncias materiais (favoráveis ou adversas, diferentes em cada contexto histórico particular), ocorreu que somente pequenas comunidades de pensamento podiam formar-se, com densidade de comunicação (relacionada ao que hoje se chama "largura de banda", *bandwidth*) extremamente reduzida. O jogo conceitual devia restringir-se somente a situações de enorme generalidade e, nesse caso, todas as circunstâncias conduzem à convergência em direção a um determinado "atrator conceitual", em um nível no qual acabamos por reconhecer o discurso filosófico.

A disponibilidade de uma circulação mais ampla e veloz dos escritos trouxe a possibilidade da constituição de comunidades de pensamento com estruturas mais diversificadas e também em maior quantidade. É o momento da institucionalização da pesquisa, da ampla divulgação dos saberes e da proliferação mundial do modelo universitário. É nesse ambiente que se viabiliza a produção e a *perenização* de conceitos de generalidade menor, mas força

maior<sup>9</sup>, e que corresponde ao nível reconhecido como sendo o do discurso científico, especialmente na sua forma clássica, a do tratado.

Formas mais elementares de interação, com grau menor de generalidade, que sempre estiveram presentes nos sistemas computacionais mas muito raramente foram superiores em evidência aos conceitos filosóficos e às formulações da ciência, passam a ocupar a cena, a partir do momento em que a disponibilidade, velocidade e sofisticação dos meios sofre um novo salto de qualidade. Para estas formas não existe ainda um atrator consolidado, mas a movimentação aparentemente caótica que precede ao estabelecimento claro de um processo de convergência. Ao longo desta evolução, a granularidade dos conceitos que ganham durabilidade envolve cada vez mais níveis, e a complexidade dos próprios mecanismos que operam a distinção entre estes diversos "habitats" conceituais — e que são estruturas de poder — é cada vez maior. Em meio a esse desenvolvimento é que percebemos mais claramente a presença dos sistemas computacionais, especialmente na sua manifestação mais sofisticada, que são os computadores e as redes de computadores, embora eles tenham estado por aí desde sempre.

É possível, incorporando ao procedimento investigativo o suporte técnico, e vice-versa, operar com níveis mais finos de granularidade conceitual, sem se utilizar do procedimento mais óbvio, que é o da projeção ou expansão de um nível de generalidade a partir de outro. Os conceitos, com o grau de generalidade que desejam possuir, acabam por situar-se individualmente em uma condição minoritária, mas preservados em sua potência pela diversidade dos agenciamentos, que são capazes de propagar os seus efeitos à distância, e torná-los muito mais acessíveis do que são através das estratégias de manutenção e compartilhamento de um espaço público, mesmo que neutro por hipótese. O cérebro serve como exemplo de uma construção deste tipo: resultando de associações de fluxos sincronizados espontaneamente no tempo e não da manutenção de representações fixas no espaço, a memória possui uma capacidade extraordinária de retenção de padrões perceptivos de intensidades muito diferentes, ao mesmo tempo mantendo, com relativamente baixo consumo de energia, um grau elevado de coerência interna e estabilidade funcional.

Transdução = Translucidez

Quando um componente de um sistema computacional é construído, dependendo

do ponto de vista que se tome, há sempre duas possibilidades de interpretação, uma relacionada ao sentimento de propósito, a outra ao sentimento de expectativa. Em primeiro lugar, pode-se considerar que o componente é o instrumento através do qual se confere um funcionamento especial a uma máquina, como se escolhêssemos um dentre o imenso repertório de funcionamentos disponíveis. Esta é a visão, perfeitamente plausível, que nos dá a teoria matemática da computação. Em segundo lugar, podemos imaginar que o componente representa simplesmente a solução de um problema particular, ou de uma classe de problemas, solução da qual o suporte mecânico é considerado como apenas uma parte, de longe a menos importante. Esta é tipicamente uma visão de engenharia. A questão que se coloca é: esta prática de engenharia corresponde àquela teoria? Possui a teoria valor explicativo em relação à prática? Traz a prática suporte empírico à teoria? A despeito do esforço que já se fez nesse sentido, somente em uma minoria quase inexpressiva dos casos a resposta é afirmativa. Ou seja, em relativamente poucos casos, construir um sistema é solução de um problema bem definido, seja do ponto de vista teórico, seja do prático. Na maioria das situações, trata-se de um esforço *ad hoc*, o qual, mais freqüentemente do que se gostaria, traz resultados insatisfatórios<sup>10</sup>.

Há um momento recente em que o próprio contraste entre o complexo e o simples torna-se parte do problema do conhecimento, e não mais um ponto de referência para uma tomada de posição diante dele. Ao mesmo tempo, a construção de sistemas computacionais vem a ser a atividade em que se cruza, talvez mais freqüentemente do que em qualquer outra, e nos dois sentidos, a fronteira entre o simples e o complexo. Num determinado momento, predomina o sentimento de ceticismo resultante da descoberta de limites para o alcance do conhecimento científico, dos quais um dos mais impactantes, justamente por ocorrer no âmbito da lógica matemática, foi o teorema da incompletabilidade, demonstrado por Gödel em 1931. A novidade aí está em que são os limites da auto-produção do conhecimento que passam a causar preocupação. Em outras ocasiões, a simplicidade da explicação conquista novos territórios, como por exemplo com a fértil e recente associação entre neurologia e biologia molecular, que produz fortes impactos nas ciências cognitivas e até na informática. Ela é conseqüência da disponibilidade de novos instrumentos e técnicas de observação, mas também de uma grande renovação metodológica na pesquisa do funcionamento cerebral, que tem muito a ver com a utilização da ciência da computação como um quadro de referência

alternativo.

Os sucessos e os fracassos dos sistemas computacionais são o ponto a partir do qual provavelmente aprenderemos mais sobre a ruptura deste antagonismo, e a abertura de uma paisagem mais aberta e mais receptiva para as demais situações de crise. É possível acompanhar o desenrolar desta aventura pela dissociação entre a teoria da computação e a prática da engenharia de software, denominações que representam as versões mais autorizadas do estudo dos sistemas computacionais. A teoria matemática da computação toma como centro a forma sintática da solução, posteriormente a sua estrutura semântica formalizada, e, por fim (se tanto), uma teoria pragmática abstrata do problema a ser resolvido. Ao fazê-lo, impõe que seja necessariamente uma solução expressa em uma linguagem de sintaxe formal, *quando este não é necessariamente o caso das linguagens de máquina*, especialmente se as considerarmos como protocolos de interface, mais do que propriamente linguagens. Neste sentido, valem para as teorias formais das linguagens de máquina as mesmas críticas já feitas por Deleuze e Guattari<sup>11</sup> à teoria formal da sintaxe das linguagens humanas proposta por Chomsky, ou seja, a antiga ambição de determinar as estruturas universais das linguagens de máquina não se dá em um nível de abstração suficiente, se nos restringirmos ao aspecto metafórico da matemática, tomada como uma mera coleção de modelos e métodos.

A engenharia de software, de maneira complementar, opera de acordo com um pragmatismo ingênuo<sup>12</sup> em que o teor formal do resultado é tomado como uma emergência natural (mas não obrigatória) do processo, e não como o objetivo primeiro. Mas a impossível conciliação entre teoria e aplicação, nesse caso, ao invés de contraproducente, é ao contrário muito enriquecedora. Enfim, a prática mostra que as coisas são menos simples do que aquilo que as oposições dicotômicas permitem entender. Existem problemas cuja solução é provida naturalmente por uma aplicação da teoria da computação, da mesma maneira que há problemas cuja solução vem da releitura *ad hoc* de invenções da matemática pura. Estes têm o mesmo sabor de uma teoria física, já que são uma correlação estabelecida entre estruturas matemáticas e um determinado sentido de espaço, tempo e valor. Há inúmeros exemplos, entre eles o das técnicas de criptografia de dados, que vêm da álgebra; o da formalização das linguagens de programação, que sofre um grande impulso a partir de avanços da topologia e da álgebra universal; e o da complexidade de algoritmos, que são um desdobramento da teoria da prova, que vem da lógica matemática<sup>13</sup>. Outros problemas são resolvidos sem grande

apelo a algum instrumental teórico, mas sim à aplicação de regras arbitrárias, ditadas pelos hábitos e pela conduta tomados como consequência de circunstâncias históricas. É isso que faz com que a experiência pessoal seja um fator decisivo para a qualificação de um projetista de software, mais até do que para outras atividades de projeto. Trata-se da familiaridade com um panorama pré-existente, ao qual as soluções técnicas devem subordinar-se, de alguma maneira.

Na fronteira entre o simples e o complexo, entre o teórico e o prático, encontra-se a técnica em estado puro. Não que tal fronteira pré-exista ao conhecimento técnico, mas, ao contrário, este surge como divisor de águas. Localiza-se na intersecção entre o sentido mais amplo da matemática, que envolve o seu aspecto heterogêneo e corpóreo<sup>14</sup>, e o sentido mais amplo de engenharia, que compreende o estudo dos problemas complexos. É nessa região, por exemplo, que surgem os sistemas primitivos de notação e cálculo numéricos: nem tão só matemática, não apenas engenharia. Isso é verdade até os nossos dias, e se repete a cada vez que um cálculo simples é rabiscado em um pedaço de papel. Engenharia (física aplicada) e matemática possuem destino certo, identidade clara, mas não possuem origem bem definida. São figuras sem fundo, e este sem-fundo é a técnica, à qual não podem dar fundamento<sup>15</sup>.

Imaginemos um problema, destes que mobilizam esforços significativos por parte dos tecnólogos em informática, ou seja, o dos sistemas de informações gerenciais. É preciso mostrar como se o resolve, é preciso mostrar qual o ponto em que não há solução à vista para este problema, se nos mantivermos presos pelo *leitmotiv* da homogeneização, a onipresente palavra de ordem dos processos de informatização. A informatização que corresponde aos processos recentes de reforma administrativa nas empresas, com vistas à obtenção de vantagens competitivas em um mercado que — pelo menos é o senso comum<sup>16</sup> — mostra-se cada vez mais aberto.

O modelo empresarial tradicional nos reporta à forma do exército<sup>17</sup>, em que há um centro de informações privilegiadas e a implantação de linhas de comando que dão ao coletivo, entre outras coisas, uma grande capacidade de resposta rápida e ganhos de produtividade através da especialização e padronização das tarefas e dos espaços de ação. As críticas a esse modelo são muito antigas, parece ser ele um intruso, embora muito bem sucedido, em uma época de aparente consagração do princípio democrático na gestão do Estado. A

solução de continuidade que se faz urgente, entretanto, também não é a do sistema que permite a transparência e o acesso homogêneo de todos à informação, porque só há acesso transparente com a condição de que a forma da expressão seja padronizada, o que significa que o controle é realizado de maneira até mais impiedosa, fazendo de cada participante um fiscal desavisado da manutenção dos padrões de interação<sup>18</sup>.

A regra geral de uma solução de continuidade entre estes dois extremos é a da universalização da não-transparência, ou de uma opacidade relativa. Retomando o modo mais elementar de existência da empresa, que é o da *iniciativa*.

### Configurações

A tecnologia é a técnica sob a forma do crescimento ilimitado, da multiplicação homogênea. É sob este aspecto que tecnologia aparece como algo que se desfaz da singularidade do corpo, para maximizar a liquidez do processos de replicação. A técnica reaparece constantemente como a resposta do corpo às circunstâncias que se lhe apresentam.

A tecnologia é uma empreitada expansiva, visa à ocupação de território livre. Enquanto conta com território à disposição, assume ela o controle do desenvolvimento técnico. Quando cessa ou interrompe-se a sua expansão, o conhecimento técnico volta a emancipar-se e recupera a diversidade perdida, prolifera novamente. O corpo não se apropria do objeto, mas o desapropria<sup>19</sup>, torna-o disponível para composições estranhas ao seu propósito tecnológico, à sua expectativa de manipulação. Este é o terreno da configuração dos sistemas.

Essa não é uma boa figura. Configurar não é exatamente o meio-termo entre dois extremos territorializados, um representando a previsão do objeto pelo seu valor de comércio e o outro pelo seu valor de consumo (valor de troca, valor de uso). A configuração, neste quadro polarizado, tem somente uma presença marginal, como intermediação entre estas duas iconografias da vontade. Os sistemas computacionais, entretanto, corroboram uma tendência

em  
um expectativa < — uso — configuração — projeto — propósito As

relações de produção e consumo de objetos têm como cenário a necessidade, a vontade

e a perspectiva de satisfação, que implicam a produção constante de uma iconografia do objeto ideal. Os sistemas computacionais são justamente aqueles que não podem estipular a satisfação como horizonte e que, por isso, destituem qualquer produção iconográfica de sentido, dando lugar à associação entre produção e uso numa duração. Os sistemas computacionais contemporâneos são criados a partir de processos baseados em interações fracas, se comparadas aos mecanismos tradicionais de escritura e publicação e aos meios de comunicação de massa. São, entretanto, capazes de uma plasticidade muito variada, justamente em função de que são constituídos de acoplamentos de durações e não de formas.

As formas de trabalho têm sido conduzidas ao modo da configuração de sistemas. Não há agenciamento de sistemas computacionais que não os retome, de certa forma, também no plano da configuração, mais abstrato que o da operação. Resta saber se isto conduzirá à eliminação da separação entre o tempo da produção e o do uso, e de que maneira. Isso será verdadeiro na medida em que for possível uma fusão entre o vínculo e o objeto, ou seja, pela diferenciação dos vínculos, e pela complexificação da presença dos objetos. A metáfora do vínculo, nesse caso, é o ambiente, ou seja, o vínculo passa a ser uma versão renascida do território primitivo, enquanto que os objetos tornam-se plenamente acessíveis, mas como barreira de contato, acoplados ao ambiente. O trabalho tornado cada vez mais inessencial ao processo produtivo conduz à perda de capacidade adaptativa. A sobrevivência da diversidade organizacional depende justamente daquelas organizações que restarem pouco afetadas pelos processos de homogeneização (e porque não dizer, aniquilação) do mercado. Serão necessariamente aquelas que mantiverem *potencial de relação*, e não meramente vantagem competitiva. O próprio darwinismo é bem mais complexo e rico do que a utilização que essa tese das vantagens competitivas faz dele.

Uma coisa é fazer a identificação de um sistema computacional pela topologia dos contatos que ele permite, ou seja, dos protocolos entre agentes heterogêneos cuja produção ele oportuniza, que é uma medida da sua potência ou da sua capacidade de virtualização; outra coisa é uma identificação baseada na estrutura dos funcionamentos que o sistema possibilita. No primeiro caso se está exercendo uma atividade de observação ou de influência, mas nunca de especificação, de referência a uma axiomática formal. Sob este ponto de vista, não é muito difícil, ao falar de um sistema computacional, abandonar a distinção entre artificial e natural, assim como chamamos as linguagens humanas de “linguagens naturais”,

por oposição às linguagens de máquina, também os sistemas computacionais construídos em tempo real<sup>20</sup> são em certa medida naturais, ou, dito de forma mais precisa, são autônomos.

## Notas

1 Serres, M. (org.), *Elements d'histoire des sciences*, Paris: Larousse-Bordas, 1997, p.64. No prefácio (p.29), Michel Serres escreve: "Todo mundo crê, e tem mil razões para crer que aqueles que os inventaram [aos computadores], desde Leibniz e Pascal até Turing e von Neumann, os tinham em mente já armados, em seus princípios materiais e lógicos, antes de os construírem. Não. Quem busca não sabe, tateia, brinca [*bricole*], hesita, mantém abertas suas próprias escolhas. (...) Chega, sim, quase milagrosamente a um resultado que não previa muito bem, que entretanto procurava, prevendo-o então obscuramente." Assim também, prevendo somente de forma obscura o que se busca é que se pode falar dos sistemas computacionais, sempre.

2 Guattari, F., *Caosmose*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. Propondo um paradigma ético-estético para as ciências humanas, Guattari faz pensar na emergência de uma mudança de paradigma para a produção técnica, mas no sentido complementar, ou seja, que a técnica possa ser intrinsecamente a produção de uma multiplicidade de lógicas, e não o produto de uma única lógica científica. Acrescenta-se que também as ciências naturais passam por um momento de reflexão estética (Prigogine, I. & Stengers, I., *A nova aliança*, Brasília: Editora UnB, 1997).

3 Nesse sentido, não compartilhamos do ponto de vista de Pierre Lévy (Lévy, P., *De la programmation considérée comme un des beaux arts*, Paris: La Découverte, 1992), quando confere à produção de software o estatuto de produção artística. O que parece ser uma promoção, um elogio, pode tomar-se mais tarde uma forte restrição, uma limitação da atividade da programação a um território específico, distante do comum, do cotidiano.

4 Pode-se mesmo argumentar que, com a introdução de sistemas altamente homogêneos nos ambientes de trabalho no mundo inteiro, o que ocorre é na verdade uma progressiva extinção da demanda por criatividade técnica (Schaiken, H., *Work Transformed - Automation & Labor in the Computer Age*, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1984). Tem-se a idéia de que a diversidade criativa dos grupos humanos é um recurso natural inesgotável, assim como acreditou-se que a biosfera fosse capaz de regenerar-se indefinidamente das agressões a que foi submetida.

5 Canetti, E., *Massa e poder*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

6 Lorenz, K., *Os Fundamentos da Etologia*, São Paulo: Unesp, 1993.

7 É o que descreve Piaget, quando fala da gênese das relações sociais: "Resumidamente, a socialização do pensamento ocorre em etapas. É alcançada no nível em que as operações intelectuais individuais são constituídas como função da cooperação inter-individual e, reciprocamente, no nível em que a cooperação aparece como uma simples correspondência entre operações efetuadas por indivíduos: neste nível de socialização torna-se impossível dissociar o individual e o social no âmbito do pensamento, não por que estes sejam confundidos pelo próprio indivíduo, mas por que eles constituem os dois aspectos indissociáveis do mesmo instrumento, individual e inter-individual, de coordenação" (Piaget, J., *Sociological Studies*, New York: Routledge, 1995, p. 280). No quadro do desenvolvimento da cognição na criança, o que chamamos aqui de *conhecimento técnico* assemelha-se à noção piagetiana de *operação*.

8 As coletividades cuja razão de existir é a produção de objetos, e não a sua própria realização como seres vivos, não podem ser chamadas genuinamente de sociedades, de acordo com Maturana, H., *La realidad: objetiva o construída? I - Fundamentos biológicos da la realidad*, Barcelona: Anthropos, 1995.

9 Conforme a perspectiva original de Gabriel Tarde (Tarde, G., *A Opinião e as Massas*, São Paulo: Martins

Fontes, 1992).

<sup>10</sup> Bertrand Meyer traz um exemplo emblemático - e trágico - de como o tamanho das falhas de projeto e de implementação na construção de sistemas computacionais é muito desproporcional às conseqüências destas falhas (Meyer, B., *Object-Oriented Software Construction*, Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, 1997, 2ed., p.292). De maneira geral, a relação entre o esforço de prevenção de falhas em sistemas computacionais e o grau de confiabilidade dos sistemas produzidos é muito desvantajosa na comparação com sistemas baseados em outros tipos de tecnologia.

11 Deleuze, G. & Guattari, F., *Mil Platôs*, Rio de Janeiro, editora 34, 1995, V.2, pp.11-59.

12 Diferente das engenharias de hardware, que possuem uma aliança sólida com a física aplicada, e servem-se de diversos métodos de análise quantitativa.

13 Complexidade de algoritmos é o nome específico do estudo do esforço computacional (medido em consumo proporcional de tempo e/ou utilização de recursos limitados da máquina — tipicamente espaço de memória) que cada algoritmo, ou classe de algoritmos, emprega na sua execução.

14 Rotman, B., *Ad Infinitum: The Ghost in Turing's Machine*. Stanford, California: Stanford University Press, 1993.

15 A diferença entre as três é da ordem da diferença entre o possível, o atual e o virtual (Lévy, P., *O que é o virtual*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1996).

16 Pode-se mostrar com certa facilidade que a flexibilização relativa das legislações de proteção dos mercados nacionais na verdade não conduz a uma abertura e à formação de um verdadeiro mercado global, mas ao contrário, favorece a atuação de grandes corporações cuja forma de existir é justamente a destruição do caráter concorrencial do mercado, paradoxalmente a forma mais eficiente de renovação dos seus potenciais de crescimento (De Landa, M., *A Thousand Years of Nonlinear History*, New York: Zone Books, 1997). De acordo com Robert Kurz (Kurz, R., *O colapso da modernização*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992), este é justamente o princípio de funcionamento de uma economia cuja forma do mercado serve à mercadoria, e não verdadeiramente ao consumidor desta mercadoria, razão pela qual o termo ("consumidor") acaba sendo um sucedâneo de "proletário"; ou seja, o recurso explorado é a capacidade de consumo, como já o foi a capacidade de produção. É preciso entretanto verificar se este princípio econômico não encontra sua resolução sem uma falência do modelo — circunstância perfeitamente possível, diante da qual entretanto talvez não haja qualquer perspectiva de continuidade, ou seja, de sobrevivência humana — mas através de uma espécie de transição de fase (como a passagem do estado líquido para o gasoso de um substância), que é o que desejamos retratar aqui.

17 Manuel de Landa comenta extensamente sobre a trajetória de predomínio das organizações hierarquizadas sobre as redes (*meshworks*) na história ocidental (De Landa, M., *op. cit.*).

18 José Saramago, em seu *Ensaio sobre a cegueira*, mostra que os cegos só vivem porque adaptam-se ao mundo dos videntes. Dependem, entretanto, de uma certa garantia da fixidez da estrutura da linguagem (já que ela substitui seus olhos), garantia da qual os videntes freqüentemente prescindem. Um mundo de cegos seria necessariamente, ou absolutamente inviável do ponto de vista prático, ou um mundo em que uma disciplina interior de controle férreo da linguagem tornaria a vida insuportável. É talvez uma metáfora do que preconizam alguns dos novos métodos de gestão empresarial.

19 O sentido de desapropriação aproxima-se da abordagem que fazem Varela, Thompson e Rosch da tradição budista (Varela, F. et al., *L'Inscription corporelle de l'esprit*, Paris: Seuil, 1993), que propõe e elabora uma educação para o desapego. Normalmente interpretada no ocidente como uma forma de moralismo, a idéia de desapego possui entretanto uma conotação estritamente fenomenológica de relação com o objeto. O que os autores explicitam é que o budismo propõe estratégias e disciplinas que, em si, representam, não apenas um conjunto de práticas, mas uma abordagem sistemática do problema da dependência mútua entre conhecimento e experiência,

que é, coincidentemente, também um tema privilegiado de pesquisa das ciências cognitivas atualmente. Mas desapego e desapropriação podem dizer respeito à imposição de um descontrolo também em relação ao objeto técnico, e não apenas ao objeto do desejo. Isso implica a possibilidade de pensar não somente a corporificação do pensamento, mas também do significado e da própria comunicação.

<sup>20</sup> É preciso evitar a confusão com diversas iniciativas do ponto de vista da engenharia de software que aparentemente possuem as mesmas características, mas que distinguem-se claramente por não operar com o conceito de sistema computacional que empregamos aqui, em que não há distinção *a priori* entre o tempo do projeto e o tempo da operação. Vale a pena especificar aqui três delas: a primeira sendo a proposta de uma *end user computing*, ou *end user programming* (Nardi, B. A., *A Small Matter of Programming - Perspectives on End User Computing*, Cambridge: MIT Press, 1993), que tem como princípio o uso de ferramentas que permitam o desenvolvimento de software realizado pelo usuário final; a segunda é a das metodologias de especificação de software produzida com a participação do usuário, estratégia que permeia quase todas as vertentes da engenharia de software, com variações que dependem da forma da especificação e do processo empregado na sua construção (qualquer texto básico em engenharia de software traz diversos exemplos); por fim, o desenvolvimento de sistemas auto-adaptativos que utilizam-se de um modelo hipotético da interação com o usuário, e a partir da interação com o usuário atual — previamente enquadrado no domínio de interações daquele modelo — são capazes de produzir aperfeiçoamentos e modificações de maneira automática, vide por exemplo: Guarany, P.Y & Lucena, C.J.P. de, "New Approach to User Modelling Based on Double Stereotypes", *Journal of the Brazilian Computer Society*, 1(1): 43-50, 1995.

#### Bibliografia

CANETTI, E., *Massa e poder*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DE LANDA, M., *A Thousand Years of Nonlinear History*, New York: Zone Books, 1997.

DELEUZE, G. & Guattari, F., *Mil Platôs*, Rio de Janeiro, editora 34, 1995, V.2, pp.11-59.

GUATTARI, F., *Caosmose*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUARANY, P.Y & Lucena, C.J.P. de, "New Approach to User Modelling Based on Double Stereotypes", *Journal of the Brazilian Computer Society*, 1(1): 43-50, 1995.

KURZ, R., *O colapso da modernização*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LÉVY, P., *De la programmation considérée comme un des beaux arts*, Paris: La Découverte, 1992.

LÉVY, P., *O que é o virtual*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

LORENZ, K., *Os Fundamentos da Etologia*, São Paulo: Unesp, 1993.

MATURANA, H., *La realidad: objetiva o construida? I - Fundamentos biológicos da la realidad*, Barcelona: Anthropos, 1995.

MEYER, B., *Object-Oriented Software Construction*, Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, 1997, 2ed., p.292.

- NARDI, B. A., *A Small Matter of Programming - Perspectives on End User Computing*, Cambridge: MIT Press, 1993.
- PIAGET, J., *Sociological Studies*, New York: Routledge, 1995, p. 280.
- PRIGOGINE, I. & STENGERS, I., *A nova aliança*, Brasília: Editora UnB, 1997.
- ROTMAN, B., *Ad Infinitum: The Ghost in Turing's Machine*. Stanford, California: Stanford University Press, 1993.
- SERRES, M. (org.), *Elements d'histoire des sciences*, Paris: Larousse-Bordas, 1997, p.64.
- SCHAIKEN, H., *Work Transformed - Automation & Labor in the Computer Age*, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1984.
- TARDE, G., *A Opinião e as Massas*, São Paulo: Martins Fontes, 1992 Varela, F. et al., *L'Inscription corporelle de l'esprit*, Paris: Seuil, 1993.

PORTFOLIO

PORTFOLIO

Circo



## *O rastro.*

*Uma das  
primeiras  
gravuras  
que o homem  
produziu*



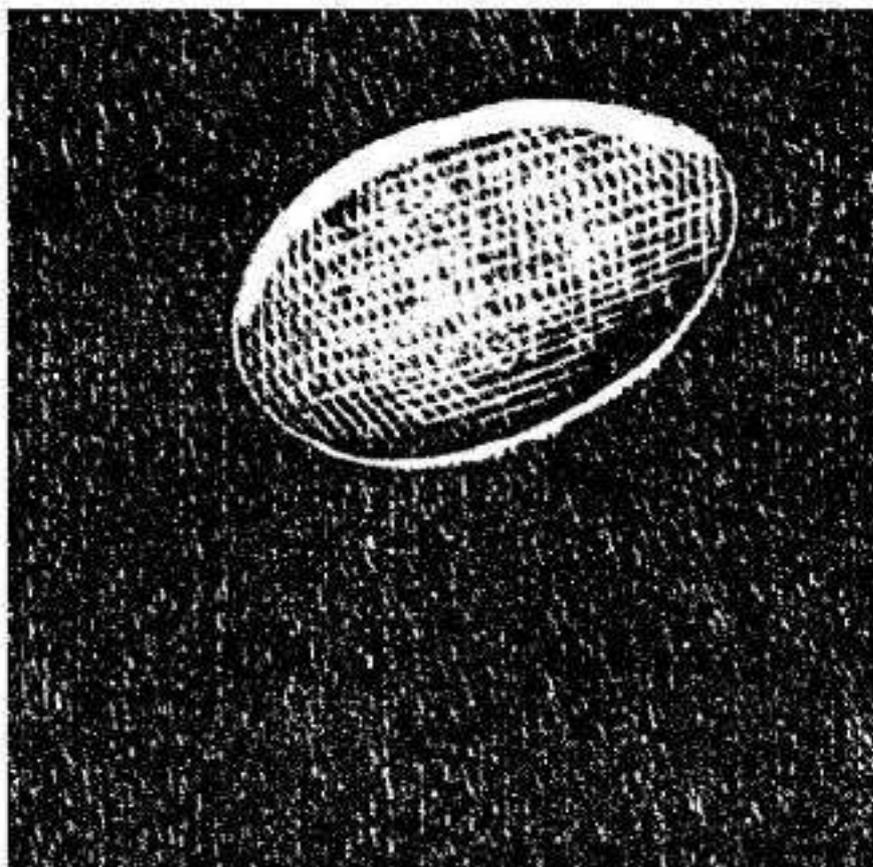
*Antes  
outros animais  
já haviam mostrado  
seus talentos*



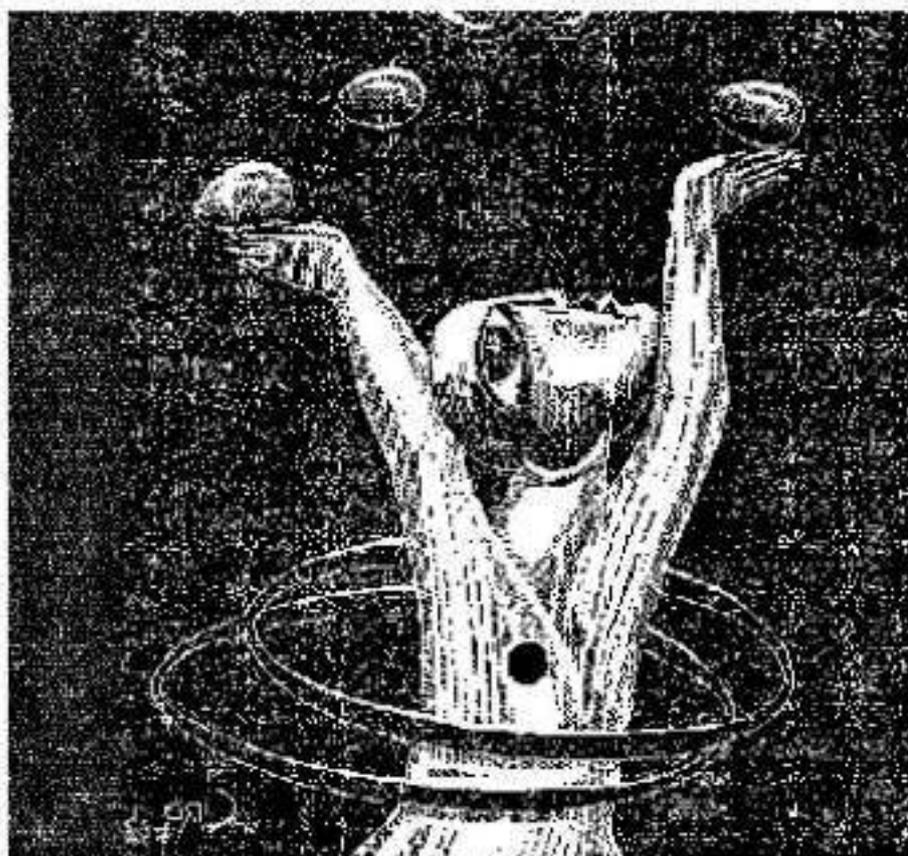
*Uma gravura famosa,  
Embora muitas vezes de  
autor desconhecido.*



*Esta gravura,  
muito popular,  
é usada e  
abusada por  
políticos em  
campanha.*



Muito tempo depois  
os artistas, que sempre  
inventam coisas  
para preencher o mundo  
vazio, começaram  
a imitar seus ancestrais.



Aqui termino  
esta pequeníssima  
história da gravu-  
ra como autêntico  
artista brasileiro  
tentando ganhar a  
vida com sua arte.

Arte e ensino de arte

# Caderno Temático

ARTE CONTEMPORÂNEA E O ENSINO CONTEMPORÂNEO EM ARTE:  
A PROPOSTA DO ENSINO PRODUTOR EM ARTE  
Contemporary art and contemporary teaching in art:  
the proposal of "productive art teaching".

Maria Luiza Saboia Saddi  
Mestre em arte/ECA-USP e  
Doutora em Comunicação  
e Semiótica/PUC-SP

Departamento de Educação Artística/História da Arte - Uerj

## I- Uma problemática: produção de arte e ensino da arte

No contexto atual das artes visuais, podemos distinguir duas áreas ou territórios: o território da produção da arte, ou seja, o espaço legitimado de exposição e circulação de obras de arte produzidas por artistas, e o território do ensino da arte, competência do professor formado pelo sistema de ensino. A primeira área é definida por George Dickie como "artworld": "uma ampla instituição social na qual as obras de arte têm o seu lugar" (...) "cujo núcleo é um conjunto de pessoas frouxamente organizado, mas ligado entre si, incluindo artistas, produtores, diretores de museus, visitantes de museus, repórteres de jornais, críticos de publicações de toda espécie, historiadores de arte, teóricos de arte, filósofos de arte e outros". De forma semelhante, poder-se-ia definir o ensino da arte como uma instituição formada por profissionais ligados ao ensino da arte

e onde acontece o aprendizado de procedimentos e teorias em arte. A legitimação da atuação do artista no território da arte é feita a partir de critérios expressos nos veículos e procedimentos estabelecidos, tais como: participação em exposições coletivas e individuais, críticas nos meios de comunicação, inserção em dicionários e publicações, assim como a aquisição ou participação de obras por colecionadores, museus e outros. O que é validado na formação do professor é a sua graduação em nível de licenciatura, sua experiência profissional, sua formação acadêmica. Na área de ensino da arte, estas diferentes formações alimentam ainda discussões quanto à legitimidade da atuação de um profissional de uma área no que é considerado o território da outra.

Há quem defenda que o artista está mais qualificado a ensinar por ser ele um produtor de arte com experiência nas ques-

tões específicas da área e que o professor de arte, quando não artista, não pode exercer uma orientação de “dentro” da prática da arte. Há quem discorde que a experiência de fazer arte seja suficiente para qualificar o artista como professor, pois o ensino exige outras condições que não são exigidas na formação do artista. Há ainda quem defenda a dupla exigência para o professor de arte: a atuação como artista e a formação pedagógica. Apesar destas opiniões, pode-se constatar, em inúmeros exemplos, que professores e artistas não vêm restringido seu exercício profissional nos limites destes dois territórios. Muitos professores são artistas e muitos artistas são professores, atuando ambos em instituições e faculdades de arte. Não é difícil concluir que os argumentos usados nestas divergências não se constituem como situação necessária ou inevitável na ordem prática da atuação profissional. Seria mais importante examinar o assunto para além da oposição baseada em territórios e formações, pois um fator significativo para marcar as relações de modo mais consistente, é sem dúvida, a caracterização de quais práticas e quais concepções de arte e de ensino são adotadas pelo professor e pelo artista, tanto na sua própria produção como na sua prática docente. O problema tem pois, duas faces: epistemológica e metodológica—as práticas estão ligadas

às concepções, do mesmo modo que estas estão presentes nas práticas. Apesar da dificuldade em delimitar estes aspectos em um texto, procuraremos desenhar, em alguns traços e em largas e incompletas pinceladas, uma ampla configuração das concepções de arte, uma posição sobre a arte contemporânea e uma proposta de ensino da arte: *o ensino produtor em arte*.

## II- Concepções da arte e a arte contemporânea

Constata-se que as inúmeras abordagens teóricas sobre a arte estão baseadas em linhas de pensamento e em métodos de análise específicos, tendo vindo à luz em diferentes contextos históricos. Como tal, elas são criações, construções temporais e datadas, como também são as próprias produções da arte. Entretanto, marcar o caráter temporal tem muito mais o sentido de valorizar a criação de conhecimento nas produções humanas e não de delimitá-las em períodos históricos. A periodização vem sendo adotada com cautela pelos historiadores que recusam a causalidade entendida como relação necessária entre passado e presente<sup>2</sup>. O estatuto da descontinuidade é afirmado desde Bachelard e por Foucault, os quais apontam os “cortes” e as “rupturas” no campo da ciência e no da história<sup>3</sup>. Adotar o critério da descontinuidade não impede a

investigação dos traços do pensamento e da cultura, como prova Foucault ao configurar as épocas por sua "episteme"(op. cit.). Alguns teóricos da arte recusam a continuidade cronológica, e também não trabalham com uma estrutura da época, mas analisam a duração de uma mesma tendência em diversos momentos históricos<sup>4</sup>. Por mais diversas que sejam estas abordagens sobre a arte, elas não se opõem ao seu caráter mais marcante: sua constante metamorfose. Gillo Dorfles chega a defender que a única possibilidade de estudar a arte é examinando seu processo temporal, metamorfótico, seu devir<sup>5</sup>. Com outras palavras, Mikel Dufrenne expressa posição semelhante ao afirmar que "não são apenas as teorias da arte que hesitam em atribuir-lhe uma essência, mas a própria prática dos artistas que desmente a todo o momento qualquer definição da arte que contrarie o movimento próprio de contestação e invenção que a guia" (Dufrenne, 1982). De fato, não encontraremos unidade nos estudos sobre a arte, assim como não a encontramos na própria produção da arte. Os trabalhos dos artistas mostram práticas, atitudes, propostas, concepções, produções sempre particulares e diferenciados. Como diz Luigi Pareyson: "Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita"(Pareyson, 1989, p. 139). De fato cada projeto em arte inventa sua própria "lógica", cria as normas

de sua formação, o que não significa dizer que estejam apartados do coletivo, a não ser que se considerem os artistas como individualidades separadas do "socius", e não como sujeitos da cultura.

Apesar desta estreita conexão, a arte não se constitui como uma representação de outros acontecimentos, e sim como um acontecimento cuja autonomia e especificidade têm reflexos com outros campos da cultura, ou seja, uma concepção da arte como uma "metáfora epistemológica", segundo a expressão de Umberto Eco<sup>6</sup>.

Se nem as teorias e nem as práticas dos artistas indicam qualquer essência na arte, elas mostram a existência do caráter de contestação e invenção e a interrelação com outras áreas do conhecimento, que estas palavras de Guattari enfatizam: "O choque dos movimentos da arte com os papéis estabelecidos—já desde o Renascimento mas sobretudo na época moderna—, sua propensão a renovar suas matérias de expressão e a textura ontológica dos perceptos e dos afectos que ele promove operam se não uma contaminação direta dos outros campos, no mínimo o realce e a reavaliação da dimensão criativas que os atravessam a todos" (Guattari, 1992, p.135). De fato, a modernidade é marcada por esta "propensão" que aparece de forma nítida nos movimentos artísticos do final do século passado e do início deste

século. Os chamados "ismos" muitas vezes ocorreram de forma simultânea e, além dos seus traços comuns e interrelações, suas diferenças também marcam a arte no período mencionado. Entre estes movimentos, o Dadá, por exemplo, rejeita não apenas todas as experiências, critérios estéticos, formas, técnicas anteriores, afirmando a "anti-arte", mas faz emergir aspectos novos como, por exemplo, o questionamento do caráter institucional da arte. Assim, um objeto comum, o "ready-made" de Marcel Duchamp, passa a ser um objeto de arte ao ser exposto no museu, e passa assim a questionar a própria arte. Na metade deste século já encontramos outro panorama da arte, e na década posterior surgem ainda outras diferentes manifestações artísticas, também com o duplo aspecto de oposição à forma vigente, e criação de formas inéditas<sup>7</sup>. Refletindo sobre as novas formas de arte que então se inauguravam, Allan Salomon testemunha: "O artista contem-porâneo está nos arrasando através de uma revolução estética de enormes ramificações em que nossas idéias fundamentais sobre a Arte, beleza, natureza da experiência, função dos objetos, tudo deve ser considerado em termos substancialmente novos" (Solomon, A nova arte, em Battcock, 1986, p.227). Também o crítico de arte Gregory Battcock, definindo a arte daqueles dias como "nova arte", diz:

"não uma única escola com características que possam ser apontadas com facilidade mas antes um movimento de bases amplas manifestando grande variedade de estilos que embora dessemelhantes são identificáveis e coerentes".

Importante é a sua observação de que as características partilhadas pelos trabalhos mais díspares desta nova arte não são encontráveis em semelhanças de conteúdo ou técnica, mas "na atitude dos artistas que vêm sendo influenciados não apenas pela arte de seus próprios dias e dos que o precederam mas por uma nova conscientização crítica da história da arte, da crítica, da estética e da complexa sociedade que participam" (Battcock, op. cit., p.18). As mudanças se tornam ainda mais rápidas e intensas; menos de uma década depois, outras manifestações se constituem e alteram completamente o campo da arte<sup>8</sup>. Além de desenvolverem suas propostas específicas, uma característica comum a muitas delas é a de não se constituírem como "obras de arte", mas como situações a serem experimentadas, tais como instalações, *happenings*, interferências na paisagem, na rua, em objetos de consumo. São obras efêmeras expostas à participação do fruidor, questionando sentidos e valores da arte, a legitimidade de seus territórios, o papel do público, entre outras (ver Cellant, 1969).

Mais recentemente ainda, para configurar uma tendência contemporânea, um termo polêmico, "pós-moderno", foi largamente usado e se tornou palavra de ordem para operações artísticas muito diferentes entre si. "Os grandes traços da pós-modernidade, se comparada à modernidade, é a abertura, a ambigüidade, a contradição, a complexidade, a tensão, o hibridismo das tendências e uma vitalidade emaranhada", analisa Teixeira Coelho (Teixeira Coelho, 1986, p. 75 e 76). Um autor já citado acima, Omar Calabrese, considera ser impossível marcar as características da arte por períodos "por que estes são constituídos pela confrontação de fenômenos distintos, não comparáveis entre si". Este enfoque da situação cultural como um campo problemático encontra eco em Argan<sup>9</sup>. Calabrese acredita que as múltiplas características só podem ser tomadas em conjunto e como uma idéia global de organização do saber que permita identificar um paradigma mais amplo. Neste sentido, examina fenômenos culturais diferentes, (obras literárias, arquitetônicas, musicais, filmes, canções, televisão, etc) e teorias (científicas, tecnológicas, filosóficas), contemporâneas, procurando identificar qual a "forma subjacente" que lhe possa permitir estabelecer comparações entre elas<sup>10</sup>.

Vemos, assim, que o caráter metamorfótico e as características da produção

de arte em cada contexto podem, se entrecruzar na configuração do acontecimento arte.

Se não é possível, nem desejável, que haja uma definição absoluta e um único saber sobre a arte, é porém legítimo esperar que as diversas abordagens e as produções da arte possam contribuir para a prática e a reflexão de suas questões.

A arte, na contemporaneidade, continua deslocando as concepções sobre os valores e o sentido da obra; o papel do artista; os espaços da arte; o uso de recursos materiais e meios; a instauração de novos territórios de arte e a criação de um público agente e participante. Um aspecto que se destaca hoje é que muitos artistas não estão produzindo em obediência a cânones estéticos, nem mesmo os procurando contestar, mas adotando e inventando diversos valores da arte. Nesse campo de diferenças, alguns pontos de contatos que se podem delinear entre alguns projetos não são os aspectos da aparência dos produtos, nem a semelhança dos processos, nem a dos procedimentos e dos materiais e muito menos das técnicas usadas, mas talvez uma atitude coexistente ao pensamento do tempo em que vivemos.

Dentro desta perspectiva da arte como devir e metamorfose e das características da arte contemporânea citadas, cabe perguntar como pode se constituir um ensino que se deseja também contemporâ-

neo?

### III- Metodologia de ensino da arte: o ensino produtor em arte

Com o propósito de investigar e esclarecer esta questão, vimos desenvolvendo trabalhos nas duas áreas, na da produção e na do ensino da arte<sup>11</sup>.

Na área do ensino da arte, algumas pesquisas e trabalhos permitiram identificar os tipos de propostas mais comuns<sup>12</sup>. Estes tipos serão resumidos sob duas denominações: um deles como ensino tradicional e outro, como é em geral chamado, ensino livre ou ensino expressivo. Além deles, duas propostas são também muito consideradas: aquelas que usam atividades artísticas como "meio" para alcançar objetivos educacionais e a proposta triangular, que desvaloriza o "fazer" e propõe o estudo crítico, apreciativo e histórico sobre a arte como as três áreas no ensino. Não cabe aqui discorrer sobre os aspectos históricos, conceituais e metodológicos constitutivos destes tipos de ensino, ainda mais que eles podem ser encontrados em vários livros sobre o assunto<sup>13</sup>. Suas características serão mencionados apenas no sentido de estabelecer as diferenças entre eles e o *ensino produtor em arte*<sup>14</sup>.

A denominação ensino tradicional se refere ao ensino que concebe como a arte produzida em uma determinada época, ou

dentro de uma estética ou de uma poética, e que adota a aquisição e a aplicação das características destas produções. O ensino livre ou expressivo enfatiza o ensino da arte como expressão de emoções e sentimentos do indivíduo. Suas práticas são espontâneas, imediatas, pretendendo traduzir estados psicológicos ou comunicar mensagens, não abordando aspectos da formatividade na arte. Algumas reflexões sobre estes tipos de ensino se fazem necessárias. No primeiro caso, a manutenção de práticas e concepções de uma determinada arte como sendo a melhor forma da arte, mostra uma visão superada da história e da arte (cf. Le Goff e Veyne, op. cit.). O segundo tipo, por considerar a prática de arte como a expressão espontânea e original, parece considerar que a produção dos indivíduos está separada da cultura e das condições operativas da criação na arte.

Quanto às atividades artísticas usadas como "meio", elas parecem mostrar o desconhecimento da especificidade da arte reduzindo-a a uma técnica pedagógica. A proposta triangular, ao criticar o "fazer" e adotar como prática as "releituras" de obras de arte e três campos de estudo sobre a arte, está em consequência negando a pesquisa dos elementos formativos da linguagem da arte e privilegiando o estudo teórico sobre a arte.

adotar como prática as "releituras" de obras de arte e três campos de estudo sobre a arte, está em conseqüência negando a pesquisa dos elementos formativos da linguagem da arte e privilegiando o estudo teórico sobre a arte.

É interessante observar que estes tipos e atitudes no ensino encontram nexos com concepções pedagógicas respectivas. Assim, o ensino tradicional abordando o conhecimento e a produção da arte como algo pronto e fixo, mostra a concepção do aprendizado como apreensão. O ensino livre, concebendo a arte como expressão, adota o espontaneísmo como prática pedagógica. A adoção da arte como uma técnica ou meio e a restrição de três áreas de estudo como aprendizado da arte mostram uma visão do ensino que separa ainda prática e conhecimento.

*O ensino produtor em arte* adota práticas e atitudes diferentes dos tipos e tendências de ensino da arte apresentados acima. Primeiramente, não trabalha com uma determinada estética, ou poética, ou qualquer

corrente da arte, seja do passado ou do presente. Ao contrário, escolhe abordar as práticas e a reflexão sobre a arte como constante invenção e devir. Em segundo lugar, difere do ensino livre ou expressivo porque não privilegia a expressão e a emoção, adotando práticas de reflexão sobre as produções e as abordagens da arte. Em terceiro, defende a especificidade do campo da arte e não separa prática e conhecimento no ensino da arte.

Certamente que esta primeira configuração não é ainda suficiente e seria necessário acrescentar muitos outros dados e descrições, o que não cabe neste pequeno artigo, mas podem ser procurados em trabalho mais amplo sobre o assunto<sup>15</sup>. Porém, talvez seja útil para o leitor conhecer pelo menos dois aspectos desta proposta, ou seja: sua organização e suas orientações, que procuram criar uma conexão entre o ensino da arte e a arte contemporânea, conforme o diagrama:

A organização do ensino produtor em arte se coloca muito mais como uma

vertentes conceituais	arte, arte contemporânea e ens. da arte	devir, mudança, abertura, diferença, multiplicidade, complexidade, etc.
vertentes prático-reflexivas	ações, atitudes ativ. inter-relacionadas	Propondo/Pesquisando/Olhando/Marcando/Observando...

e inventivas dos participantes.

A palavra "vertentes" foi escolhida para expressar que concepções e práticas são como fluxos flexíveis que se vertem e se misturam. Elas se organizam em vertentes conceituais e vertentes prático-reflexivas.

A vertente da arte expressa a concepção de arte como devir cujas produções instauram constantemente formas, valores e sentidos diferentes, e nos traços comuns da arte contemporânea: abertura, multiplicidade, instabilidade, complexidade, diferença. A vertente do ensino produtor em arte afirma o ensino da arte como prática estreitamente interligada à produção da arte, um outro modo de criação na arte. A vertente prático-reflexiva consta de uma rede de orientações que se desdobram em atividades desenvolvidas pelos participantes. As atividades desta rede assumem um caráter múltiplo: investigativo, inventivo, reflexivo, processual e interligado e, por este motivo, são apresentadas na forma gerundial e com uma barra entre seus títulos. *Propondo/* se refere às propostas de trabalho, que têm caráter aberto, metafórico, para permitir diversas interpretações e diferentes pontos de partida. *Pesquisando/* resume a atitude investigativa (de meios, materiais, formas, recursos, conceitos, sentidos e valores da arte). *Olhando/* consiste em uma série de atividades que levam a perceber,

selecionar e interpretar, permitindo novos modos de construir e de refletir a visualidade. *Marcando/* consiste na pesquisa e invenção de registros de eventos (marcas de gestos e de efeitos dos materiais; pesquisa e coleta de vestígios casuais; impressões de imagens e outras), que se constituem como material para a criação de diários, arquivos, coleções, ou seja, repertórios de imagens sejam elas captadas, selecionadas ou produzidas pelos participantes que, por sua singularidade, se constituem rico cabedal de trabalho. *Observando/* consiste em práticas de observação dos elementos pesquisados e dos resultados encontrados pelos participantes em seus próprios trabalhos e em obras de artistas.

Como podemos ver, cada vertente se desdobra em atividades cujo processos não estão separados, mas se articulam com os outros. Como, por exemplo *Observando*, que já traz em seu bojo a possibilidade de indicação e identificação, que também são relacionadas a *identificando* e a *refletindo*. desde que *Identificando/* (práticas de indicar, nomear, comparar) aspectos, elementos, e *refletindo/*, (apreciação, estudo, discussão) sobre formas, meios, recursos, territórios, valores e sentidos da arte, manifestos em projetos de artistas e nas experiências dos participantes. Além destas, *selecionando/* são as atividades em que se levantam e se selecionam aspectos que se vertem para a

elaboração de projetos. Apresentados de forma dupla, *processos / produtos/* se referem aos elementos e instâncias de várias e diferentes ordens que são operados de modos diversos pelos participantes, produzindo resultados particulares. Esta rede prático-reflexiva, (*propondo/pesquisando/observando/refletindo/processos/produtos*), se resume em *realizando/* que é outra face de *interrelacionamento/* que, por sua vez, consiste no entrelaçamento constante das vertentes desta metodologia e que permite a emergência e a realização de projetos em arte dos participantes.

As características encontradas na arte contemporânea: abertura, diferença, invenção, multiplicidade, complexidade estão presentes nas atividades, desde as propostas (*propondo*), nas experiências (*pesquisando*), na rede de atividades (*olhando/registando/refletindo/selecionando/realizando/...*). Elas afirmam o sujeito como agente do processo de criação de práticas e conhecimento na arte (*processos/produtos*).

Dessa forma, a prática do ensino produtor em arte articula-se à produção em arte, quando esta produção possui também as características citadas. O que estabelece esta correspondência são as mesmas concepções e práticas adotadas nas duas áreas.

Esta proposta de um ensino produtor

em arte gera uma questão ainda mais ampla e profunda e que envolve não apenas a área de ensino, mas o próprio sentido da arte. O ensino produtor em arte não está voltado para a manutenção do *status quo* e do território institucionalizado da arte, mas para diferentes formas de criação efetivadas por sujeitos agentes e operadores de práticas de fazer, refletir e questionar sentidos e valores da arte, o que pode permitir novas possibilidades e novos modos na arte. Sendo assim, o ensino da arte é visto como criação em arte, que acontece em outros espaços e com outros sujeitos da arte, diferentes dos já estabelecidos como tal, mas que se constitui como um modo legítimo de participação no universo da arte. Em suma, o ensino produtor em arte tem sua contemporaneidade marcada por seu caráter prospectivo: movimento que envolvido no presente está ciente do vir-a-ser e aberto para o porvir, abordando tanto a arte como o ensino da arte, como devir, invenção, autonomia e participação.

#### Notas

<sup>1</sup> Armando Mora de Oliveira, "Estética" In Marlina Chauí et al. Primeira Filosofia. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 306.

<sup>2</sup> Em Le Goff, (1990), encontram-se elucidativos artigos de Michel Vovelle, Philippe Ariés e outros historiadores, sobre os dispositivos de uma Nova História. Paul Veyne (1992) também mostra a importância das análises de Foucault so-

bre a emergência, as rupturas, as relações de descontinuidades, de semelhanças, de diferenças entre acontecimentos (práticas e saberes), que ocorrem em diversos momentos históricos e que contribuem para nossa reflexão

3 A descontinuidade no pensamento científico é estudada por Bachelard, principalmente em *O novo espírito científico* (1968) e a história como ruptura e descontinuidade é desenvolvida na obra de Michel Foucault notadamente em *As palavras e as coisas* (s.d.)

4 Os conceitos de "Abstração" e de "Natureza" em Wörringer; os de "Renascimento" e de "Barroco" em Wölfflin, identificam tendências presentes em períodos históricos muito diferentes. O problema foi estudado por Hauser e Focillon e analisa as relações entre as formas e o tempo (1983). O mesmo problema se revela nas instâncias de "curta duração" e "longa duração" dos acontecimentos, na *Nova História* (1990). O estudo de Calabrese (1988), ao identificar um caráter "neo barroco" na contemporaneidade, mostra uma posição semelhante.

5 Gillo Dorfles, (1971), enfatiza sua posição já no título do livro: *O devir da arte*

6 Umberto Eco (1971) mostra a autonomia da arte e aponta as relações entre arte e o pensamento contemporâneo. Ver também Pierre Francastel (1991) principalmente sobre o nascimento e destruição de um espaço plástico na arte moderna no ocidente.

7 Nos anos cinquenta o Expressionismo Abstrato, (Action Painting) e o Tachismo imperavam nos Estados Unidos

e na Europa, e nos anos sessenta surgem a Pop Art e a Op Art com projetos e formas de visualidade completamente diferentes daquelas

<sup>8</sup> Refiro-me às correntes: arte conceitual, arte povera, earth work, land art, etc.

9 Argan (1995) considera que o único critério metodológico para o estudo do fenômeno artístico é recolher e coletar dados que identificam situações problemáticas para definir uma situação cultural como um componente dialético num sistema de relações. A problematidade de uma situação é compreendida "a partir da análise de forças mutuamente antagônicas que agem em determinado campo".

10 Esta forma, denominada por Omar Calabrese (1988) de "neobarroco", não é uma retomada ao barroco histórico, mas é "uma atitude generalizada e uma qualidade formal" da nossa época: ritmo e repetição, limite e excesso, pormenor e fragmento, instabilidade e metamorfose, desordem e caos, nó e labirinto, complexidade e dissipação, distorção e perversão, que se articulam estreitamente com os paradigmas do pensamento contemporâneo. Ele relaciona a característica "complexidade e dissipação" na arte com as "estruturas dissipativas" de Ilya Prigogine. p.159.

11 Entre eles menciono minha produção de desenho, configurando o projeto *desenho acontecimento* por ocasião do mestrado "Desenho acontecimento, atualização do vivível" e a partir das experiências da prática docente foi sistematizada a proposta do *ensino produtor em arte*, no doutorado. "Produzindo desenhos: relações entre a produção e o

ensino da arte".

12 Entre estes trabalhos - que foram realizados antes das duas pesquisas citadas na nota anterior - e que contribuíram para configurar os tipos de ensino mais comumente usados, destaco a pesquisa "Subsídios para o Ensino das Artes Visuais" MEC/Armação, 1982, que identifica tipos de ensino e também a monografia "Surgimento de um Novo Desenho", Bennett, 1985, em que comparo os tipos de ensino da arte e as respectivas concepções de arte neles implícitas.

13 Ana Mae Barbosa focaliza o ensino da arte no âmbito da história da arte-educação no Brasil e nas suas relações com correntes filosóficas e pedagógicas. Teoria e prática da Educação artística São Paulo: Cultrix, s.d. e em Arte-educação no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1978. Também Heloísa Ferraz apresenta relações entre práticas de ensino da arte e correntes pedagógicas, no capítulo "Re-videndo a nomenclatura do ensino da arte" Arte na educação escolar. São Paulo: Cortez, 1993.

<sup>14</sup> A proposta de um *ensino produtor em arte* vem sendo experimentada por muitos anos na minha prática docente e foi sistematizada em experimentos específicos realizados no doutorado, "Produzindo desenhos: relações entre a produção e o ensino da arte" (PUC-SP, 1997).

<sup>15</sup> Maiores detalhes sobre a metodologia do *ensino produtor em arte* podem ser encontrados na minha tese (texto e vídeo). As práticas realizadas no experimento estão descritas no texto e aparecem nas cenas do vídeo, em que os participantes desenvolvem as atividades das vertentes prático-reflexivas citadas.

## Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARHEIM, Rudolph. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
- BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp, o engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Neo Barroca*. Lisboa/São Paulo: Ed. 70/ Martins Fontes, 1988.
- CELLANT, Germano. *Arte Povera*. Milano: Gabriele Mazotta, 1969.
- COSTA, Rogério. *Limiares do Contemporâneo*. São Paulo: Escuta, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papius, 1991.
- . *Foucault*. Paris: Minuit, 1986.
- DELEUZE, Gilles; Felix Guattari. *Percepto, afecto e conceito*. In: —. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DUFRENNE, Mikel. *A estética e as ciências da arte*. RJ: Bertrand, 1982.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- FIGUEIREDO, Luciano. *Lígia Clark e Hélio Oiticica*, Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro.
- FOCILLON, Henri. As formas no tempo. In: —. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GABLIK, Susi. On the logic of artists discovery. *Studio Internacional Visa*, v. 186, n. 958, set. 1993. p 65-67.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose, um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- PAREYSON, Luigi. *Problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *A nova aliança, metamorfose da ciência*. Brasília: UnB, 1991.
- TEIXEIRA COELHO, José Roberto. *Moder- no e pós-moderno*. São Paulo: L&PM, 1986.
- VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a história. In: —. *Como se escreve a história*. Brasília: EDUNB, 2ª ed. 1982, 1992.
- WALKER, John A. *A arte desde o pop*, Barcelona: Labor, s.d.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- WORINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura, 1953.

## Cerâmica como processo

Ceramics as process

Isabela Frade

Doutoranda da ECA/USP

Departamento de Educação Artística/ História da Arte - Uerj

Para nós, a imaginação material da  
massa é essencialmente trabalhadora  
Gaston Bachelard

Enquanto outras disciplinas debruçam-se sobre problemas teóricos cuja matéria-prima é o pensamento abstrato, as questões, nas artes plásticas, estão enraizadas no contato direto com o mundo material. Não apenas a sua confecção—como autor mas também a sua apreciação—como espectador exigem nossa integração com o mundo exterior em um nível específico: o pensamento estético abrange áreas perceptivas, intelectivas e emotivas de forma integrada. A fonte de estímulo é o que denominamos obra-de-arte, a matéria sentida, pensada e elaborada em uma forma estética.

A tríade sensação / sentimento/ pensamento em busca da forma artística é constituída pelo apreciar<sup>1</sup> a obra enquanto material transformado. A essência do sentido vivenciado é que determina a forma, seu ponto zero é a própria matéria – *virgem*, o ponto de partida na sua construção.

O ensino da arte, por conseguinte,

busca experimentar e conhecer a realidade exterior e perceptual do mundo, sentindo-a e pensando-a segundo as leis das formas. Estamos falando sobre o mundo físico em geral – neste sentido toda a matéria pode servir como matéria-prima. Esta visão compreende que a realidade física é integralmente plástica, afirmação que a arte contemporânea explicita.

A arte, hoje, elimina qualquer preconceito (no sentido literal do termo) em relação à eleição de materiais nobres— como o mármore ou a tinta à óleo, e lida com os materiais ordinários e cotidianos, como a teia de fios de cabelo de Fernanda Cunha, ou as enferrujadas tela de Daniel Senise; nos anos 60, os pacotes sangrentos de Barrios já detonaram com esta idéia, assim como o nu de Jorge Emanuel (O corpo é a obra!). Mas esta atitude refere-se ainda à elevação desta matéria ao nível de objeto estético, tornando-a especial. Sua verdadeira natureza

participa como base na corporificação da forma. Mesmo na arte conceitual, o mundo das formas e matéria ainda são base da obra.

Alguns materiais, entretanto, designados como propriamente artísticos, elegem-se a este nível por suas qualidades plásticas excepcionais. Não se trata de uma escolha arbitrária, mas sim seletiva. Assim como na seleção biológica que determina a continuidade das espécies, os processos artísticos estão sujeitos à preservação e disseminação ou ao estagnamento e esquecimento. A história da arte é também história dos materiais e das técnicas, contendo seu percurso de evolução e declínio.

Os fatores básicos na sua permanência (isto significa atualização e, portanto, evolução) são, sem dúvida, ditados pelo meio artístico. Os eleitores são o especialista – colecionador, crítico ou *marchand*, o público e o próprio artista. As convenções que estabelecem a gramática na linguagem da arte são resultado da conjunção destes três segmentos e são estas linhas básicas que fazem da arte um fenômeno social. “O julgamento e a avaliação de obras e de escolas de arte, determinando seu lugar subsequente na história literária e artística, não são decisões simplesmente individuais e ‘puramente estéticas’, mas fatores socialmente condicionados e socialmente

construídos” (Wolff, 1982:52)

A matéria não é apenas significativa, mas também significado da obra. Matéria, forma e conteúdo são indissociáveis. A matéria eleva-se à qualidade do espírito no pensamento plástico, e a técnica não é apenas sua manipulação precisa, mas o poder revelar sua qualidade em seus múltiplos aspectos. Compreender sensivelmente a natureza de um material é fruto do relacionamento profundo com ele e da busca de expressar-se por seu intermédio. O artista é um pesquisador da *forma & matéria* (que em arte são conceitos interligados) e de sua cultura (e ainda de outras). O fazer arte é um meio de produção de conhecimento e de sua transmissão ao corpo social.

O ensino da arte possibilita experiências importantes no desvendar a matéria na percepção/construção de uma forma estética. O encontro íntimo com questões primárias sobre a natureza material das coisas é um momento de grande intensidade mental: estímulos de origem diversa chegam ao pensamento que deve reagir a eles, criando um fluxo de sensações, emoções e idéias. O sentimento e a intuição, faculdades mentais discriminatórias na elaboração da forma, estão plenamente ativados na experiência artística. O fazer e experimentar plasticamente um material é um momento rico de conhecimento e desenvolvimento.

As conquistas recentes na arte-educação referem-se principalmente aos aspectos teóricos da arte: história e análise da forma. A partir dos princípios metodológicos implantados pelo programa americano dos anos 80, o DBA (Discipline Based Art Education), que entre nós foi traduzido por Ana Mae Barbosa como Metodologia Triangular, a questão intelectual da arte começa a ser trabalhada na escola como conteúdo da disciplina e, em especial ênfase na alfabetização visual – que é hoje um dos principais objetivos do ensino das artes no 1º e 2º graus.

A experimentação livre foi condenada como “laissez-faire” por ser entendida como destituída de conteúdo e sem valor pedagógico. A prática artística ainda permanece como uma das bases deste ensino, mas subjugada à teoria, e o que a observação crítica da sua produção plástica aponta é seu caráter decorativo e superficial. Estaremos nos esquecendo que a experiência é a base para o conhecimento? Ou estaremos delegando o “deixar-fazer” para aqueles que estão socialmente designados às ações criativas como artistas?<sup>22</sup> Em seu desejo de tornar o estudo da arte em disciplina escolar “séria”, foram os arte-educadores em busca do predomínio do conteúdo literário e científico sobre a arte, tornando inferiores as questões práticas (o que então nos equipara

à lógica do léxico escolar).

A Metodologia Triangular estrutura-se a partir da divisão do conteúdo em história da arte, apreciação e fazer artístico. Enquanto este último aspecto se enriquece e se complexifica com os anteriores, a experimentação livre é considerada em seus aspectos negativos: falta de orientação e objetivos, ausência de conteúdo, excesso de desorganização e de indisciplina. Sendo assim, a prática artística nos meios escolares é hoje decorrente das questões abstratas e dos teoremas hegemônicos da arte contemporânea. Esclarecem os defensores desta metodologia que o principal objetivo do ensino da arte é a formação de leitores e consumidores da arte, e não de artistas.

Devemos buscar a superação desta dicotomia teoria x prática, uma vez que qualquer ação humana envolve tanto o pensar quanto o fazer e, em especial a arte, quando está verdadeiramente presente. Não se trata de advogar um experimentalismo inocente ou inconseqüente, mas acreditar no valor da pesquisa que advém do contato íntimo e profundo com o mundo material como um dos vetores para a vivência da arte. Buscar neste contato o porvir de uma linguagem, linguagem poética que é, em sua essência o elo, o vínculo entre estas duas instâncias: o fazer e o pensar. Fazer, pensar, fruir – ainda a triangulação como meio de efetuar um

conhecimento abrangente do fenômeno arte, mas integrar estas facetas, e fazê-lo a partir de uma poética pessoal.

A partir do entendimento sobre o caráter complexo de um material artístico e da construção de uma nova pedagogia da forma é que desenvolvemos aqui a elegia da cerâmica como processo em arte e educação. O que, para alguns, ainda é motivo de dúvida: — Que binômio é este: arte—educação? E, por duvidarem, preferem ignorar ou eliminar este incômodo que é o desconhecimento. Devemos atravessar esta questão, uma vez que não se trata aqui de fazer nenhum tipo de defesa, assumindo o entendimento fechado de um único significado, uma vez que estamos numa área teórica de alta indefinição. O que para certos teóricos significa um grande problema<sup>3</sup>.

A Teoria do Caos chega às nossas consciências, estamos todos pensando em turbilhão. As linhas limitrofes das disciplinas se esgarçam, não se consegue mais tecer uma teoria precisa. O estado do saber hoje é instável e a procura para fechar os espaços acadêmicos é trabalho perdido. Estamos desconstruindo a ciência, implodindo seus edifícios teóricos porque hoje já não se trata mais de estabelecer territórios de nada. Os especialistas vão ficar perplexos, uma vez que seus gigantescos feudos se desmaterializarão diante dos seus olhos. Deverão

buscar novas relações por perderem seus antigos mapas epistemológicos, acompanhando a atitude de outros que reagem estimulados a uma nova liberdade<sup>4</sup>.

A arte-educação tende a desenvolver-se neste ambiente porque já circula neste novo espaço fluido do conhecimento, uma vez que nasceu como confluência, como interface. São estas múltiplas interações que compõem o seu *corpus*, habitando nas junções entre a arte e a educação. É este o seu estado, o de perpétuo fecundamento, ela existe como moto-contínuo. Sua natureza é processual.

Enquanto persistirem os grilhões conceituais, que são as certezas, não poderemos alçar vôo e estabelecermos uma visão panorâmica sobre este campo unificado que é o conhecimento. A consciência da complexidade exige um desprendimento destes antigos padrões teóricos que exigem precisão, definição e fixidez e que, na verdade, são princípios de congelamento, isolamento e fragmentação de processos vivos — e portanto dinâmicos, evolutivos e integrados.

A arte-educação, assumindo-se enquanto processo, afirma seu estatuto de indeterminação *perene* como qualidade necessária ao novo estado de movimento em progressão que o pensamento hoje assume. Afirma a condição de desterritorialização,

que é da ordem da conjunção em diferentes graus e níveis, e defende a destem-poralização<sup>3</sup> que permite uma sucessão sem perdas e com infinito avanço (não existe mais aquele negócio de se estar "antiquado", o novo tema é: tudo sempre, a todo momento). Na consciência emergente, o espaço-tempo circula, e nas suas dobras se exibem fluxos e refluxos em direções abertas<sup>4</sup>.

Por isto situamos a cerâmica como processo. Por isto também é ela a escolha que consideramos como meio ótimo para pesquisar todas as potencialidades arte-educativas: pela sua plasticidade. A cerâmica justifica seu valor como veículo e base material para a cultura e o conhecimento em toda época e lugar. Inscrição, história, fantasia, mito e jogo, a cerâmica vai desempenhando infinitos desdobramentos para revelar-se o material do passado e do futuro.

"A cerâmica é um receptáculo de culturas. Podem ser introduzidas no trabalho linguagens de várias origens, do marajoara brasileiro ao bizen japonês, passando pela majólica ou pela cerâmica grega. A cerâmica é universal". (Gabbai, 1987, 16). Desde que se tem história, ela pode ser contada pelos fragmentos que sobreviveram no tempo. Estes objetos fabricados pelos antigos trazem inúmeras informações acerca das formas de vida, das condições materiais, dos gostos e crenças, enfim, de valores e

saberes destas culturas que interpretamos e reconstituímos a todo momento, procurando compreendê-las melhor.

Não obstante o seu significado no conhecimento sobre as origens do homem e as culturas primitivas, acompanhando toda sua evolução, a cerâmica foi e é um dos mais importantes veículos de criação artística. Não apenas seu arcaísmo nos intriga, mais ainda é o fato deste ser hoje objeto de pesquisa de ponta, como é o caso dos supercondutores. A cerâmica é distinguida como material do futuro e certas qualidades suas ainda estão por se conhecer. "A descoberta de propriedades supercondutoras nos materiais cerâmicos revolucionou o mundo científico.

Aplicações em tecnologias tão diversas como a informática, as telecomunicações, a medicina, a produção, transporte e armazenamento de energia irão usufruir da descoberta destes materiais", (Conselho Consultivo do Departamento de Engenharia Cerâmica e do Vidro da Universidade de Aveiro)

Outro fator significativo (o primeiro que analisamos foi sua extensão como dimensão cultural) é que o conhecer a cerâmica implica na abordagem de questões estruturantes do meio artístico.

A discussão entre função prática e sentimento estético permite desvendar os limites

convencionais das artes aplicadas e da arte *pura*, gerando discussões acerca da natureza do fenômeno artístico e sobre os modos de sua absorção pelo corpo social. "Já tive a oportunidade de dizer que, em lugar de se recorrer a fórmulas generalizadas ou apriorísticas, as condições reais em que qualquer trabalho é produzido é que devem ser examinadas quando se pretende dar uma explicação deste trabalho" (Wolff, 1982, 73).

A arte da cerâmica sobretudo exige que o praticante desenvolva seu trabalho em diferentes etapas, desdobrando seus talentos e multiplicando as possibilidades de criação. Estas fases do processo estão nitidamente marcadas: a obtenção do material, sua preparação, a modelagem, o processo de secagem, a primeira queima, a esmaltação, a queima definitiva. Este processo de alquimia material – aponta para novo fator nesta elegia, onde se atinge através da queima a transformação molecular da argila, fazendo cerâmica, equivale a transformar terra (barro) em pedra (cerâmica).

Devemos neste desvelamento de suas qualidades, refletirmos sobre o aspecto político deste fazer e produzir peças, obras, objetos. O fazer chega ao limite da desvalorização, existindo a criação somente como plano, projeto e idéia que quaisquer outros executam, neste fazer plenamente alienado

exala a nova categoria da escravidão. Levar ao contato com a matéria torna-se um ato extremamente subversivo. A insubmissão ao pensamento oco, onde se expande a ausência do real, busca sentir a substância das coisas. O sentir e expressar são valores marginais e correm o risco de extinção.

Insistimos no ponto em que a ênfase na importância da matéria seja o modo como elaboramos nossa nova realidade – agora também ou, melhor, quase que completamente virtual. Respondemos a um mundo desmaterializado. Não sem propósito tem a força do trabalho de Jesus Soto, cujo trabalho artístico dominou a Bienal de São Paulo em 96; "uma preocupação que sempre me perseguiu ao longo de minhas pesquisas plásticas: como conseguir fazer com que a matéria voltasse a adquirir seu valor essencial, isto é, energia ..." (em seu catálogo) A força comunicacional de sua expressão pela revelação desta ausência/presença que é nosso paradoxo existencial'.

Este vazio existencial (não é a depressão o mal do fim deste século?) reflete a ausência de consistência de nosso lidar com mundo. Enquanto nossas máquinas tornam-se mais inteligentes e sensíveis, restringimo-nos a um simples apertar de botões ou a ditar ordens. Edgar Morin, ao especular sobre a evolução do cérebro, aponta o caráter de *faber como* a essência

do ser humano; foi lidando concretamente com mundo que evoluímos. Se este abandono da existência concreta é uma consequência dos novos mídias eletrônicos, logo se fará um esperado regresso aos meios tradicionais, resgatando especialmente determinados fazeres; as técnicas de lidar com a matéria estarão neste resgate de especiais atuações no mundo que irão compor, como elo necessário ao vínculo com a existência física no mundo.

No campo educacional, a cerâmica pode vir a ocupar um lugar de destaque, pelas qualidades materiais excepcionais que possui.

Organizo agora esta elegia em itens, tentando uma melhor visualização dos pontos a tecermos. Atingimos algumas qualidades:

- 1) sua plasticidade: maleabilidade ótima para construção de objeto com formas complexas;
- 2) sua reciclagem: o pensamento ecológico encontra na ideologia do naturismo um percurso necessário, que reforça os laços com a terra;
- 3) sua metamorfose: da lama à argila, da argila à cerâmica, os processos de composição passam por sucessíveis etapas de transformação da matéria — desde a coleta do material — retirada, estoque, moagem, umidificação; do seu preparo — composi-

ção da massa cerâmica; de seu tratamento — mistura e sovação; de sua modelagem — o pensamento da forma em si; da secagem — controle do fenômeno de retração; de sua queima finalmente — produção de cerâmica;

4) sua aplicabilidade: desde a mais elementar forma de arte à mais elaborada conceitualização, a cerâmica exerce desempenho ótimo nas áreas de escultura, *design*, artesanato; o suporte cerâmico tem uma larga aplicabilidade;

5) sua composição química: seus compostos minerais estimulam o organismo e constituem fontes de inúmeras fango-terapias e tratamentos;

6) sua consistência: seu uso tonifica os músculos, sendo um treinamento prático da modelagem com a argila um excelente exercício físico;

7) sua fragilidade relativa: a enorme resistência do material cerâmico no tempo combina-se com uma fragilidade ao choque e ao impacto que provoca, fratura e rompimento do objeto. Fragmentação X resistência;

8) sua porosidade: a cerâmica possui uma porosidade que pode ser aproximada à impermeabilidade com os processos de esmaltação.

9) seu corpo fluido que, em estado de dissolução, perde a estrutura para a modelagem mas se adequa à moldagem, fecundando

muitos processos de repro-dução e multi-  
plicação da forma,

10) sua amplitude no espaço das culturas: sua abrangência nos leva não apenas a uma abordagem transdisciplinar mas também transcultural.

Serão os processos desenvolvidos os que irão revelar, passo-a-passo , a descoberta das propriedades da matéria e selecionadas as qualidades que se deseja para a construção deste suporte. A arte da cerâmica exige, sobretudo, que o praticante desenvolva o processo em etapas diferentes, desdobrando seus talentos e multiplicando as possibilidades de criação. "O ceramista trabalha com fórmulas de decifração dos processos ígneos; ele recria a transformação da matéria em magma e este em rocha. Ele vê o caminho do seu trabalho, que é produto de um ciclo que globalmente ele controla, e que vai tornando mais e mais transparente" (Gabbai, 1987:14).

Esta diversidade de fazeres que ela catalisa estimula um pensar divergente. Em determinado estágio, seu conhecimento como fazer artístico atinge um grau transdisciplinar, envolvendo inúmeros campos, desde as teorias que envolvem o estudo da arte como a história, a antropologia, a sociologia, a química, a física, a psicologia, a arqueologia, a educação. Este leque de disciplinas pode combinar-se de diversas

formas em sistemas de pesquisa, na revelação de fatos e aspectos renovados pela comunicação entre saberes diferentes.

Enquanto arte-educadores, necessitamos explorar a mais plástica de todas as substâncias, a argila. Conhecer a mais acessível matéria-prima para o trabalho (vamos além da arte e devemos relacionar à própria sobrevivência material). Saber sobre a ecologia da terra e dos materiais, numa evolução da consciência de si e do mundo, na promoção de uma melhor qualidade de vida para todos.

Devemos levantar o fato de sua fácil obtenção e abundância na natureza, tornando-a uma matéria acessível a qualquer um, uma preocupação básica para os profissionais que atuam na rede pública. O fascínio que exerce nas crianças expressa uma necessidade do contato com a terra, de deleite de lidar com a matéria primordial, fonte mítica nutriz de muitos processos imaginários. O prazer de atuar sobre sua maleabilidade, sobre este corpo plástico para criar forma (objeto, arte, brinquedo) nos leva a sentir este material como "dócil": qualquer força, o toque mais sutil obtém resposta, e a forma reage, seu corpo permanece interagindo com o seu manipular.

Ana Maria Zem e Anna Thais Funk, que desenvolvem trabalhos com cerâmica em seu Barro-Atelier de Arte em Curitiba,

apresentam alguns dos valores educativos desta atividade: "O processo de modelagem propicia à criança maior aplicação de suas potencialidades, respeitando cada fase de seu crescimento psico-motor. Para a criança na fase pré-escolar, é importante oferecer materiais que estimulem e impressionem os seus sentidos. Reconhecemos o barro como material vital para seu desabrochar" (Gabbai, 1987, 157).

Enquanto na sala de aula se percorrem todas as revoluções cognitivas da humanidade, a massinha está lá. Representa o caos primordial, o caldo (a lama) de matéria e forma totais. Singelamente denominada massinha, esta atividade sugere, a uma atenção mais aproximada, o sentido de prazer profundo que envolve este modelar<sup>6</sup>. A criança ama este contato, o toque deste material maleável, doce, refrescante e perfumado. De repente, as idéias começam a fluir, ela escultura esta massa, ela cria do nada (ou do todo), repete o ato divino.

Seu corpo está plenamente envolvido. Seus sentimentos, sensações e pensamentos se unem numa inspiração ansiosa pelo que nasce. Mas quem nasce não é também o ser que, ao espelhar-se no mundo, começa a conhecer-se? Não cria a criança a si mesma ao modelar o barro? Esta é a abertura ao devir de que fala Guattari (1996), estimulando a auto-descoberta do ser em

evolução dinâmica a partir de vivências estéticas. E ela abre também a possibilidade de exprimir-se, de comunicar aos outros a sua existência. É o ser que se esculpe ao modelar o mundo.

Esta matéria esteve sempre presente nas referências a nossa existência, fomos feitos do barro, viemos da terra. O cultivo e a estocagem dos grãos foi o fenômeno que promoveu a revolução neolítica. Através do excedente, do acúmulo dos alimentos – nosso primeiro dinheiro foi o grão, fruto da terra. A cerâmica surge a partir deste ciclo que é o de fixação e pesquisa da terra, de construção de limites e propriedades, regras e princípios sociais que apoiaram o estabelecimento das várias civilizações.

Mas gostaria de insistir na qualidade – de primordial – que possui a cerâmica e sua derivação de plena plasticidade: "as mais antigas obras de arte da Era Glacial são linhas ondulantes traçadas a dedo sobre a argila úmida" (Lommel, 1966, 16). A sua maleabilidade em seu estado *in natura* é fator ímpar na sua escolha para a atividade criadora entre os povos antigos e é o ponto inicial da relação plástica com o universo.

O pote – deste útero nasce o novo mundo, a nova era do estabelecimento do valor à terra e o relacionar-se com ela, vivê-la e apreendê-la. Significando corpo recipiente, sua função na conservação da colheita foi

um dos motores da revolução neolítica, ao fundamentar o desenvolvimento da tecnologia agrícola. O grão guardado nos livrava do azar da fome. Nos prolongava a vida e a abedoria. Nos humanizava. Nossa experiência resultava em saber-da-vida e então vivíamos cada vez melhor e mais. Sonhos e sensações puderam encontrar forma e passamos a conhecer um mundo interior, era a subjetividade nascente.

O aprendizado ocorria naturalmente, através do acaso e da observação. Contemplávamos os animais, conversávamos com seus espíritos. Falávamos uma língua com a floresta e agradávamos os nossos deuses. Os ancestrais eram sábios que enviavam conselhos. A terra fazia parte de tudo isto, numa forma grandiosa, ela era uma deusa. A deusa da fertilidade.

Outro grande acontecimento adquirido foi a queima, a alquimia da transformação molecular que faz da argila cerâmica. Primeiro o incidente observado e estudado do contato com o fogo. Depois, ao controlar o fogo e separar calor/ chama, então o forno foi criado e se produziu a transformação de um produto frágil em material forte, leve e impermeável<sup>9</sup>.

Esta arte representa uma base fundamental para o princípio do raciocínio espacial, uma vez que sua natureza apela e esboça o pensamento visual, fazendo-o

abrir-se ao nível das outras dimensões. A arte que estuda o tempo e se faz concreta. Palpável, visível, ela se oferece aos sentidos. Bachelard pergunta: - Quem amassa a quem? A mão que amassa a massa ou a massa que amassa a mão?

O homem desenvolveu seus poderes construtivos a partir do manuseio com os materiais e a terra, cuja plasticidade máxima é a argila. A partir desta ontogênese, o sujeito também emerge, constrói-se ser humano. Sua alma humana vai encontrar um importante veículo no barro. Segundo Le Brun, é através da mão (e eu diria da relação mão-terra) que o ser se humaniza, é o fazer da mão que faz o homem. É do homem *faber* que emerge o *sapiens*. E se pudéssemos conceber esta farta sabedoria da mão, de que fala o filósofo? E se pudéssemos praticá-la? São 32000 anos de experiência que acumulamos na modelagem da terra.

Le Brun relembra importantes debates científicos sobre a origem da consciência humana: "Kapp relata um debate que teve lugar na Sociedade Filosófica de Berlim, por volta de 1860. Schultzenstein dizia que, através de sua ciência e da sua arte, o homem criava-se a si próprio e que, ao aperfeiçoar-se, criava mesmo a configuração do seu corpo; Lassasse cujo ponto de vista ia ainda mais longe, respondeu: - Essa auto produção total é bem o ponto central do

homem. E Kapp acrescenta que uma tal expressão é perfeitamente conveniente para fazer compreender aquilo que se chama uma 'projeção'.

É por esta razão que Kapp insiste na idéia de que, com os primeiros utensílios feitos pelas suas mãos, o homem afrontou a história, antes de se tornar o homem histórico propriamente dito, progredindo na consciência de si (Le Brun, 1991: 64).

Entre nossos ancestrais índios, o barro era considerado sagrado<sup>10</sup>. Daquela terra santa, mágica advinha um dos mais maravilhosos materiais. A extração da argila obedecia a rituais complexos e quase por unanimidade era ocupação feminina (em outras culturas acontecia o oposto). Em A Oleira Ciumenta, Lévi-Strauss faz um estudo magistral sobre a mitologia da cerâmica primitiva nas Américas<sup>11</sup>. Através deste trabalho, entende-se que os ofícios em cerâmica compunham a estrutura social das tribos; eram como espelhos especiais, que refletiam nossa cultura e nossa subjetividade, nosso nós e nosso eu, nessa dupla dimensão da existência como definiu Heidegger: o *eu – com -outros* e o *eu-em-si*.

A cerâmica evoluiu com o tempo, trazendo à vida mais ordem e praticidade, em especial desenvolvimento na área do utilitário: o jarro, o prato, o azulejo, a panela, o copo. A sociedade evoluiu na criação da arte abrindo-se então para a apreciação estética

do mundo. A cerâmica a-companhou todas as eras e períodos históricos.

Em muitas culturas, foi cultivada como preciosa arte. Entretanto, na cultura moderna, foi colocada em segundo plano, em muitos meios considerada como uma arte menor. Em primeiro lugar destacavam-se as Belas Artes em sua refinada apreciação e suas matérias nobres e raras.

Rudolf Wittkower descreve a produção escultórica e seu consumo do Renascimento: "No século XV, muitas pessoas da classe média alta de Florença orgulhavam-se das casas magníficas que possuíam: baús de noiva coloridos (cassoni), quadros de gabinete, alares domésticos, estátuas e relevos, in-corporaram-se, progressivamente, ao mobiliário da época.

A escultura que se destinava a esse fim tinha que ter um preço acessível; assim, desenvolveu-se uma produção especial (que Charles Seymour chamou, com muita propriedade de produto comercial) de moldes baratos em estuque, papel machê e terracota, feitos a partir de moldes de peças. Como de regra geral, tais obras reproduziam uma peça de mármore de autoria de um mestre conhecido, e é provável que houvesse ateliês especiais para a realização deste tipo de reproduções" (Wittkower, 1989, 84).

A cerâmica deteriorou-se e em nossos tempos se tornou vulgar, porque

barata e fácil. Virou artesanato<sup>12</sup>. A arte popular, modestamente, muito utilizou-se do barro, elegendo este o seu principal veículo, seu principal meio de criação plástica. A madeira também é largamente empregada pelo artista popular, outro material de fácil aquisição e de alta qualidade para o trabalho em escultura.

O trabalho do ceramista torna-se ofício. Ofício porque não arte, mas labor. Este material perdeu o espaço erudito e cultivado da cultura porque permaneceu reduzido ao espaço do utilitário. É símbolo de nossa estrutura socio política: aquele que serve é útil, permanece subalterno.

O trabalho, cuja origem do termo revela sua origem escrava<sup>13</sup>, é des-prestigiado. A evolução em cerâmica prosseguirá até sua extinção (desaparecimento das fontes naturais ou desaparecimento do seu valor social?) ou, ao contrário, estaremos esperando seu reflorescer, onde o prestígio da relíquia começa a reverter os processos de desvalorização? A cerâmica poderá impor-se como material de resistência cultural, representante da tradição e do vínculo com espaços e tempos sociais alternativos.

Já a arte contemporânea rompeu com os códigos rígidos sobre a matéria na arte, potencialmente tudo é matéria-prima. Um recorte da realidade é a matéria-prima de uma performance, atuando ins-tantanea-

mente, interferindo diretamente e em amplos meios nos sentidos do espectador. O elemento terra vem sendo largamente utilizado especialmente pelas suas conotações culturais. Na última Bienal (out 98), a instalação "Eu em construção" trazia o contato com corpos modeladas em argila ou com blocos feitos apenas pelo acúmulo do material.

A argila permanece no meio acadêmico como suporte na criação com cobre, bronze, gesso e resina. Diz-se que a cerâmica é a *alma mater* do bronze. Outrossim, na arte popular, ela permanece como produto final, e talvez porque seja tão comumente agregada ao saber vivido desta arte, que é a própria vida, as técnicas constituem-se num segredo. Menos tabu e respeito religioso que evoca, é o segredo da unicidade, da individualidade de autor, o segredo de uma vida de artista<sup>14</sup>.

Lévi-Strauss definiu a arte cerâmica como a arte do ciúme. Vejo como seu saber é fruto do corpo em relação com a terra, seu próprio fluir no mundo. Podemos imaginar o corpo da argila e sua forma caótica, como o estado de dissolução total dos contornos, amorfo. Parte-se do estado nulo da forma, já não existem mais limites e o ser se dissolve na lama primária. Arquétipo zero, a argila é o corpo de Deus, como querem alguns povos. Devemos prosseguir nesta aventura de decifrar este mundo argiloso com o nosso

próprio corpo. Eu me refaço *homo sapiens* através do seu corpo sem forma. A identidade é como um jogo de espelhos: eu/tu. Se é através do mundo que construo minha identidade, meu eu vem de dentro e se revela fora: também natureza e cultura. A cultura do barro nos leva ao nosso próprio erigir como humanidade.

#### Notas

<sup>1</sup> Enquanto a apreciação artística é dominada pelo aspecto visual da obra (onde subentende-se a ordem "proibido tocar"), gostaríamos de pensar não somente a contemplação da obra, mas o fazer atuar todo o corpo nesta relação; idéia próxima ao conceito de "penetrável" proposto por Hélio Oiticica, onde o público vivencia a obra por inteiro, "mergulhado" nela. Aliás, o termo artes plásticas, um pouco fora de uso nos últimos tempos, diferencia-se de artes visuais por ser abrangente e referir-se a todas as dimensões da percepção, multidimensionalmente. Não podemos falar da terra, da argila e da cerâmica sem pensar/sentir no calor, na textura, no peso ... e em todas as qualidades envolvidas em sua apreciação.

<sup>2</sup> Trazemos, para melhor pensarmos esta questão, as reflexões de Janet Wolff sobre a progressiva desumanização do trabalho: "a criatividade artística como um tipo de trabalho singularmente diferente, com um produto excepcional, transcendente mesmo, é uma noção errônea baseada em certas tendências históricas e erradamente generalizada e considerada como essencial à natureza da arte. Essas tendências históricas são, na realidade, duas. Em primeiro lugar, a crescente desumanização do trabalho particular,

sob as relações de produção capitalista, obscureceu a natureza real do trabalho pela sua forma pervertida. (...) Assim, o trabalho realizado por artistas, músicos e escritores, ainda não integrado nas relações capitalistas e no domínio do mercado, nem por estes afetado, passa a ser visto como uma forma ideal de produção, porque aparece como livre, de uma maneira que outras produções não mais o são. A similaridade potencial das duas áreas – arte e trabalho – perdeu-se na medida em que o segundo foi reduzido à sua forma alienada" (Wolff, 1982, 30).

<sup>3</sup> Frederico de Moraes, em seu último livro, apresenta 801 definições diferentes sobre o fenômeno arte e confessa que já não sabe mais o que é arte. "Como se vê, todas as definições, ou todas as contradições, cabem dentro da arte. Cabem a regra e a emoção, o rigor e a intuição, a fantasia mais desbragada e o cálculo matemático" (Moraes, 1998, 15).

<sup>4</sup> Edgar Morin não se encontra entre eles, uma vez que percebe a situação como uma tragédia: "Uma tragédia não tem *happy end*. Pode certamente ignorar-se a tragédia e continuar a trabalhar segundo a norma tradicional da clausura dos domínios e do acabamento das obras. (...) A consciência do inacabamento do saber é por certo muito espalhada, mas não lhe tiramos as conseqüências. Assim, construímos as nossas obras de conhecimento como casas com seu telhado, como se o conhecimento não fosse a céu aberto; continuamos a fazer obras estanques, fechadas para o futuro que fará surgir o novo e o desconhecido, e as nossas conclusões trazem a resposta segura à interrogação inicial, apresentando, somente *in extremis*, nas obras universitárias, algumas interrogações novas." (Morin, 1987, 32).

<sup>5</sup> Ainda não tenho notícia da ocorrência deste termo. Será este um neologismo? Estou utilizando-o no sentido de não fixidez a um determinado período histórico, uma vez que o tempo não é mais contingência, torna-se apenas recipiente fluido e mutante. A compreensão da natureza circular do tempo permite regressões e progressões infinitamente fecundas.

<sup>6</sup> “O reconhecimento desta complexidade não requer só a atenção às complicações, aos encadeamentos, às inter-retroações, aos áleas, que tecem o próprio fenômeno do conhecimento; requer mais ainda que o sentido das interdependências e da multidimensionalidade do fenômeno cognitivo, e mais ainda que o enfrentamento dos paradoxos e antinomias que se apresentam ao conhecimento deste fenômeno. Requer o recurso a um pensamento complexo que possa tratar a interdependência, a multidimensionalidade e o paradoxo. Por outras palavras, a complexidade não é só o problema do objeto de conhecimento; é também o problema do método necessário a este objeto.” (Morin, 1987, 217).

<sup>7</sup> Estaríamos então criando uma nova alteridade para além do ser/não hamletiano para uma nova situação onde impera a questão do estou/ não estou?

<sup>8</sup> Embora existam aqueles que tenham repulsa ao material. Bachelard cita a pulsão de caráter anal que Karl Abraham estudou em referência ao instinto plástico inato.

<sup>9</sup> Isto porque, depois da queima suas moléculas, estão indissolivelmente ligadas, sendo a cerâmica um dos mais resistentes materiais (veja por exemplo os pisos cerâmicos e revestimentos de naves espaciais).

<sup>10</sup> Prefiro utilizar o verbo no passado, uma vez que a cerâmica está deixando de ser praticada

pelos remanescentes indígenas. No Seminário Arte-educação Hoje (DEART/EDU/UERJ – 96.2), tivemos a oportunidade de ouvir o relato de um Tikuna, explicando porque seu grupo havia parado com a fabricação de potes e panelas de barro. Segundo ele, as panelas de alumínio tornaram a cerâmica obsoleta, pois este material é mais leve, durável, barato e pode ser comprado com facilidade.

<sup>11</sup> “Qualquer que seja o seu nome – Mãe Terra, Avó da argila, Senhora da argila e dos potes de barro, etc. -, a padroeira da cerâmica é uma benfeitora, já que os homens lhe devem, dependendo da versão, a preciosa matéria-prima, as técnicas cerâmicas ou a arte de decorar os potes. Mas, ao mesmo tempo, os mitos considerados mostram que ela tem um temperamento ciumento e rabugento. Em um mito Jivaro, ela é a causa do ciúme conjugal. Em outro mito, cobra caro seu auxílio. Mostra-se carinhosa e ciumenta em relação às suas alunas, prendendo-as sob a terra para mantê-las ao seu lado, ou então impõe numerosas restrições quanto ao período do ano, o momento do mês ou do dia em que lhes é permitido extrair argila. Ou, ainda, estipula as precauções a tomar, os interditos – como a castidade obrigatória das oleiras na Guiana e na Colômbia, e dos oleiros entre os Urubu -, para evitar castigos que vão desde o trincamento dos potes durante o cozimento até a morte dos doentes e as epidemias” (Lévi-Strauss, 1986, 40).

<sup>12</sup> Em minhas pesquisas sobre o movimento contracultura, estudei as relações sociais que envolviam a produção e o consumo de artesanato. A cerâmica foi um dos materiais apontados como elemento-símbolo da ideologia alternativa do *hippie*, representando hoje o ideário do rústico e do alternativo. A relação que temos com ela é da natureza da nostalgia, uma relação eminen-

temente afetiva por uma relíquia ancestral – mas mesmo assim ainda da ordem do ordinário.

<sup>13</sup> Do latim tripaliare, martirizar com o *tripalio*, instrumento de tortura.

<sup>14</sup> O espaço secreto da técnica reflete nos diálogos tidos com vários ceramistas, que comentam como trocam saberes ou como preservam a integridade do seu trabalho, guardando cuidadosamente o segredo de seus processos.

#### Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1991.
- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo, Editora Perspectiva 1991.
- CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus – mitologia primitiva*. São Paulo, Editora Palas Atenas, 1992.
- CARUSO, Nino. *Cerâmica Raku*. Milano, Hoelpli Editore, 1982.
- . *Cerâmica viva*. Milano, Hoelpli Editore, 1993.
- CURY, Kenneth. "Reverso ser no contemporâneo", *Gávea* n.º 9, Rio de Janeiro, Puc/RJ, 1991.
- FRICKE, Johann. *A cerâmica*. Lisboa, Editorial Presença, 1986.
- GABBAI, Mirian B. Birmann, org. \_\_\_\_ *Cerâmica – arte da terra*. São Paulo, Editora Callis 1987.
- GAMA, Ruy. "A tecnologia em questão". *Revista USP*, n.º 43. São Paulo,

EDUSP, 1990.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

LE BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Lisboa, Edições 70, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.

- LOMMEL, Andreas. *A arte pré-histórica e primitiva*. Enciclopédia O mundo da Arte, vol I. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, sd.
- MACHADO, Clotilde de Carvalho. *O barro na arte popular brasileira*. Rio de Janeiro, Ferreira Junior Editora, 1977.
- MORIN, Edgar. *O método III – O conhecimento do conhecimento*. Sintra, Publicações Europa-América, 1987.
- WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1989.
- WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

## Uma experiência na disciplina de Metodologia da Educação Artística

An experience in the discipline Methodology of Artistic Education

Celina Bittencourt de Mendonça Campos  
Mestre  
Professora de Artes Plásticas do  
Colégio de Aplicação  
Fernando Rodrigues da Silveira - UERJ

Este é um relato de trabalho realizado na disciplina de Metodologia da Educação Artística com alunos do Curso de Pedagogia - Magistério das Séries Iniciais do 1º Grau, da Faculdade de Educação da UERJ. O curso tem como alunos professores que estão trabalhando em escolas de ensino básico na maior parte da rede pública.

A característica desse curso de Pedagogia é a grande oportunidade que o professor das disciplinas de Metodologia tem para verificação da teoria e das propostas apresentadas, pois estas podem ser experimentadas com diferentes turmas de crianças de classe popular que freqüentam as escolas de ensino básico. É possível, portanto, obter dados sobre os encaminhamentos que os alunos-professores deram a questões apresentadas e quais as discussões realizadas e respostas obtidas dos alunos de suas turmas, observando-se a grande diversidade e multidimensionalidade do processo de ensino-aprendizagem. As

informações trazidas podem ser discutidas em aula, verificando-se procedimentos, interesses, dificuldades, tendo-se o cuidado de não oferecer respostas prontas, mas atitudes de troca de experiências, leituras e busca contínua de construção em conjunto.

Dar aulas para o grupo de alunos-professores foi muito enriquecedor, pois trouxe um contato com vivências e experiências diversificadas, com alunos-professores sem formação específica em Educação Artística, alguns mais sensibilizados para a disciplina, outros mais resistentes.

O planejamento foi organizado a partir da vivência de algumas atividades, da reflexão e da observação de trabalhos de seus alunos e de pesquisa a respeito de questões estéticas referentes aos ambientes familiar e escolar, apresentando-se imagens (de livros, de revistas, jornais) que poderiam ser lidas, discutidas e aproveitadas em outros trabalhos; discussão de textos sobre os objetivos da Educação Artística e um trabalho individual a partir de uma obra

de arte, que resultou em uma exposição dos trabalhos plásticos realizados, o relato do processo vivenciado, a significação do trabalho para cada um, os elementos formais e conceituais contidos no produto final (a obra de cada um) e o desdobramento da atividade, com integração com outras áreas do currículo.

A atividade prática foi utilizada como um meio para a turma atingir a teoria pois, vivenciando o processo, o interesse poderia ser despertado e facilitaria a compreensão do processo criativo da criança, desenvolvendo também as possibilidades de observação, interpretação, seleção, criação e reflexão. Ficou mais uma vez verificada a importância da vivência do processo pelo professor, como relata Abramovich (1985), "permitir ao aluno-professor que passe por todos os passos do seu próprio processo criativo".

É nesta caminhada vivida, sofrida, inquietada, sorridente, reveladora, que ele, o aluno-professor, vai poder constatar onde estão as suas dificuldades pessoais e particulares, os empecilhos, os atritos, as impotências, o se deparar com o não saber fazer algo que se tinha proposto, a frustração perante o realizado, a dificuldade com o grupo junto ao qual está fazendo esta ou aquela atividade, a perplexidade perante seu processo, a sua dificuldade em se auto-avaliar, enfim, tudo

o que acontece quando um ato criativo está em andança (1985).

A obra utilizada (reprodução) foi "Mulheres comprando peixes", de Di Cavalcanti.

Estudou-se sobre o artista e foram observados: tema, cores, planos, espaço, solicitando-se ao grupo de alunos desenhar livremente alguns elementos que cada um achasse mais interessante ou o conjunto da obra, em uma releitura. Lanier (1997) aponta que cada pessoa tem seus próprios interesses estéticos e, a partir deles, é possível explorá-los, levando-a a envolvimento mais amplos.

A princípio, houve alguma reação: Não sei desenhar! Sabendo das dificuldades normais que os adultos têm ao receberem tal proposta, o comportamento adotado foi de incentivo às tentativas, sendo que cada qual deveria buscar o que mais lhe interessava. Alguns relatos que apontam o interesse : "Ao tomar contato com a figura apresentada, me impressionou um peixinho do lado direito da mesma e resolvi fazer a história desse peixinho."

"Uma coisa que também me chama muita atenção são os traços curvilíneos das figuras de alguns pintores, que representam os seus personagens com figuras bonachonas e simpáticas. Estas características obviamente me influenciaram e me fizeram produzir um trabalho feito apenas com linhas, que eu quis

valorizar. Não senti necessidade da cor, do colorido, pois acho que quebraria com meu objetivo de valorizar as linhas”.

Após a primeira observação da obra e das primeiras tentativas de captar aspectos da imagem apresentada, foi liberada a utilização de técnicas para a realização do trabalho individual, que teve um registro escrito sobre o processo vivenciado para chegar ao trabalho final e aos conceitos descobertos no trabalho. Nos relatórios, observou-se grande diversidade nos caminhos intuitivos, verificando-se, segundo Ostrower (1978), que

Além dos impulsos do inconsciente, entra nos processos criativos tudo o que o homem sabe, os conhecimentos, as conjeturas, as propostas, as dúvidas, tudo o que ele pensa e imagina. Utilizando seu saber, o homem fica apto a examinar o trabalho e fazer novas opções“(p 55).

Uma das alunas registrou: “Num primeiro momento, com muito receio de não sair bom o desenho, ou seja, a cena capturada, percebi que não me soltei o suficiente. Já num segundo momento, senti necessidade de ‘colocar coisas’ na cena que antes não estavam lá, até mesmo inventei detalhes e dei toda uma conotação diferente, totalmente diferente, totalmente pessoal e peculiar à

minha vivência (história de vida)”.

“Ressalto o quanto foi agradável e não frustrante esta experiência para mim, uma vez que houve um crescimento e todo um envolvimento sentimental na atividade desenvolvida na sala de aula”.

Outras observações: “A brasilidade de Di Cavalcanti me atrai em demasia. E foi exatamente essa brasilidade, essa morenidade que levou-me a um outro Brasil. O Brasil da caatinga, nordestino, da mulher ‘macho’ que, para sobrevivência, precisa incorporar tal adjetivo”.

“... resolvi transformar os personagens e colocá-los em outro contexto. E fiquei pensando... que contexto? Fórmula 1 (morte do Ayrton Senna), seca do Nordeste, professores em reunião, crianças na sala de aula? Mas o que estariam fazendo? Foi então que lembrei que os meus alunos adoram jogar futebol ... e decidi fazer três crianças conversando sobre futebol à beira do campo; procurei retratar o sorriso do personagem e sua cesta...”.

“A partir da pintura apresentada procurei reproduzir alguns detalhes, como uma das mulheres, carregando peixes e criei uma fala para ela.

Num segundo momento, utilizei essa mesma figura e a coloquei em um novo contexto. Imaginei que esta mesma mulher poderia ser empregada de um castelo e que levaria na

cabeça, ao invés de um cesto com peixes, um jarro d'água".

Algumas alunas ficaram bastante sensibilizadas com os elementos básicos das Artes Visuais: "As cores no meu trabalho,

percebo como o mais forte. Isso deveu-se, principalmente, pela fortíssima presença do sol na região [...] Percebo as linhas com traços marcadamente for-

tes oriundos das sombras".

"Pensei então em desmontar o desenho. Em seguida comecei a brincar com as linhas. Fiz linhas curvas, tracejadas, quebradas, etc. Percebi que as linhas curvas me lembravam formas humanas. Desenhei um cesto para cada forma. As linhas fechadas me deram a impressão de que poderiam ser utilizadas como cabeça, que eu preferi deixar soltas, livres do corpo. Com as linhas sinuosas tentei mostrar que os desenhos estavam em planos diferentes. Usei as cores sem me preocupar com efeitos ou combinações.

Somente o azul foi intencional. Escolhi-o porque lembrei-me do céu e achei que poderia transmitir

a sensação de paz e liberdade para aquelas cabeças".

"Tomando como base as formas do trabalho

de Di Cavalcanti, fiz uma paisagem utilizando alguns elementos do mesmo. As nuvens simbolizam os corpos das mulatas, devido às suas curvas. Os barcos foram feitos inspirados



Di Cavalcanti. Mulheres comprando peixes

nos cestos que as mulatas trazem sobre suas cabeças. Dessa forma, a partir de elementos de um determinado desenho, há a possibilidade de se criar outros desenhos que podem traduzir ou não o tema do desenho original".

Durante o processo de trabalho, ficou evidenciado que as dificuldades podem ser contornadas e os alunos podem ser incentivados pela ação do professor, que observa, discute, estimula, pergunta, sempre com uma atitude positiva para a realização do trabalho, incutindo-lhes a coragem de entrar

em contato com idéias, formas, linhas, cores, com questões pessoais, sociais, estéticas.

Alguns registros: “Passei por dois processos: o da angústia, do medo, e o outro, do desbloqueio, levando-me a sentir-me mais segura. O da angústia foi quando a professora lançou a proposta. Sempre vesti a camisa do ‘não sei desenhar’ e, só em pensar em ter que fazê-lo, a idéia já me assustava.

Depois entrei no outro processo, o do desbloqueio. Ao poucos fui tentando fazer, segui a sugestão de observar, o que você quer desenhar (os prédios) e fui indo, descobrindo que era capaz, deixando de lado o medo do ‘não sei fazer’ e recriando a obra de arte. A cada passo conseguido dar, foi-se tornando uma realização e quando o produto final estava na frente dos meus olhos fiquei muito satisfeita e feliz comigo mesma.

O efeito que a proposta causou em mim foi muito bom, fez com que eu passasse a acreditar mais na minha capacidade criativa”.

“Ao sentar para fazer o registro, me reportando às aulas passadas de Educação Artística, o que mais grita na minha memória é a paixão que senti ao ser solicitada a desenhar o que eu sentia a partir de uma determinada pintura apresentada. A minha limitação era total e eu não conseguia nem pensar em tentar, pois achava que teria que reproduzir

aquele desenho, quando não conseguia ao menos fazer um risco em linha reta.

Foi nesse momento que a intervenção da professora foi fundamental, pois me incentivou, me desbloqueou ao conscientizar-me que criar é próprio e individual, é particular, é único, é diferente de copiar.

Essa colocação foi talvez mais importante para a professora N. do que para a aluna N., ou talvez tenha sido mais importante para a pessoa N. do que para a profissional. Pois, a partir dali, eu consegui olhar os anseios e bloqueios dos meus alunos de forma diferente, e descobri que o tipo de intervenção que devo fazer é super importante”.

“Inicialmente não queria fazê-lo, pois não sei desenhar. Quando chegamos à sala de artes percebi que poderia tentar, afinal a todo instante a professora nos motivava, nos mostrava que não existe o não saber, eu estava agindo igualzinho às minhas crianças. Então, resolvi tentar e comecei a observar a pintura exposta”.

Foi possível também observar relatos de alunos que fizeram algumas sínteses sobre os objetivos da Educação Artística.

“Acredito que a Educação Artística, nas suas mais variadas formas de atividades, pode contribuir para dinamizar o processo de ensino e auxiliar o aluno em seu próprio ritmo de desempenho.

Vivi, na experiência de realizar o trabalho artístico proposto a partir da observação da gravura, toda a sensação de produzir atendendo necessidades, percepções e motivações, o que, naquele momento da criação, me proporcionou grande prazer em realizar”.

“Muito importante se torna, a meu ver, a valorização (incentivo) do trabalho do aluno pelo professor.

Através do trabalho de Artes, poderemos levar o aluno a crescer externando algo de si mesmo, de suas experiências, de sua comunidade, formar novos conceitos de vida e até manifestar suas aptidões artísticas”. “O processo vivido durante a realização do trabalho foi de observação, tentativas e recriação”.

“É interessante como na etapa seguinte à da observação é que se percebe a sua importância. É ao tentar reproduzir que se nota conceitos como figura/fundo, proximidade/afastamento, ritmo, cores. E é com base neles que se consegue recriar.

Esse processo se dá no desenho, mas não só nele, se estende a toda uma prática, como a do professor, que se dá através de constantes recriações na tentativa atual de se afastar a reprodução da escola”.

O procedimento adotado na disciplina Metodologia da Educação Artística mostrou-se eficaz, atendendo aos objetivos

propostos, principalmente pela vivência da atividade e da reflexão sobre o processo e o produto realizado, pois, como Barbosa (1984) aponta, “a arte da criança e do adulto compartilham de uma mesma natureza, de uma mesma gênese epistemológica”.

Verifica-se a relação prática-teoria-prática recriada, mostrando as possibilidades de modificações, desdobramentos e integrações que podem atender às peculiaridades do alunado.

A reflexão permitiu maior flexibilidade para que as alunas do curso percebessem os objetivos da Educação Artística e buscassem adequar procedimentos às necessidades dos diferentes grupos de alunos, dando maior segurança e autonomia às professoras-alunas. Espera-se, dessa forma, que haja maior criatividade no trabalho pedagógico, levando o professor a, através do desenvolvimento da sua sensibilidade, observar as características de suas turmas, da comunidade e encontrar as melhores condições de proposição de atividades que conduzam à alfabetização estética, à expressão, à aprendizagem integrada, contextualizada, evitando a acomodação a planejamentos prontos e “receitas” de técnicas em que não acredita e realiza apenas por obrigação.

É também preciso destacar que não cabia ao curso um aprofundamento maior

em Arte, mas a sensibilização e um conhecimento da necessidade da arte na vida e na escola.

*cessos de Criação*. Petrópolis, Vozes, 1978.

#### Bibliografia

ABRAMOVICH, Fanny. *Quem educa quem*. S.P., Summus Editorial, 1985.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação: conflitos e acertos*. São Paulo, Max Limonad, 1984.

FERRAZ, Maria Heloísa e FUSARI, Maria F. *Metodologia do Ensino da Arte*. São Paulo, Cortez, 1991.

LANIER, Vincent. Devolvendo arte à arte-educação. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte-Educação: Leitura no subsolo*. São Paulo, Cortez, 1997.

MAY, Rollo. *A coragem de Criar*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Pro-*

# DESDOBRAMENTO

A cada instante no mundo, estabelecemos novas relações que nos alteram, nos ampliam e nos enriquecem. Se devolvemos este enriquecimento, expandido pela nossa experiência extensiva e intensiva, o desdobramos no mundo, tornando o enriquecimento coletivo e o mundo mais potente.

Na revista, este é o espaço para o comentário além do opinativo e do juízo, mais para lá da resenha, em geral, de caráter mais descritivo. Este Desdobramento é, portanto, consequência, é o resultado das reflexões que se dobram e desdobram sobre um texto, uma obra, uma exposição, enfim, sobre o evento qualquer.

## O RENASCIMENTO COMO FATO CONTEMPORÂNEO

Clássico anticlássico - O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel

Autor: Giulio Carlo Argan

tradução e prefácio: Lorenzo Mammi

Companhia das Letras - São Paulo, 1999.

João Masao Kamita  
Arquiteto e professor do Programa  
de Pós-Graduação em  
História Social da Cultura  
Departamento de História/PUC-RIO

Após a publicação de *Arte Moderna* (1992), surge agora *Clássico anticlássico*, que contém os principais textos sobre a arte do Renascimento do crítico e historiador da arte Giulio Carlo Argan. Trata-se de um livro extraordinário, obrigatório na bibliografia daqueles que se interessam por arte. Para nós, mais especificamente, a leitura de Argan oferece fundamentos imprescindíveis sobre a arte renascentista, cujos desdobramentos alcançam um estilo com o qual temos afinidade e interesse, caso do Barroco. Ora, se a arte barroca assinala uma crise do clássico, tal como Argan nos induz a pensar, qualquer tentativa de definição mais rigorosa das especificidades de um eventual "barroco brasileiro" deve partir desse paradoxo: a nossa não familiaridade com o clássico.

O texto de Giulio Carlo Argan é denso e erudito, mas de nenhuma maneira árido ou impenetrável. Podemos mesmo afirmar que sua escrita tem a fluência aberta e a força poética da própria obra de arte, o que assegura a ela uma emergência sempre atual, sinal revelador do respeito entusiasmado do autor pelo seu objeto de trabalho. Não por mero acaso que, ao iniciar *Clássico anticlássico*, Argan faça um breve mas fundamental esclarecimento sobre o seu método e que dite que no momento da leitura da obra-de-arte, "é preciso levar em conta apenas aquilo que vemos, e *tudo* aquilo que vemos" (p. 17). Em suma, a obra é tomada como fenômeno total, no qual tudo o que vemos é decisivo para sua compreensão.

Por isso mesmo Argan começa a abordar a renovação cultural que caracteriza este "primeiro renascimento" através da análise de obras paradigmáticas dos protagonistas maiores do movimento: o arquiteto Filippo Brunelleschi, o escultor Donatello e o pintor Masaccio. Os episódios focalizados põem em evidência todo o debate entre aqueles artistas que tinham consciência da radical novidade dos novos processos e aqueles que pensavam as transformações em curso ainda como continuidade de uma tradição.

Dois episódios envolvendo o Brunelleschi são particularmente destacados: os concursos de 1401, para as *formelle* (medalhões em relevo) da porta do Batistério de Florença, e o de 1418, para a construção da cúpula da Igreja Santa Maria del Fiori. Em ambos os casos, Brunelleschi teve como concorrente o escultor Lorenzo Ghiberti; em cada caso porém se distinguem problemas específicos mas cruciais para a estética do Renascimento—o tema da "história" e a questão do "espaço".

O tema encomendado para as *formelle*—*O sacrifício de Isaac*—é uma representação histórica. Ghiberti tem maior conhecimento das fontes, por isso seu relevo é mais "clássico": as figuras inspiram-se diretamente da estatuária antiga, cada elemento da cena procurando extrair o máximo de beleza formal. Mas, ao ressaltar o "belo" em cada forma, distancia-se e atenua a dramaticidade da cena. Brunelleschi, ao contrário, tem uma figuração mais rude, quase giottesca, sua representação é contrastante e pouco proporcionada, em resumo, é mais gótico. No entanto, a cena é altamente dramática, instantânea, e o espaço, que em Ghiberti aparece muito mais como um fundo neutro que ajuda a ressaltar as coisas individualmente, em Brunelleschi se define indissociado da ação que encerra e que, afinal, o molda. O tempo sintético e unitário do acontecimento em Brunelleschi se opõe ao tempo lento e sucessivo da narrativa literária de Ghiberti. É por isso que Argan chega à conclusão de que embora tenha uma forma mais "arcaica", o primeiro resulta mais moderno e, de fato, revolucionário. Já se percebe, para o autor, a problemática da interpretação do Antigo não é nem simples nem pacífica.

Não se trata simplesmente de julgar quem é o tradicionalista e quem é o moderno, e sim flagrar na emergência da obra o campo de contradições e complexidades que estão em jogo.

O episódio do concurso da cúpula é definitivo. Como não havia antecedentes em escala e dimensão para semelhante objeto, o que significa que a tradição construtiva vigente era insuficiente para entender o desafio proposto, Brunelleschi recorre às fontes antigas—as

ruínas de Roma—na busca de um elemento arquitetônico similar—a cúpula hemisférica como a do Panteon—para daí “deduzir” a nova forma. O desafio técnico da construção devia-se à impossibilidade de se erguer a cúpula apoiada sobre as tradicionais cimbres de madeira. Adaptando a técnica romana da alvenaria, Brunelleschi teve de inventar tanto um novo processo de construção quanto um novo conceito de forma arquitetônica, “uma forma capaz de se segurar sozinha durante seu crescimento, ... , de se manter e se situar em virtude de sua própria coerência interior e vitalidade estrutural...” (p. 97 e 98). Ao elevar-se como num passe de mágica, a cúpula torna-se referência urbana imediata pela presença de seu volume unitário. Mas ela se eleva como verdadeira forma perspéctica, já que toma como ponto de referência não mais aquilo que está imediatamente próximo, mas pura e simplesmente o céu e as colinas que cercam a cidade. Compreende-se porque fora um arquiteto como Brunelleschi a inventar técnica da perspectiva, pois mais que mero esquema geométrico de representação espacial, ela é um método de colocar as coisas em relação proporcional a um horizonte unitário.

A revolução de Brunelleschi implica, portanto, um novo estatuto do fazer (o projeto), uma visão unitária do espaço e do tempo (a teoria da perspectiva), a recuperação do antigo (a volta às ordens de proporção) e a afirmação de uma cultura estritamente urbana (o valor da cidade).

É sob o impacto da genial invenção de Brunelleschi, bem como das inovações introduzidas por Masaccio e Donatello, que o humanista e arquiteto Leon Batista Alberti compreende a renovação artística que transcorre e procura fundamentá-las teoricamente nos três Tratados que escreve sobre a pintura, a estátua e a arquitetura. Mas, observa Argan, no momento em que Alberti sistematiza e, portanto, amplia o alcance das novas descobertas, o faz num sentido distinto da linha traçada por Brunelleschi. Este acredita que o conhecimento dos antigos sirva de inspiração para a construção do moderno e não para a reconstrução do antigo. O literato Alberti, ao contrário, crê na perfeição ideal do antigo e seu projeto mais ambicioso é a restauração da grandeza e glória dessa cidade-monumento que é Roma: aí localiza a origem do classicismo como projeto cultural do Renascimento.

Aqui já podemos tocar no paradoxo que dá título ao livro—*Clássico anticlássico*—paradoxo que, de saída, pressupõe uma reavaliação crítica do que seja o antigo e o clássico. Esta é, de fato, a principal discussão que introduz o livro, como se percebe logo no prefácio, e vai intencionalmente contra certa tradição historiográfica de tipo evolucionista para o qual

não haveria distinção entre o antigo e o clássico. Ou seja, ao estabelecer um parâmetro definido de perfeição artística ideal, tudo se resumiria a uma questão de hierarquia, a partir de parâmetros valorativos como ascensão, apogeu e decadência e as generalizações que caracterizam a arte da antiguidade e da renascença segundo os parâmetros unitários de equilíbrio, ordem e harmonia.

O que se acompanha ao longo dos ensaios que compõem *Clássico anticlássico* é o aspecto problemático do conceito de clássico, mesmo para aqueles como Alberti, Mantegna, Rafael e Bramante que defendiam a estruturação da cultura sob o modelo do antigo. Nas duas monografias sobre Fra Angélico e Botticelli, se materializam tais contradições. Na obra do beato, o problema é a tensão que começa emergir entre o caráter laico que está na base das novas descobertas e o sentido de religiosidade que, para Angelico, sempre dera razão à arte. Em Botticelli, por sua vez, o antigo aparece apenas como uma vaga inspiração poética e o que importa é o puro ideal da beleza, sem remissão a finalidades cognoscitivas, morais ou religiosas. Botticelli, enfim, situa-se no limiar da crise do projeto humanista de realizar o antigo.

A crise assume contornos irrevogáveis com os grandes mestres do século XVI —Leonardo, Michelangelo e Rafael. Nos três a questão da mimese da natureza e da emulação ou superação do antigo assume claramente um conteúdo polêmico.

Leonardo é o artista que desconfia dos dogmatismos, por isso orienta sua pintura como investigação constante do real: “a verdade não está acima das coisas, mas dentro delas” (p. 258). A natureza, portanto, é vista como puro fenômeno—cabe ao artista-cientista penetrá-lo. A oposição a Botticelli, que procurava transcender o fenômeno para alcançar a pura poesia, é definitiva. Michelangelo abole qualquer mediação para buscar uma relação direta com o transcendente, mesmo tendo consciência da impossibilidade de superar o limite da matéria. Todo o drama de Michelangelo deriva dessa tumultuada e insuperável condição existencial. Já Rafael, que seria reconhecido pela crítica do século XVII como o herdeiro maior do classicismo, e apesar do conhecimento que detém sobre as formas antigas, prefere estudar copiosamente a própria arte, sobretudo a pintura de Perugino, Leonardo e Michelangelo, para então extrair a melhor qualidade e beleza das formas e assim chegar ao “ótimo universal”.

A marcada individualidade dessas poéticas torna evidente uma arte menos preocupada com a regra e o modelo, disposta enfim a definir sua própria práxis. Ou seja, a arte interroga-se acerca do seu próprio processo.

Por outro lado, a subjugação de regras e modelos faria de Michelangelo aquele que levaria adiante o ideal da antigüidade, mas nisso se localiza o paradoxo: superar o clássico significa romper com ele. O ato "sublime" do mestre acaba por torná-lo um anticlássico. É o limite do qual não se pode ir além, afinal o que pode haver depois de Michelangelo? Apenas imitação fracassada e decadência.

Durante muito tempo prevaleceu tal juízo acerca desse período chamado maneirista. Os ensaios finais de *Clássico anticlássico*, datados da década de 80, não por acaso tematizam justamente esse período e com toda certeza são os motivadores da dialética que está na origem do título: eles invertem o tradicional juízo negativo ao conceituarem o maneirismo como a primeira tentativa articulada de se livrar dos pretensos modelos universais, se descolar dos princípios de autoridade externos ao processo artístico, para tomar a arte como disciplina autônoma que deve preocupar-se e esclarecer seus próprios processos. E não por outra razão aqueles artistas que tinham profundo conhecimento e consciência da arte (é o período da tratadística da arte) – Palladio, Vasari e Giulio Romano – foram justamente os expoentes do maneirismo. A tese de Argan, em síntese, é a de que classicismo e anticlassicismo não são duas fases históricas sucessivas, uma reagindo contra a outra, "mas dois momentos dialéticos que se manifestam apenas na tensão de sua polaridade" (p. 373). A contradição do classicismo se verifica mesmo em seus maiores defensores (Mantegna, Alberti, Rafael e Bramante), uma vez que, quanto mais objetivam seu conhecimento do antigo, mais ele se torna distante e menos passível se torna de realizá-lo. Ou seja, quanto mais estudam o antigo para encontrar o clássico, mais ele se revela um conjunto fragmentado e disperso de ruínas, da qual só é possível se alcançar uma vaga idéia. Tal como discerne Lorenzo Mammì, na apresentação do livro, de modelo universal e atemporal o antigo se converte em conjunto de particulares, cujo nexos só existe reconstruído no presente pela iniciativa de seus ideólogos. Para Argan, afinal, o Clássico é uma tarefa de idealização, um projeto cultural dos artistas da renascença, e como tal deve ser enquadrado no campo do conflito das idéias.

De fato, será a maior novidade de *Clássico anticlássico*: propor um sentido de leitura contemporânea do fato estético, segundo a divisa fenomenológica que fundamenta o método arganiano de colocar "entre parêntesis" o estabelecido pela convenção historiográfica, voltando seu olhar para o fenômeno, para a concreta emergência histórica da obra.

O Renascimento, visto pelo olhar atento e inspirado de Giulio Carlo Argan, reassume o frescor de um objeto encontrado pela primeira vez, aberto, pleno de possibilidades, e não

como uma entidade fechada e unitária. À luz do argumento dialético apresentado por Argan, é possível ver a *formelle* de Brunelleschi, segundo a chave de clássico anticlássico, tanto como a dos outros protagonistas do renascimento. Os ensaios demonstram a não aceitação passiva e tranqüila da noção geométrica de espaço inventada por Brunelleschi, mostram a tensão gerada entre arte e religiosidade, as distintas e conflitantes visões da natureza e da história, a polêmica em torno do antigo, revelam, enfim, um renascimento cheio de dissonâncias e muito distante daquela perfeita (e, por isto mesmo, suspeita) racionalidade à qual tentaram invariavelmente nos acostumar.

É justamente por reconhecer na arte, sobretudo através do referencial indispensável da obra, uma autonomia que lhe confere especificidade dentro do campo social, que Argan consegue livrar-se das habituais generalizações teóricas que comumente tendem a impor significados ao renascimento que, estranhamente, não são extraídos da própria arte. À parte o denso raciocínio conceitual que forma o argumento central, o livro apresenta uma riqueza e uma flexibilidade que tornam um prazer segui-lo em seus momentos particulares. Talvez nos ensaios mais breves e pontuais se encontrem as passagens mais belas do livro. Entre outros, vale destacar os dedicados a Leonardo (*5 daghosto 1473*), Michelangelo (*Matéria e Furor*), Giorgione (*Giorgione*), Bruegel (*Cultura e realismo em Pieter Bruegel*) e, especialmente, Ticiano (*Amor sacro e amor profano*). Este último, sobretudo, porque exhibe de maneira cristalina uma extrema sensibilidade poética no trato com o objeto artístico, aliado a um rigor teórico admirável. Enfim, deixa transparente o método de Argan e esclarece a aguda observação de Lorenzo Mammì de que não importa o período que estude, ele está sempre tratando de arte moderna.

Por longo tempo a crítica apenas se ocupou em decifrar o significado alegórico das duas figuras do quadro (o título *Amor Sacro e amor profano* é tardio), ou seja, atentando apenas para o aspecto literário, em detrimento do *quantum* pictórico do quadro. O erro maior dessa interpretação, segundo Giulio Carlo Argan, é separar estes dois momentos: "tratar o quadro como uma charada é fazer adivinhação, e não crítica" (p. 366). O procedimento deve ser precisamente o inverso: no contexto da própria pintura reside a chave de compreensão do quadro. Assim, o que seduz na tela não são os gestos ou a ação das figuras, e sim a paisagem: o doce entardecer, o lento declinar dourado do pôr-do-sol, cuja luz acaricia as coisas, chegando às duas moças que, agora, se revelam episódios de luz: uma difusa, outra radiante. Nessa conexão íntima e calorosa entre os elementos da paisagem, as duas

figuras finalmente se apresentam como divindades do local – *genius loci*. Invertendo a leitura tradicional, Argan parte da pintura para chegar a uma interpretação iconológica: o quadro é um poema visual.

maio de 1999

# 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".

## MATRIZ DA INTUIÇÃO

Dulce Lugo Nogueira Mosca  
Pós-graduada em Teoria da Arte: práticas e  
linguagens artísticas, do Departamento de  
Educação Artística/EDU/UERJ.

Este texto é um resumo de minha monografia sobre a xilogravura realizada por artistas populares, ilustradores da chamada literatura de cordel. Nosso intuito é mostrar aspectos sociais e culturais que fizeram com que esta linguagem plástica se tornasse tão popular, sobretudo no Nordeste do Brasil, a ponto de alcançar, no decorrer dos anos, a exemplo do que ocorreu com a gravura erudita, independência do texto, passando a ser valorizada em si mesma.

No decorrer das pesquisas, realizadas sobretudo em periódicos e catálogos de exposições, foram surgindo, tanto na apreciação dos críticos quanto na fala dos artistas, algumas semelhanças que indicavam uma possível aproximação entre os xilogravadores nordestinos e a xilogravura dos artistas alemães do grupo Die Brücke, no início do século.

Deste modo, este trabalho se encaminhará no sentido de estabelecer um paralelo entre a produção do artista popular nordestino e a xilogravura praticada pelos artistas alemães, visando destacar especialmente pontos de confluência, tais como: arte baseada na intuição e espontaneidade, na subjetividade do artista; procedimentos técnicos distanciados da sistemática acadêmica; busca de identificação imediata do fruidor da obra através da adesão aos sentimentos e problemas apresentados pelo artista.

Estaremos atentos todavia à diferença de tratamento destas questões em cada grupo, destacando nos artistas expressionistas alemães a reação intelectualizada à tradição artística européia.

Ao tratarmos da xilogravura nordestina, percebemos sua estreita relação com a Literatura de Cordel, a partir da qual aquela técnica se afirmou. Assim, para melhor desenvolvimento deste trabalho nos ocuparemos tanto da organização do saber técnico do gravador, quanto do contexto socio cultural no qual este ofício se

estabeleceu.

Finalmente, trataremos das duas grandes “Escolas” de gravura — a cearense e a pernambucana, através de seus mais significativos representantes, num esforço de análise comparativa de suas especificidades.

## 1- A gravura na tradição da ilustração

### 1.1 - O caminho percorrido pela técnica

Acredita-se que a xilogravura surgiu na China no século V, utilizada como técnica para estamparia em tecidos. Registros históricos dão conta de que, no século XIII, chegaram à Europa tecidos estampados à mão, com blocos de madeira, vindos do Oriente. No novo contexto, a Europa, a xilogravura foi utilizada inicialmente na confecção de calendários, cartas de jogo e mapas geográficos. Próximo a 1460, a xilogravura passou a estar associada ao texto, e também a aparecer datada, permitindo, deste modo, uma análise de sua evolução. A princípio, esta utilização em textos era apenas para estampar a letra capitular, depois surgiu a marcação em torno das figuras que eram manualmente coloridas. Antes que surgissem os tipos móveis de impressão, os textos eram escritos em espaços reservados no bloco de madeira, ao lado das imagens.

As xilogravuras dos séculos XV e XVI eram, salvo raras exceções, o que chamamos de gravuras *“fac-símiles”*, o que significava que aos gravadores cabia a função de talhar os espaços, existentes entre as linhas dos desenhos, traçados pelos artistas. Dürer (1471-1528) treinou vários gravadores para que reproduzissem seus desenhos de forma idêntica ao original, havendo especialistas para cada tipo de desenho. Foi exatamente com Dürer que a gravura passou a ser independente do texto, tornando-se uma manifestação artística e intelectual. Entre seus contemporâneos, podemos citar Hans Baldung Grien e Lucas Cranach, que seguiam o mesmo critério estético.

Em meados do século XVI a gravura em madeira entra em declínio, sendo paulatinamente substituída pela gravura em metal. Seu uso ficou restrito à ilustração de baladas, folhas de anúncio e reproduções baratas de gravuras em metal, como as de Hogarth (1679-1764).

No século XVIII, abriu-se uma nova oportunidade para a xilogravura com

o surgimento da gravura de topo (madeira cortada transversalmente à fibra). Esta técnica possibilitou ao artista um trabalho rico em detalhes e tornou possível uma tiragem maior de cópias. Em consequência, foi reativado o uso da xilo para ilustrações, inclusive de textos científicos.

Ao final do século XIX, já são inúmeros os artistas que, na Europa, voltam sua atenção para esta modalidade artística, vendo-a não como um meio eficaz de reprodução de suas obras, mas como uma forma de expressão tão válida quanto a pintura. São artistas que buscam alternativas estéticas diferentes das acadêmicas ou oficiais, além de pretenderem reproduções para um número maior de fruidores.

Coube sobretudo aos expressionistas alemães, do grupo Die Brücke, resgatar esta técnica e dela fazer seu veículo de expressão, ao utilizá-la, principalmente, na moderna arte gráfica alemã, como veremos mais adiante.

Entre nós, apesar de ter sido introduzida pelos colonizadores somente no século XX, irá alcançar o *status* de obra de arte, ficando, até então, restrita à finalidade de reproduzir santos, orações, escapulários e a ilustrar textos. Posteriormente, a exemplo do que ocorrera na Europa, foi substituída pela gravura em metal e pela litogravura.

Na década de 60 e também nos anos 70 vimos surgir um grande interesse pela gravura popular, sobretudo nos meios intelectuais e universitário nordestinos, passando a ser "chique" e a demonstrar "falta de preconceito" exhibir em casa o trabalho xilogravadores.

O fato que, entretanto, nos interessa aqui é que a gravura em madeira fez com que um enorme contingente de artistas, desconhecidos do público erudito, fizesse dela um meio de comunicação eficaz, ao associá-la à literatura de cordel. Extrapolando o meio em que vivem, viram-se convidados a ilustrar obras literárias de artistas eruditos, numa perfeita integração entre o que é considerado popular e o que se convencionou chamar de erudito.

## 1.2 - A busca da espontaneidade: o caso alemão

A crescente onda de industrialização que invadiu a Europa, a partir do século XVIII e início do século XIX, fez surgir em vários países, sobretudo na Alemanha e Inglaterra, movimentos que visavam ao resgate da cultura popular e dos objetos

criados pelo "povo", que começavam a desaparecer ou a ficar restritos ao campo, onde a modernização demorava mais a chegar.

Na Alemanha, estes movimentos tiveram grande repercussão, fazendo com que a maioria dos termos ligados à cultura popular surgissem neste país. Os fatos que motivaram esse interesse foram de ordem política, estética e intelectual (Burke, 1989).

A exemplo do que fizeram os Irmãos Grimm, P.O. Runge (1810), pintor do primeiro Romantismo alemão, irá buscar o purismo na arte dos antigos mestres gravadores, onde encontra a influência de velhos artesãos, gente ligada ao campo e às tradições de ofícios (Argan, 1992).

Essas e outras idéias irão, no final do século XIX, influenciar os artistas que buscavam na arte uma simplicidade formal e expressiva que fosse contrária às regras rígidas estabelecidas pela arte acadêmica, e que serviria de base para o movimento expressionista alemão. A descoberta da arte africana e da Oceania, o interesse pelo Extremo Oriente, que já atraía os impressionistas, a busca de formas arcaicas e das tradições medievais revistas pelo Romantismo começaram a surtir efeito. No início do século XX os expressionistas alemães vão em busca de uma arte que seja fruto de um impulso criativo, que se origine na subjetividade do artista, que expresse em suas obras a sua sensibilidade, a sua percepção frente à questão do estar no mundo. Essas idéias originárias do romantismo alemão serão reforçadas por pensadores individualistas como Sterner e Nietzsche.

Em 1905, um grupo de jovens estudantes de arquitetura – Ernst Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff e Fritz Bleyl – reuniram-se em Dresden fundando o grupo Die Brücke. Decidiram dedicar-se às artes, sobretudo, à pintura e à gravura, sem entretanto adotarem nenhuma corrente estilística. Até 1913, ano em que o grupo se dissolveu, foram violentamente atacados pela crítica conservadora. Para esses artistas, o importante não era reproduzir a realidade, e sim criá-la. Para isso, irão abandonar as regras acadêmicas, onde predominavam as fórmulas para se obter determinados resultados estéticos. O artista passará a utilizar-se de sua experiência pessoal tanto na técnica quanto na temática, que se voltará para o cotidiano nem sempre belo (no sentido tradicional de beleza) e delicado, porém real.

Os expressionistas do grupo Die Brücke verão na gravura em madeira o veículo ideal para pôr em prática suas idéias. Embora abandonada há muito tempo, por ser artesanal, popular e uma técnica tradicionalmente utilizada a serviço da ilustração na Alemanha, irão retomá-la sobretudo nas artes gráficas, pois viam nela a capacidade de expressar e comunicar através da imagem.

Os artistas expressionistas trabalharão em cima de sentimentos e intuição e não se preocuparão em correr riscos. Acima de tudo, irão privilegiar a espontaneidade. Verão no trabalho do artista uma maneira de combater o trabalho industrial que, ao não permitir a intervenção individual, separa concepção e execução.

Intuição, espontaneidade, recusa aos ensinamentos acadêmicos, arte com caráter utilitário, uso de instrumentos rudimentares na execução das obras, tudo isso faz com que se possa ver uma proximidade entre o artista moderno, de viés expressionista, e o artista popular. Todavia, a experiência da gravura em âmbito popular ganha contornos específicos, merecendo para seu estudo um exame cuidadoso das questões a ela relacionadas.

## 2 - A experiência da gravura em âmbito popular

### 2.1 - A trajetória da xilogravura no Nordeste do Brasil

Conforme já anunciamos, a técnica da xilogravura na região Nordeste do Brasil está intimamente associada ao desenvolvimento de uma outra forma de manifestação artística popular – a Literatura de Cordel, à qual se uniu criando uma perfeita harmonia entre texto e imagem.

Oriunda da península Ibérica e também da França, a Literatura de Cordel chegou ao Brasil no final do século XIX.

O temário não se limitou a reproduzir histórias e lendas medievais, mas apresentou em seus textos assuntos ligados ao nosso folclore, ao ciclo do gado, aos cangaceiros, à mítica nacional e, mais recentemente, a fatos da atualidade. A forma também foi alterada, sendo adotada a estrofe composta por sextilhas (seis versos) ou o martelo-agalopado (dez versos). Inicialmente impressa sem nenhuma ilustração, somente neste século é que se associou o texto à xilogravura. Como exemplo, temos Leandro Gomes de Barros, um dos mais famosos poetas de cordel, que não

apresentava nenhuma ilustração nas capas além de cercaduras de vinhetas, feitas em torno dos títulos.

A fase áurea da xilogravura ocorrerá nos anos 40, período em que o cordel atingirá o seu apogeu, provocando o surgimento de inúmeros gravadores.

Com a popularização da fotografia lambe-lambe no Nordeste, a xilogravura começa a declinar. O sertanejo começa a cobrar uma modernização nas ilustrações da literatura de cordel. A xilo passa a ceder lugar a reproduções, em clichês, de fotografias, de artistas de cinema e de personagens populares. Neste momento, a gravura irá voltar-se para os temas que a fotografia não pode captar: seres fantásticos, figuras mitológicas, anjos, demônios e toda a sorte de criaturas imaginadas pelos poetas e gravadores.

Começam a surgir as gravuras que independem da subordinação ao texto sem, no entanto, atrair a atenção da elite brasileira, despertando o interesse apenas de poucos intelectuais nordestinos que se propuseram a divulgá-la a colecionadores, museus e universidades européias. Em 1960, coube à Faculdade de Filosofia do Crato, Ceará, a edição de um álbum de gravuras de Walderedo Gonçalves, numa tentativa de divulgar a xilogravura popular nordestina.

A obra do grande gravador Mestre Noza tornou-se conhecida na França antes mesmo de despertar interesse entre nós. Em 1965, o gravador Sérvulo Esmeraldo levou para a França 14 gravuras em madeira de Mestre Noza representando a via sacra, que foram editadas por Robert Morel numa tiragem de 1000 exemplares. A partir daí, realizar uma via sacra passou a ser motivo para a consagração do gravador popular, que recebia constantes incentivos para trabalhar essa temática. Assim surgiram a via sacra de Walderedo, Abraão Batista, José da Costa Leite.

Se ficarmos atentos à variedade de temas da Literatura de Cordel, podemos ter idéia da diversidade de imagens que surgem no imaginário dos artistas populares, que estão sempre se renovando em função da transferência de muitos desses artistas para áreas urbanas, do contato com novas formas de produção gráfica e também das exigências do público comprador. São artistas que estão atentos às transformações sociais e às exigências do mercado. Cabe então perguntar quem é este artista, o que pensa e como vê o futuro de sua modalidade artística.

## 2.2- O contexto socio cultural, a formação e o saber técnico do gravador popular

Ao recorrermos às escassas biografias e aos relatos dos artistas populares, não é difícil identificar neste grupo uma origem comum: o campo. Trabalhadores rurais, habituam-se desde cedo ao contato íntimo com os materiais que utilizam em suas criações.

No caso dos xilogravadores, a maioria percorreu anteriormente algum ofício relacionado à madeira, como a escultura, o entalhe ou a feitura de brinquedos, chegando finalmente às tipografias. É comum também que o ofício seja transmitido de uma geração a outra dentro da comunidade, e quase sempre numa mesma família.

A continuidade desses ofícios se deve, justamente, à estrutura familiar que mantém as oficinas. Apesar do aspecto tradicional que envolve essas atividades, ocorrem algumas mudanças, pois o artista está sempre com novas idéias e também sofre a pressão de grupos externos ao ambiente de trabalho: colecionadores, televisão, turistas, modismos, *marchands* e influência de artesãos de outras comunidades.

Em relação a estas pressões, Manoel Caboclo, poeta, gravador e editor, declarou:

*A zincogravura é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura, porque o clichê de zinco representa figura nítida e perfeita de um artista. E o clichê de madeira representa a inteligência. Eu não desprezo nenhum nem outro. Um é para o matuto e o outro é para o intelectual, porque o intelectual acha que seja mais perfeita uma coisa manual do que uma coisa mecânica. (Xilogravura – do Cordel à Galeria, 1993:21).*

Como o trabalho é realizado quase sempre por encomenda, surge a necessidade de se adaptar às exigências do comprador. As razões econômicas também contribuem para que sejam aceitas cópias realizadas em série, pois ajudam a baratear o preço do produto e permitir um número maior de vendas.

O ideal do artista popular é alcançar a perfeição na execução do ofício que abraça. E é, através da reputação alcançada, que o mestre reconhece o valor de sua obra e o sentido de sua existência.

Desde cedo vivendo no ambiente rural, não é difícil para o xilogravador

identificar entre tantas, as madeiras que são ideais para execução de seus trabalhos. Normalmente utilizam a umburana, considerada uma madeira macia, fácil de cortar, mas que já apresenta dificuldades em sua obtenção, tendo que ser encomendada na Bahia e em Pernambuco, o que acarreta dificuldades aos gravadores cearenses. Outra madeira utilizada é a brumasa mas, segundo os próprios artistas, apresenta problemas de rachar na hora de gravar. Cedro, canela, cajazeiro também têm boa aceitação (Carvalho, 1998).

Alguns artistas mais experientes aprendem a tirar partido de defeitos ou características próprias de cada madeira, e a tomar cuidado não só na hora da gravação como também na hora da impressão para não amassar a matriz, preferindo, neste caso, tirar cópias manualmente sempre que a tiragem é pequena. Outros há que não utilizam madeira, como Dila, gravador pernambucano que usa linóleo ou mesmo pedaços de bateria de carro para realizar suas gravuras.

Em relação às ferramentas, utilizam desde bisturis, goivas, formões e até canivetes, giletes e pregos, porém, fazem experiências com outros materiais como cacos de vidro, pedras, além de alguns instrumentos inventados com objetivo de obter efeitos especiais.

Uma das dificuldades dos artistas é encontrar papel de boa qualidade. Atualmente estão utilizando também papel reciclado, que muitos estão aprendendo a fazer, embora com muitos inconvenientes, de rasgar, de amarelar e de grudar na matriz, o que, muitas vezes, inviabiliza o seu uso.

Trabalhando sob encomenda, sobretudo para as capas de cordel, quando o desenho deve acompanhar o texto literário, o poeta pode ou não deixar o artista livre para criar. Alguns clientes já trazem imagens que desejam ver reproduzidas, ou descrevem eles mesmos como gostariam de ver o trabalho. Outros dão total liberdade ao gravador, possibilitando assim que a criatividade do artista se manifeste.

Feito o desenho, este é passado para a matriz com carbono, tomando sempre o cuidado de pensar o trabalho invertido. Entretanto, alguns dispensam o desenho, talhando diretamente na madeira as imagens que lhes vêm à mente. Na hora de gravar, muitos preferem começar por pequenos detalhes, como o olho, o que torna menor o risco de perder o trabalho em acidentes, pois é comum que a ferramenta ultrapasse o limite da linha ou do espaço a ser talhado.

O aprendizado de detalhes técnicos ocorre gradualmente, observando, realizando pequenos trabalhos, freqüentando oficinas gráficas e ateliês de mestres que, por sua vez, são, quase todos autodidatas.

Os mestres são responsáveis por verdadeiras "escolas" de gravura, com destaque especial para a "Escola Cearense" e a "Escola Pernambucana", onde a tradição e novos procedimentos técnicos surgem interrelacionados, como se verá a seguir.

### 3- As "escolas de gravura"

#### 3.1 - "Escola Cearense"

Localizada no estado do Ceará, na região do Cariri, a cidade de Juazeiro é hoje um dos pólos de arte popular mais importante do Brasil, sobretudo para a arte da xilogravura. Tendo como atividade econômica a produção canavieira, deve, entretanto, ao turismo religioso a sobrevivência de seu povo e de seus artistas.

Apesar de alguma evolução propiciada por novos recursos tecnológicos, Juazeiro mantém as características de uma cidade tipicamente rural. Alimentada pela memória de Padre Cícero, sustentada pela fé do camponês que, através de suas promessas, ajuda a manter o turismo. A arte ali desenvolvida reflete os valores culturais de uma gente humilde, mística e conservadora. Centro produtor de literatura de cordel, tendo na pessoa de José Bernardo da Silva um dos maiores editores de folhetos, Juazeiro desenvolveu paralelamente a esta modalidade de literatura o que podemos chamar de "Escola Cearense" de gravura. Através da união da gravura ao cordel, surgem características expressivas que farão oposição a uma outra "escola", a pernambucana (Queiroz, 1981).

A "escola" de Juazeiro apresenta em suas gravuras uma riqueza de detalhes que a torna bastante descritiva, como se fornecesse informações necessárias à sua compreensão. O mesmo tratamento técnico é dado tanto à figura como ao fundo. Todos os espaços são preenchidos pela adoção de cenas complexas, elaboradas com um grafismo abundante de traços. Em função da quantidade de detalhes gravados, surge um equilíbrio entre partes negras e brancas. Alguns artistas chegam mesmo a buscar efeitos de claro-escuro em seus trabalhos.

Raros são os artistas que já tentaram usar a cor em suas composições. O

"estilo" dessas gravuras torna-se um impecilho para a adoção da cor nos trabalhos. Seria necessário diminuir a quantidade de detalhes para facilitar a feitura de várias matrizes, uma para cada cor. As exigências do mercado de outras regiões já está fazendo com que algumas tentativas sejam experimentadas neste sentido.

Em relação à temática, prevalece o universo vivido pelo sertanejo e figuras sobrenaturais. Fazem parte do repertório: cenas do campo, da seca, vaqueiros, cantadores, cangaceiros, Padre Cícero, princesas, dragões, lobisomens e uma imensa variedade de imagens sugeridas pelos temas da literatura de cordel.

A partir da década de 60, inicia-se um processo de decadência do cordel, fazendo com que muitos xilogravadores se vissem em situação muito difícil. Surge então por iniciativa da Universidade do Ceará, a partir da criação de seu Museu de Arte (1961), o incentivo para que os artistas criassem álbuns de xilo, atendendo a algum tema. Sugeriu-se que assinassem seus trabalhos, numerassem e controlassem a tiragem das gravuras.

Dentre os nomes mais significativos dessa "Escola" cabe destacar Mestre Noza. Ele foi, sem dúvida, o gravador popular que alcançou maior repercussão fora de seu ambiente cultural. Sobre sua via sacra (figura 9), Roberto Pontual (1970: 53/58) teceu o seguinte comentário:

*"Esta via-sacra de Mestre Noza é um exemplo concreto e imediato de como, na gravura popular se acasalam perfeitamente os elementos de rudeza técnica com o refinamento de uma exata adequação de meios e mensagens, para atingir níveis expressivos tão enriquecidos de vida e profundidade quanto os de qualquer manifestação rigorosamente elaborada de arte erudita".*

A gravura de Mestre Noza, mesmo pertencendo à "escola cearense", não possui com ela nenhuma afinidade de estilo, ficando mais próxima à pernambucana pela economia de traços, resultando num trabalho forte e chapado.

No catálogo da exposição (*Xilogravura - do Cordel à Galeria, p. 13*), Mestre Noza é comparado aos expressionistas alemães: "... as antológicas figuras de Mestre Noza, cearense, a quem é inevitável associar aos expressionistas alemães do grupo A Ponte, especialmente em cenas alegóricas como a Via Crucis."

Em âmbito nacional, o sucesso alcançado por Mestre Noza, com a sua via sacra editada em Paris, desencadeou uma série de álbuns entre os xilogravadores, abordando esse e outros temas.

Apesar da importância de Mestre Noza, é à Walderedo Gonçalves que se deve, principalmente, o "estilo" desenvolvido no Ceará. Ele, bem como Antonio Relojoeiro, são precursores da gravura neste Estado associada à literatura de cordel. Além das capas para folhetos, destacou-se também com a sua via sacra. Criou um álbum com cenas do Apocalipse, tendo, infelizmente, vendido as matrizes, das quais não se teve mais notícias. Realizou ainda cenas da vida nordestina: Engenho, Casa de Farinha, onde não conseguiu obter a mesma força das cenas do apocalipse. Vivendo de modo humilde, tirou da gravura o sustento de sua numerosa família.

Outra figura importante na gravura sertaneja é Abraão Batista. Além de gravador, também escreve estórias de cordel. Obteve consagração com a via sacra, que revela um estilo muito pessoal. Suas gravuras, que não são para ilustração de folhetos, possuem atualmente grandes dimensões: A Moça e o Dragão, A Vaquejada, A Pedinte. Possuindo tino comercial, utiliza-se de reembolso postal para enviar suas obras a várias localidades do Brasil.

Há que se registrar também, nesta "Escola", a atuação de Stênio Dinis, neto do editor de cordel José Bernardo da Silva, que manteve por muito tempo uma luta para não deixar morrer a tradição de aliar a xilogravura ao folheto. Desgostoso com a utilização de clichês fotográficos, chegou a mudar-se para Olinda, realizando gravuras inteiramente diferentes das tradicionais. Passou a trabalhar utilizando cores em sua gravura, algo totalmente inusitado no sertão. Criou rótulos, álbuns e gravuras de grande formato. Dentre seus trabalhos destaca-se a capa do famoso romance popular *O Pavão Misterioso*.

Stênio é considerado, pela nova geração de gravadores, como um mestre, e muitos deles se consideram seus seguidores: Elosman, Nilo, José Lourenço (J.L.) e Francorli.

Estes novos gravadores reúnem-se habitualmente na Tipografia Lira Nordestina, em Juazeiro, onde trocam experiências, buscam novos conhecimentos e alternativas para seu trabalho. Dividem-se entre a criação de capas para cordel, álbuns e gravuras avulsas, que comercializam com outras cidades do País. Estes artistas

precisam dividir-se entre as encomendas locais, que exigem um conservadorismo maior, e o mercado de outras localidades, que cobra uma modernização das técnicas e das temáticas. Percebendo que muitos clientes se referem à gravura pernambucana, cujo estilo é mais gráfico, alguns artistas começam a imitar as soluções formais e técnicas da "Escola Pernambucana".

### 3.2 - "Escola Pernambucana"

A "Escola Pernambucana" de gravura tem sua sede na cidade de Caruaru, famosa por sua feira, pelas grandes festas juninas e pelo fantástico artesanato de barro do Alto do Moura, motivos de grande fluxo turístico. Diferentes dos turistas de Juazeiro, pobres e sem instrução, os que se dirigem a Caruaru possuem maior poder aquisitivo e escolaridade, geralmente advindos da classe média urbana. Assim, a arte produzida em Caruaru é dirigida a um público mais exigente, acostumado a conviver com produtos industrializados e em ambientes socio culturais mais sofisticados que o simples meio rural de Juazeiro.

A gravura pernambucana apresenta um traçado claro, preciso, sem a presença de detalhes supérfluos. O traçado concentra-se na figura principal, dispensando figuras secundárias ou elementos para compor o fundo do trabalho. Há um contraste forte entre o negro da figura e o branco do fundo. Produzem imagens criadas dentro de um padrão mais próximo da cultura urbanizada, apesar da temática, que trata dos problemas enfrentados pelo homem nordestino e pelos seres fantásticos que embalam sua imaginação.

Os temas sugeridos pela Literatura de Cordel, a exemplo do que ocorre com a gravura cearense, são muitos, permitindo uma grande variedade de interpretações por parte dos xilogravadores.

Esta "Escola" também tem seus promulgadores, artistas mais representativos, como os Borges: J. Borges, Amaro Francisco e José Miguel (Bezerros - PE), Dila e José Costa Leite (Condado-PE).

José Francisco Borges – J. Borges é considerado como um mestre da "escola pernambucana". Seu sucesso fez com que vários membros de sua família se dedicassem à gravura. Poeta, gravador, impressor e distribuidor de folhetos, J. Borges se tornou conhecido a partir de 1972. Admirado pelas suas capas de cordel,

recebeu uma proposta de artistas de Olinda – Ivan Marquetti, José Maria de Souza e Ariano Suassuna – para produzir gravuras de maiores dimensões. Manteve, a partir daí, contrato de exclusividade com um *marchand* de Recife. Recebeu também apoio do artista e colecionador Giuseppe Baccaro, através da "Fundação Casa da Criança", de Olinda.

J. Borges também realizou várias capas para cordel, vários álbuns, muitas gravuras avulsas e ilustrações para livros. Viajou à Suíça e aos Estados Unidos, onde realizou exposições e venda de seus trabalhos.

Além das capas de cordel, J. Borges cria também rótulos para embalagens de doces, álbuns sob encomenda, trabalhos impressos sobre tecidos, e atualmente faz experiências com gravuras policromadas. Seus trabalhos apresentam traços inconfundíveis e inspiram uma legião de seguidores, dentre eles seu irmão Amaro Francisco e o sobrinho José Miguel.

Outro artista significativo é José da Costa Leite, identificado em suas gravuras pelas iniciais J.C.L. Nascido na Paralba, vive na cidade de Condado, em Pernambuco. É também autor de muitas estórias de cordel. Formou seguidores, como o também poeta e gravador J. Barros.

O nome mais ressaltado na "Escola" pernambucana é o de José Soares da Silva ou José Cavalcanti Ferreira, que assina Dila. O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, do Recife, o considera o melhor gravador do nordeste. Nasceu em 1937, em Surubim, mas reside em Caruaru, onde possui uma gráfica. Seu trabalho apresenta uma precisão técnica inigualável, permitindo um vasado total da figura, que fica, deste modo, limitada pelo tênue contorno da linha. Seus desenhos são expressivos, apesar da economia de traços. Suas figuras possuem movimento. Centra seu trabalho nas figuras principais, dispensando fundos e detalhes. Sua principal característica técnica, conforme já dito, é o uso da borracha ou chapas de bateria de carro em lugar da matriz de madeira, o que não impede sua inclusão no grupo dos xilogravadores. Isso permite uma maior precisão no corte dos desenhos, realizados a gilete ou estilete. Costuma aceitar encomendas para capas de outros cordelistas. Cria rótulos para garrafas de cachaça, vinagre, latas de doce, vidros de remédios caseiros e carimbos para cartórios.

Além de gravador, é também poeta, escrevendo folhetos, sobretudo, a

respeito da vida de cangaceiros, considerando-se uma reencarnação da figura de Lampião. Sua principal atividade continua sendo o cordel, embora faça álbuns e gravuras avulsas, que são vendidos dentro e fora do país. Seu álbum "A vida de Lampião" foi lançado em 1973, pelo Departamento de Comunicação Social da Universidade Católica de Pernambuco.

Atualmente realiza trabalhos com outras cores além do preto e branco tradicionais. Para isso, começa a trabalhar mais o fundo da gravura, o que irá aproximá-lo da gravura cearense. Fato interessante, se imaginarmos que, paradoxalmente, muitos jovens cearenses buscam justamente a simplicidade e clareza das gravuras de Dila.

#### 4 - Conclusão

No decorrer deste trabalho, percebemos a forte relação existente entre a palavra e a sua tradução através de imagens. Em suas gravuras, criadas para exprimir milhares de estórias escritas, o xilogravador, popular ou erudito, consegue traduzir dramas, comédias, esperança, amor, fé, realidade e fantasia.

As imagens tomam forma em sua mente, e tornam-se realidade por meio de suas mãos hábeis, numa perfeita integração entre pensamento e ação.

O artista popular sabe o que deve criar para atrair o interesse de seu público, porque sua arte se baseia nas experiências por ele vividas, e que são comuns ao seu espectador. As gravuras retratam uma realidade comum a ambos. Dá-se, deste modo, a comunicação profunda buscada pelos expressionistas alemães no início deste século.

O artista popular recorre à sua herança cultural, às suas raízes e à sua realidade para a realização do seu trabalho. Suas imagens são resultado de uma observação atenta, contínua e crítica do mundo em que vive, não desprezando as sugestões e inovações vindas de fora.

Do mesmo modo, os expressionistas do Die Brücke recorreram à tradição ilustrativa alemã ao mesmo tempo que viram na arte de outros povos possibilidades que lhes permitiriam dar um novo rumo à própria expressão artística.

Graças à sua forte percepção e capacidade de mudança, tanto um quanto outro obtiveram êxito numa modalidade artística, a xilo, que muitos apregoavam como

em extinção em função de procedimentos técnicos mais modernos.

No caso da gravura popular, seu caráter utilitário fez com que, a partir da decadência da Literatura de Cordel, muitos acreditassem na sua extinção. O que se viu, entretanto, foi a libertação dessa técnica no sentido de uma apropriação artística. Gradualmente conquistando sua liberdade, passou a adquirir valor por si própria, uma autonomia como linguagem expressiva, sendo reconhecida e aplaudida por um público ainda maior.

Fato idêntico ocorreu com a xilogravura erudita que, embora utilizada também nas artes gráficas, alcançou um *status* no século XX, até então só alcançado com Dürer, no Renascimento. Os artistas do grupo Die Brücke enfrentaram uma sociedade conservadora que não conseguia entender e aceitar as suas propostas de modernidade. Porém, paradoxalmente, com sua ousadia e determinação, abriram novos caminhos para a arte do século XX, arte na qual o exercício da expressão pura do artista instaurou as mais diferentes poéticas.

Lutando contra preconceitos que dificultam sua inserção no mercado "culto" de arte, muitas vezes em função da origem humilde de seus artistas, a xilogravura popular nordestina vem alcançando uma posição que a coloca como uma das modalidades artísticas mais fortes e criativas de nossa arte popular, graças ao seu valor estético e ao padrão técnico buscado por seus realizadores, sejam eles cearenses, pernambucanos ou de qualquer parte do Brasil.

Para os artistas expressionistas, a espontaneidade obtida com a gravura representou protesto à impermeabilidade de um sistema de arte; para o artista popular, a xilo é revelação de sua alma, de sua identidade.

## 5- Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1988.
- CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante. *Madeira Matriz - Cultura e Memória*. São Paulo, Tese de Doutorado U.S.P., 1998.
- DUBE, Wolf-Dieter. *O Expressionismo*. São Paulo: Verbo S/A (USP), 1976.
- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Xilógrafos nordestinos*. Rio de Janeiro, 1977.
- Concinnitas, 2, Jan./Jun. 1999

- PONTUAL, Roberto. "Notas sobre a Xilogravura Popular Brasileira". *Revista de Cultura*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes. n.8, p.53-58, out. 1970.
- QUEIROZ, Jeová Franklin. "A xilogravura nordestina". *Jornal Educação e Cultura*, Fortaleza/CE, p. 70 e 71, out./nov./dez. 1983.
- RUMPEL, Heinrich. *La Gravure sur Bois*. Genève: Ed. de Bonvent, 1972.
- XILOGRAVURA do Cordel à Galeria. *Catálogo*. Paraíba: Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1993.

Do conceito de estilo à subordinação ao estilo clássico

Alberto Cipiniuk

Considerações sobre a arquitetura francesa dos séculos XVI e XVII

Gustavo Schnoor

**Geometria bélica: cartografia e fortificação no Rio de Janeiro setecentista**

Roberto Conduru

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

Aluizio Cruz

Portfolio: Cristina Salgado

Caderno temático - "Arte: o indivíduo e a sociedade"

A morfologia mínima e comum

Gerd Bornheim

Lasar Segall: tradição, crítica e educação estética

Vera Beatriz Cordeiro de Siqueira

A Helena moderna

Claudia Thurler Ricci

Antes ainda de *concinntatis*: de indivíduo e sociedade na arte de haver...

MD Magno

Asterisco

**Clarice: primeira aproximação**

Marco Antonio Justo

**A fotografia romântica de Marc Ferrez**

Sheyla Cabo Geraldo

**Considerações sobre a arquitetura francesa dos séc. XV e XVI (2ª parte)**

Gustavo Schnoor

**Desinteresse e vontade em Kant, Schopenhauer e Nietzsche**

Andréa Bieri

**Notas de pesquisa sobre o estudo das vanguardas no Brasil**

João Cezar de Castro Rocha

Portfolio: Cezar Bartholomeu

Caderno temático: Arte e cultura: produção contemporânea

**Habermas e o pós-moderno: ciência e ficção**

Adélia Miglievich

**Paisagem de um século que finda e outro que inicia: uma apresentação de David Salle**

Jorge L. de Campos

**3 textos**

Ricardo Basbaum

**Ideologia: atualizando a reflexão**

Vitor M. de Oliveira

**Globalização e etnogênese: os "novos" índios do nordeste e sua arte**

Wallace de D. Barbosa

Desdobramento

**A propósito de Eupalinos**

Luis Fernando Franco

Asterisco

**Licenciatura: uma reflexão**

Paulo S. Sgarbi

## **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, 524/1106-bloco E. 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 ou
  - 2) recusado.
- Pode ocorrer de um artigo ser recusado por um e aprovado 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 superior para windows, em tipo Arial, corpo 12, espaçamento duplo justificado apenas pela esquerda, estilo normal, sem hifenação 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 3 cm de margens, superior, inferior e laterais.
  - c) O texto deve ter entre 20 (vinte) e 50 (cinquenta) 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 12 cm, 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 do formato acima especificado.

## **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 à formatação acima estipulada nas alíneas do artigo 27º.
- Caso seja grande o número de comentários e críticas a determinado artigo, serão selecionadas as 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.
- Caso o autor tenha que responder a mais de três cartas, a sua resposta não poderá exceder a 6 (seis) laudas no mesmo formato dos artigos.



Projeto Gráfico  
Carlota Rios

Capa  
Ana Paula Trece Pires

Produção Gráfica  
DEART/UERJ

Coordenação de Produção  
Jorge Cruz

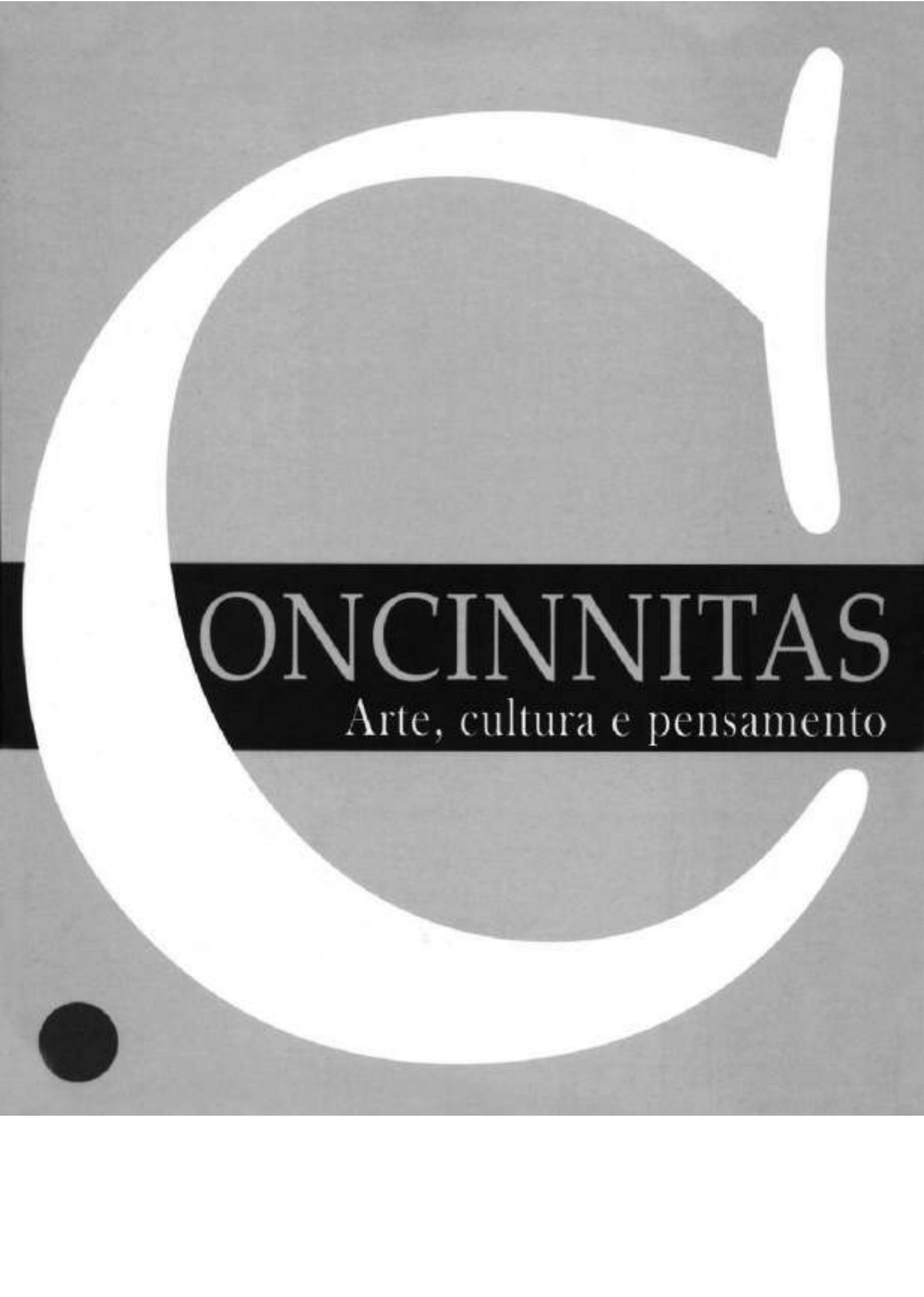
Editoração Eletrônica  
Carlos G. Gutemberg

Revisão  
Paulo Sgarbi

Impressão  
Gráfica UERJ

1999

Concinnitas, 2, Jan./Jun. 1999



ONCINNITAS

Arte, cultura e pensamento