

“A HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA DE RENATO DE FUSCO - *algumas questões epistemológicas*”

Angela Ancora da Luz

Professora de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ - Mestrado em Estética - IFCS- UFRJ

Introdução

O retorno do evento político, a partir dos anos 80 na França, trouxe novamente à superfície a importância da História Política. Assim, ela renascerá ⁽¹⁾ com novas características, devendo, neste novo momento, “*ser entendida em ligação com duas ordens de fatores : as transformações sociais mais amplas, que propiciaram o retorno do prestígio ao campo político, e a própria dinâmica interna da pesquisa histórica.*” ⁽²⁾

Em seu novo momento, não mais se inclinará para o contexto das grandes batalhas, mas buscará outras vertentes, como a História das Instituições, a História Eleitoral, . . . e com isso

virá aproximando progressivamente especialistas das áreas de antropologia, sociologia, psicologia, crítica literária e artística, economia, enfim, das diversas ciências de apoio à História Contemporânea. Esta intimidade da História com outras disciplinas do campo científico vem “*possibilitando o uso de novos conceitos e técnicas de investigação, bem como a construção de novas problemáticas*”. ⁽³⁾ É verdade que, em muitos casos, ainda nos encontramos mais próximos da prática pluridisciplinar do que da interdisciplinar, já que a segunda requer “*uma atitude de espírito*”, enquanto a primeira é fruto de “*uma imaginação criadora*”

(1) O termo “renascimento da história política” foi cunhado por René Rémond. Não se trata de um renascimento, “cópia”, do modelo anterior, mas uma renovação da história política em intimidade com a ciência política, fazendo-a com isso ganhar um novo espaço na história. René Rémond (org.), *Pour une histoire politique*, Paris, Seuil, 1988, p.14. (2) Marieta de Moraes Ferreira - A nova “velha história”: o retorno da história política” in *Estudos Históricos*. vol.5, n.10, RJ, FGV, 1992 . p. 266-267. (3) id. ib.

e combinatória, sabendo manejar conceitos e métodos diversos. ” (4) O fato resultante terá uma importância intelectual significativa, pois a interdisciplinaridade vem sendo cada vez mais buscada como recurso de alcançar o homem na sua múltipla abrangência. Aliás, este carácter é próprio da epistemologia, como disciplina, uma vez que ela busca “*estudar a gênese e a estrutura dos conhecimentos científicos. Mais precisamente, o de tentar pesquisar as leis reais de produção desses conhecimentos, tanto do ponto de vista lógico, quanto dos pontos de vista lingüístico, sociológico, ideológico, etc. . .*” (5)

É neste âmbito que trazemos à análise, uma importante obra da historiografia da arte, escrita em 1983 por Renato De Fusco, Storia dell’Arte Contemporânea, em seu título original, traduzida por Maria Jorge Vilar de Figueiredo para a língua portuguesa e editada em Lisboa, em 1988, pela Editorial Presença Ltda.

Sobre o autor torna-se necessário esclarecer que Renato De Fusco nasceu em 1929 na cidade de Nápoles na Itália, sendo atuante na construção do pensamento da moderna História da Arte desde a década de sessenta, quer como professor de História da Arquitetu-

ra na Universidade de Nápoles, quer como diretor de uma revista italiana de crítica de arte contemporânea ou, ainda, como autor de obras significativas onde destacamos a que servirá à nossa análise, além de La Riduzione Culturale (1976) e Storia del Design (1988) entre outras não menos importantes.

Na História da Arte Contemporânea, Renato De Fusco procura pensar a arte de nosso século não numa sucessão de “ismos”, tão do agrado de uma História “clássica”, mas segundo seis linhas de tendências : a da expressão, a da formatividade, a do onírico, a da arte social, a da arte útil e, finalmente, a da redução, vendo-as simultaneamente apesar de existir um resíduo de análise seqüencial na elaboração íntima de cada linha. Ele elabora síntesis interpretativas onde não nos confrontamos com uma História fatural e formal, mas com uma interessante história de abordagem crítica em suas mais inovadoras direções, onde a inserção do fato ou da forma não são suportes da reflexão, antes, serão os mais diferentes vieses da crítica e da teoria que servirão de direcionamento a este novo olhar tão compatível à contemporaneidade. Outro aspecto importante é a aproximação com o tempo presente, realizada pelo

(4) Hilton Japiassu - Questões epistemológicas . RJ, Imago, 1981. p.81. (5) Hilton Japiassu - Introdução ao pensamento epistemológico . RJ, Francisco Alves. 1991. p.38.

historiador, pois a obra de Renato De Fusco aborda a produção artística de nosso século até a década de 80, numa latitude ainda pouco realizada pelo Historiador de Arte, que tem procurado refletir sobre o passado, em algumas vezes o passado mais recente, mas dificilmente sobre o presente, como fez o autor em 1983. Interessante, ainda, a acrescentar é que as inúmeras reproduções selecionadas, mais de trezentas, são obras bem recentes e pouquíssimo conhecidas.

Arte, História, História da Arte

Por sua especificidade, a História da Arte vem sendo vista como um corpo independente da História, quando, na verdade, não deveria ser assim. Acreditamos, até, que exista uma dupla ligação entre elas. Uma pelo fato de ser também História, outra porque a própria arte parte do homem e se este "*existe enquanto se inscreve na história*" ⁽⁶⁾, como diz Heidegger, então sua arte é prova documental de sua existência. . .

É certo que o assunto provoca grande polêmica. Paul Veyne fala de uma "*História Axiológica*", para identificar o ponto de vista que separa a História da Arte da História "*pura*" e, citando

Max Weber, ele afirma que esta história axiológica "*não está orientada para as investigações dos fatos casualmente importantes para uma conexão histórica*", mas "*concebe os seus objetos por si próprios*" e "*encara o seu objeto a partir de pontos de vista totalmente diferentes dos da história*". A esta primeira distinção é preciso acrescentar uma segunda. A história axiológica contém ela própria dois momentos: Uma avaliação preliminar ("*eis quais os grandes escritores*"), uma história dos objetos assim avaliados: este segundo momento - que é a história literária e artística tal qual a lemos - não se distingue em mais nada duma história propriamente dita". ⁽⁷⁾

Não é de nosso interesse, no momento, tratar destas questões, mas, ao se buscar a obra de um historiador da arte, trazendo algumas questões que nela encontramos, não poderíamos deixar de tecer algumas considerações sobre a história da arte no contexto da própria história.

Considerações gerais :História da Arte / História

A arte está intimamente ligada às questões culturais de um tempo e de um grupo. Podemos até assegurar que

(6) Ver p.20-21. (7) Paul Veyne - Como se escreve a História. Lisboa, 70, 1971. p.81.

mesmo fatores climáticos, geográficos e materiais de uma determinada região são fatores que não devem ser desprezados pelo historiador de arte.

Numa visão geral, vemos que as configurações fornecidas pela natureza e pelas próprias formas vão estabelecer forte relação com a obra de arte propriamente dita. Vemos ainda, que o deslocamento de uma cultura sobre a outra, passa pela visualidade do objeto criado, isto, evidentemente, ao se tratar o problema no campo da história da arte.

Este objeto é portador de um caráter transmissível, apesar de não se poder desconhecer que, fatalmente, ele será afetado pela cultura que o receber. Como resultado da transformação de matéria em forma ele estará sempre sendo trabalhado à imagem do artista, ou seja, recebendo o pensamento e a emoção do homem que o criou, em seu momento político, econômico, social, religioso, íntimo, enfim, no seu contexto eminentemente histórico.

A relação da arte com a história é muito forte. Para o pesquisador, a historiografia vem preenchendo a necessidade de suporte ao desenvolvimento de suas investigações e é exatamente aí que podemos perceber a íntima relação existente entre história e arte.

É comum se falar em “Estética do Poder”, para se referir a arte de um certo período onde o totalitarismo ditou as regras. A redescoberta de um passado foi importante para a arte da renascença, assim como para o Neoclássico o despertar dos valores cívicos trazidos pela Revolução Francesa é um dado a ser considerado.

A história da arte, como história axiológica, segundo Paul Veyne, “*é a história das obras que merecem permanecer, tratadas como vivas, eternas, não como relativas ao seu tempo: não é menos a sua história temporal que escrevemos. Elas são consideradas na sua **singularidade**, dado que valorizadas, e a sua época reporta-se a elas, em vez de elas servirem para compor a história de sua época.*” (8)

Renato de Fusco, no livro “**História da Arte Contemporânea**”, seleciona algumas centenas de obras plásticas que, apesar de menos conhecidas, possuem, segundo o autor, a qualidade de permanência que as torna importantes para contemporaneidade, fazendo com que a sua época se reporte a elas.

(8) id. p. 86.

Conceitos

Diz Paul Veyne que a *"história não fala por exemplos, exprime-se por conceitos"* ⁽⁹⁾, ou seja, por idéias adquiridas ou concebidas pelo espírito organiza-se o conhecimento histórico. Ele nos diz ainda que os conceitos históricos distinguem-se dos conceitos das ciências dedutivas e das ciências naturais por pertencerem, unicamente, ao senso comum. Neste caso a intuição é importantíssima, pois, sem usar o raciocínio o homem é capaz de deduzir "uma revolução" de "um motim", usando o exemplo de Paul Veyne, apesar de muitas vezes não saber definir um e outro. Desta forma é possível "designar" sem "saber", o que nos permite dizer que há compreensão quando as abstrações intuitivas se estruturam de tal forma que se possam aplicar, corretamente, os conceitos.

Por meio dessas estruturas mentais que criamos, a partir dos objetos, podemos reconhecer classes semelhantes, tipos, que são constituídos e transmitidos por nós, confirmando o que afirma Paul Veyne: *"os tipos não são mais do que conceitos"*. ⁽¹⁰⁾

Renato De Fusco cria uma tipologia própria para enquadrar os múltiplos movimentos artísticos da contemporanei-

dade. De imediato nos defrontamos com as questões relação e tempo, contudo, apesar de certos conceitos usados pelo autor serem naturalmente intuitivos, acreditamos que pela sua importância no contexto da obra devam ser trazidos à discussão.

Quando voltamos nossa atenção para o estudo da contemporaneidade nos defrontamos com algumas questões que precisam ser esclarecidas. Do ponto de vista da História da Arte, a contemporaneidade é entendida como a época vigente, encerrando em si o problema do tempo no qual se dá a produção artística de nosso século, mais precisamente, de nossa geração. Assim, de uma forma direta ou indireta, ela traz à superfície a temporalidade. Se falamos sobre o que é novo, estamos nos referindo "ao que está de acordo com o seu tempo, no seu tempo". . . Se pensamos em modernidade, a entendemos como a aceitação do novo e conseqüentemente nos defrontamos com o problema do tempo, fundamental, também para os estudiosos da vanguarda, pois, à medida em que afirmam a não existência de uma natureza fixa no homem e sim de uma natureza histórica, que se modifica de acordo com o momento histórico, manifestam a consciência de

(9) id. p. 149. Ver nota 15. Sobre conceito, Ferrater Mora chama a atenção para o seu uso em "muy diversas acepciones, equiparandose a veces a 'noción', a veces a 'idea', a veces a 'pensamiento', etc.." Ver concepto in Diccionario de Filosofía, I, Madrid, Alianza, 1981 . p. 557 e segs. (10) id. p. 145.

efemeridade, em outras palavras, a fugacidade do tempo. . . . Assim, a vanguarda rompe agressiva e sistematicamente com todas as formas tradicionais da produção artística e, numa visão de superioridade, futuriza, enquanto individualiza o próprio homem.

Temos, então, o problema tempo, fundamental para o estudo da História da Arte Contemporânea, tratado por Renato De Fusco fora das concepções tradicionais de linearidade e buscando, através de uma preocupação relacional, estabelecer uma nova trama, onde as diferentes linhas da arte de nosso século são apresentadas em seu conjunto, não como uma soma de partes, mas como uma estrutura. Cada linha é tratada ao longo do século como a manifestação de tendências que surgem no mesmo espírito e vão imprimir características comuns à criação artística, não importando o momento de suas irrupções. Entretanto, talvez numa preocupação mais didática, Renato De Fusco apresenta o desenvolvimento destas tendências, num tempo cronológico, no interior de cada linha, como para afirmar o não esgotamento destas manifestações. A partir daí ele vai relacionar as seis linhas construindo, no presente, esta nova trama, onde a pluralidade terá sempre a primazia.

A contemporaneidade

A complexidade de limitar o presente, leva-nos a compreender a época contemporânea não como um período determinado, fixo em suas latitudes, mas como um tempo ainda flexível, até pelo fato de estarmos inseridos nele.

De uma forma geral costuma-se chamar arte "contemporânea" a produzida em nosso século compatível ao pensamento tecnológico. É bom lembrar que a ciência do século XVIII tornou possível o avanço técnico do século XIX que, por sua vez criou as condições necessárias às diversas tecnologias que hoje estão ao nosso alcance. O primado da transitoriedade se estabeleceu. Não temos mais períodos de 200 ou 100 anos capazes de manter uma certa unidade estética de produção. O unívoco deu lugar ao plurívoco.

"O fim brusco da Belle Époque e o fracasso da ideologia progressista burguesa, confrontados com a tragédia da 'guerra geral' esquecida desde Napoleão e as dificuldades da década de 1920, produziram uma profunda sensação de transitoriedade das aquisições históricas das culturas, nações e estados, gerando perplexidade e respostas díspares, desde as de Troeltsch, Meinecke e da

teoria crítica da escola de Franckfurt até vigorosas reconstruções da reflexão filosófica, como em Heidegger ou Ortega y Gasset, sem esquecer as filosofias 'materiais' da História, isto é, as tipologias culturais de Spengler e Toynbee. " (11)

Renato De Fusco, no campo da História da Arte, promove, por sua vez, a uma "vigorosa reconstrução" da reflexão crítica, estética e histórica, em sua área. Segundo o historiador, a arte deve ser estudada não numa seqüência de escolas e movimentos, cantões e países, mas em famílias morfológicas ou tipologias.

Contrapõem-se a outro grande historiador, Heinrich Wölfflin, que, em 1915, após cerca de trinta anos de árduo trabalho, publicou uma obra denominada "*Conceitos Fundamentais*", desenvolvida a partir de sua tese de doutoramento. (12)

"Teve início então, e novamente por várias décadas, o efeito direto de suas idéias na ciência e na opinião pública em geral. Este efeito foi enorme. Os 'Conceitos Fundamentais' de Wölfflin influenciaram e determinaram as ciências humanas e toda a atividade artística da forma mais eficaz. " (13)

Wölfflin teorizou a partir de cinco pares de conceitos antitéticos : o li-

near e o pictórico ; plano e profundidade ; forma fechada e forma aberta ; pluralidade e unidade e clareza e obscuridade, que identificou na arte clássica e barroca, respectivamente. Em sua concepção, num jogo de curva e contracurva, ele vê se alternarem razão e emoção de modo seqüencial onde, estes pares antitéticos estarão sempre se alternando . Como a envolvente e a geratriz de um cone que se cortam em níveis diferentes, Wölfflin observa que, estes pontos, idênticos na sua gênese, são diferentes apenas por pertencerem a um outro espaço mas operam resultados semelhantes . Como ondas diminuindo, progressivamente suas amplitudes, na operação inversa que se verifica no lançar de uma pedra ao espelho d'água, o espaço que separa um nível do outro vai diminuindo, apesar de manter o caráter sucessivo com que eles se apresentam, portanto, dentro de uma visão linear. Wölfflin já procurava refletir fora do tempo cronológico. Contudo, ao estabelecer a seqüência entre razão e emoção, ele não conseguiu fugir de uma concepção linear, do raciocínio lógico, previsível, quase científico na sua busca de comprobabilidade que respondia tão bem às questões do século XIX.

Renato De Fusco rompe esta

(11) Arno Wehling - A invenção da história. RJ, EDUFF, Central da UGF. 1994. p. 17. (12) Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Munique, 1886. Reeditado em Heinrich Wölfflin, Kleine Schriften. Editado por Joseph Gantner. Basel, 1946. A obra Conceitos Fundamentais de Heinrich Wölfflin foi publicada durante a primeira guerra mundial, após um longo trabalho que se iniciou com a tese de doutoramento, onde o jovem Wölfflin lançava as bases de suas teorias. Nos anos subsequentes ele continuaria a desenvolvê-las em obras como Renaissance und Barock, Die Klassische Kunst, Eine Einführung in die italienische Renaissance, etc... (13) Heinrich Wölfflin - Conceitos fundamentais da história da arte, SP, Martins Fontes, 1994. p. IX

estrutura, comodamente instalada, compatível ao paradigma clássico, para apresentar uma reflexão totalmente diferente. Seu pensamento encontra respaldo na relatividade defendida por Einstein.

Relativismo

“Una teoría es un cuerpo de pensamientos que nace en un alma, en un espíritu, en una conciencia, lo mismo que el fruto en el árbol”. (14) Desta forma a teoria está intimamente ligada a noção de conceito e tipo da qual já falamos, (15) donde a atividade intelectual humana é fundamental para que eles sejam elaborados. Duas observações se fazem necessárias. Uma, a de que esta atividade é dinâmica e criadora, outra que as teorias por ela criadas poderão repercutir para além do seu campo de origem. Assim é que a teoria de Einstein ultrapassa os limites da física fazendo-se presente em outras áreas do conhecimento humano, direta ou indiretamente.

Já encontramos no campo da filosofia, em Hegel, uma inclinação profética para o levantamento da questão.

A auto consciência, para o filósofo, é desenvolvida em dois momentos: pelo desejo (relação inicial) e pelo reconhecimento (alteridade). Ele ilustra este segundo momento com a luta “mestre x escravo” ou seja, eu tenho que vencer o outro : aquele que vence é senhor e o outro é escravo . . . Aos poucos ele faz a ascese do escravo, invertendo a questão : para satisfazer seu gozo, o mestre precisa do escravo . A escravidão é a liberdade. É a liberdade consigo mesmo . Hegel é um relativista como bem afirma Popper. (16)

A questão relacional é também importante para Benedetto Croce. Em seu Breviário ele chega a conclusão que a arte é intuição e expressão ao mesmo tempo, após uma série de negações. Ele estabelece múltiplas relações com a filosofia, a história, a ciência natural, etc. . Para poder concluir que o espírito só intui fazendo, criando, formando, expressando. . . (17)

A idéia da relatividade, nos moldes einsteinianos é para muitos, o fato intelectual mais importante de nosso século, invertendo posições e pensamentos tidos como inabaláveis, como veremos mais à frente. (18)

“La teoría de Einstein es una

(14) Jose Ortega y Gasset - El sentido histórico de la teoría de Einstein in El tema de nuestro tiempo . Obras Completas . Madrid, Alianza, 1983, vol. III, p. 237. (15) Sobre o assunto ver Paul Veyne, Teorias, Tipos, Conceitos do livro Como se escreve a história . op. cit. (16) Popper confronta as idéias de Hegel com as suas, observando que o único ponto comum existente entre sua teoria do “Terceiro Mundo” e a dos “espíritos” de Hegel (objetivo e absoluto) é o fato de estarem sujeitos à mudança. Observa, contudo, a existência de tres diferenças importantes que são por ele desenvolvidas em sua obra Conhecimento Objetivo. Sir Karl Popper - Conhecimento Objetivo. SP., Edusp ; BH, Itatiaia, 1975 . p. 126- 127. (17) Juan Plazaola - Introducción a la Estética. Madrid, Biblioteca de autores cristianos de la Editorial Católica, S.A. 1973. p. 178. (18) Ver a respeito p. 18, nota 25.

maravillosa justificación de la multiplicidad armónica de todos los puntos de vista. Amplíese esta idea a lo moral y a lo estético, y se tendrá una nueva manera de sentir la historia y la vida". (19)

Esta multiplicidade harmônica, em Renato de Fusco, será constituída por várias linhas de construção da forma já que, a arte contemporânea vai utilizar códigos "particulares e especializados" (20). "De fato, até ao século XX a arte caracterizava-se por uma multiplicidade de níveis de leitura: apresentava uma 'narração', extraída da vida, dos textos sagrados, da literatura; uma 'cena', extraída do teatro, das representações sacras, das várias outras formas de espetáculo; uma 'ordem compositiva', extraída das regras de proporção, das harmonias musicais, da arquitetura; um 'sistema cromático' extraído das observações empíricas, das leis da ótica, da prática do ofício; um 'simbolismo', extraído dos mitos e das crenças; e, principalmente, apresentava modelos extraídos da natureza. Em suma, o código múltiplo da arte do passado abrangia tantas camadas de conhecimento que cada obra, por uma razão ou por outra, desde a mais simples a mais sofisticada, podia ser compreendida pelo maior número de pesso-

as, fosse qual fosse o seu nível de informação cultural." (21)

Assim, ao abandonar o código múltiplo, a arte de nosso tempo vai utilizar uma infinidade de vieses diferentes e especializados, particularizando os códigos de leitura das diversas obras. Não é possível apresentá-las linearmente, numa sucessão de fatos, formas e datas. Por esta razão Renato De Fusco foge às cronologias e apresenta seu método de investigação. ". . . Toda a produção artística do nosso século - ou a parte dessa produção que consideramos mais significativa - não será exposta segundo a cronologia das correntes em que é costume dividi-la, mas segundo umas quantas linhas de tendência mais inclusivas: a linha da expressão, a da formatividade, a do onírico, a da arte social, a da arte útil e a da redução. Cada uma delas, independentemente da sucessão de acontecimentos, do fato de pertencerem ou não à vanguarda histórica ou à nova vanguarda, da sua classificação tradicional, reúne, relaciona e explica movimentos, obras, fenômenos artísticos que têm entre si laços morfológicos, objetos afins, fatores de semelhança". (22)

É por meio destas linhas de tendências mais inclusivas e nelas, a partir da relação que as obras possuem entre

(19) Jose Ortega y Gasset - História como sistema y otros ensayos de filosofía. Cap. I, Madrid, Alianza, 1991, p. 23. (20) Renato De Fusco - História da Arte Contemporânea. Lisboa, Presença, 1988, p. 10. (21) id. p. 9. (22) id. p. 10

si, que o autor irá apresentar suas idéias. Elas foram os frutos colhidos de muitas consultas a historiadores de arte, estetas, sociólogos, críticos e artistas, que possibilitaram, finalmente, a escrita do ensaio ao qual estamos nos referindo.

A questão paradigmática

A teoria da relatividade de Einstein, a física quântica de Planck e o princípio do indeterminismo de Heisenberg vão abalar, por seu turno, os fundamentos do antigo paradigma. O microcosmos, revelado como resultado das novas investigações, não pode ser sustentado pelas leis da física newtoniana já que estas não se aplicam ao mundo microcósmico.

"A principal consequência para o conhecimento científico foi a perda de um referencial que parecera absoluto : o questionamento de verdades que haviam sido tidas como inquestionáveis por dois séculos - leis, indução, objetividade, recorte do objeto - deslocou a reflexão científica para as questões epistemológicas". (23)

"A crise do paradigma clássico" ou da "ciência newtoniana" vai, então, exigir que se proceda uma nova avaliação epistemológica do conhecimento científico.

Um importante aspecto, ainda

a ser lembrado, é a quebra de uma serialidade entre estas importantes teorias, já que são dois sistemas não alinhados. Bachelard é taxativo ao afirmar que não existe *" no sistema newtoniano uma aproximação do sistema einsteiniano, pois que as sutilezas relativistas não decorrem de uma aplicação aperfeiçoada dos princípios newtonianos. Não se pode, portanto, dizer, corretamente que o mundo newtoniano prefigura em suas grandes linhas o mundo einsteiniano".* (24)

Não se transita, portanto, de um sistema para o outro, acumulando conhecimentos, antes, faz-se necessário um esforço de modernidade para aceitar o novo, que, neste caso, é Einstein. O pensamento newtoniano atendeu ao que se propôs, de acordo com o conhecimento de seu tempo, contudo, não poderia responder a todas as questões. . .

"A teoria da relatividade einsteiniana introduziu uma importante modificação na questão da objetividade e subjetividade do conhecimento, ao estabelecer, na feliz síntese de Ortega, que o observador científico possui o conhecimento absoluto de uma realidade relativa, o que invertia a relação newtoniana, fundamentada no conhecimento relativo de uma realidade absoluta". (25)

(23) Arno Wehling - Fundamentos e virtualidades da epistemologia da história in Estudos Históricos, v.5, n.10. RJ, FGV, 1992. p. 148. (24) Gaston Bachelard - O novo espírito científico . RJ, Tempo Brasileiro . 1985. p. 44.

As leis newtonianas não servem, também, para a explicação histórica. O progresso do conhecimento histórico abandona a conceituação factual e material e se encaminha na direção do não factual, numa abstração crescente. É preciso, no entanto, observar-se com cuidado a delicada questão pois, segundo Paul Veyne, *"o único progresso possível da história é o alargamento de sua visão (. . .). A história não progride, alarga-se ; o que significa que não perde para trás o terreno que conquista para a frente ."*⁽²⁶⁾ Ele nos garante, ainda, estar a História *"condenada a procurar agarrar a realidade numa rede de abstrações. Também está sempre exposta à tentação de reificar uma abstração, de atribuir a uma palavra que sai da pena do historiador o mesmo papel de causa que têm as coisas e os homens ; tomar em consideração que esta causa abstrata não é ela própria causada, é impassível e que nada surge e desaparece através de um capricho inexplicável"*.⁽²⁷⁾

Este progresso consistiria, então, na conceituação não factual, por meio dos quais a História se exprime. De certa forma, estas questões epistemológicas estão presentes na obra História da Arte Contemporânea de Renato de Fusco

como estamos procurando colocar.

O tempo

Sem dúvida, a principal questão epistemológica a se discutir no contexto desta obra é o problema do tempo. Se até Heidegger, o tempo presente era visto como a consequência do passado, a partir dele não será assim. Ao identificar o problema metafísico da Historicidade com a finitude do homem, Heidegger aponta para a fugacidade da existência humana, de uma existência que se encaminha para a morte. Assim ele relativiza a verdade, pois, estando no homem e não sendo este eterno, ela virá a desaparecer circunscrita nesta finitude. Para Heidegger, o que importa, então, é o "Dasein = ser aí", lugar onde podem ser conhecidas as estruturas do homem . É neste ponto que Heidegger vai revolucionar o pensamento filosófico de seu tempo, defendendo a questão da construção do passado pela nossa vivência histórica, o passado como consequência do presente e, assim, haverá tantas historicidades quantas forem as vertentes do pensamento humano e, portanto, a História resultará da historicidade.

O tempo deixa de ser visto

(25) Arno Wehling - op. cit . p. 149. Sobre a questão ver A crise do paradigma clássico e suas implicações epistemológicas. p. 149 e segs. (26) Paul Veyne - op. cit. p. 255. (27) id. p. 133.

como uma sucessão cronológica e passa a constituir-se no próprio homem, e este, aqui e agora. O tempo é o homem, a própria essência. De uma forma natural Heidegger vê o homem fora de si, produzindo o mundo sobre o qual se debruça e onde se projeta. A tensão que se estabelece entre o que ele é e o que virá a ser, mostra-nos o Ser do Homem se estruturando “dentro da temporalidade”, preso ao passado e lançado ao futuro.

Esse tempo é apresentado em seus três êxtases: **intuição - memória e expectativa** (*agora, passado e futuro*), que juntos compõem uma unidade onde não há o princípio da sucessão nem a possibilidade de subsistirem simultaneamente, mas os apresenta unidos uns aos outros, podendo ser alcançados nesta proximidade. Surge, então, uma quarta dimensão, “**o alcançar**”, capaz de produzir no futuro, passado e presente, o “*presentar*” que é próprio de cada um.

Heidegger rompe com a concepção linear da História, defendida por antropólogos e evolucionistas até a metade do século XIX. Para ele, como já dissemos, o passado é uma construção realizada pela nossa vivência histórica e, portanto, uma consequência do presente. Há uma nova problemática nesse sen-

tido de presentidade: o homem existe enquanto se inscreve na História. Essa existência humana é fundamental no pensamento do filósofo, pois, para ele, a grande questão a ser pensada não é a idéia nem a essência, posto que são abstrações, mas a existência com todo o seu valor. Heidegger rompe, radicalmente, com o paradigma newtoniano numa atitude inversa àquela: nós não somos consequência do passado - o passado é consequência nossa, do presente. (28)

Renato De Fusco é, seguramente, o primeiro historiador da arte que publica uma obra onde os movimentos artísticos não estão mais apresentados segundo o tempo linear. Ele também não vê um tempo simultâneo, mas um século, onde as múltiplas tipologias por ele levantadas se manifestam livremente. O artista, hoje, possui um grau de abertura maior, aceitando o que já aconteceu sem os escrúpulos dos vanguardistas, apenas ciente que neste tempo presente ele pode se relacionar com o passado ou com o futuro, trazendo-os para o momento vivido. Por sua vez, o historiador de arte começa a se aperceber da necessidade de escrever uma história da arte compatível a todo este processo. Hoje vivemos o que se pode-

(28) Martin Heidegger - Ser e tempo - Petrópolis, Vozes, 1993. (Sein und Zeit), obra fundamental da primeira fase de Heidegger exercerá uma influência significativa no pensamento contemporâneo. Dela, Sartre retira muitas de suas análises em O ser e o nada e Camus a noção de absurdo da existência. A 31 de janeiro de 1962, no Studium Generale da Universidade de Freiburg, Heidegger profere a conferência Tempo de Ser, que, apesar de não ter uma ligação direta com o texto Ser e Tempo, encerra a mesma questão-guia: Ser, uma questão, mas nada de entitativo. Tempo, uma questão, mas nada de temporal. Heidegger - Tempo e Ser, col. Os Pensadores. SP. Victor Civita. 1979.

ria chamar de “mitologia individual”, onde o artista não está preso a uma escola ou a um mestre, mas que ele próprio é a sua escola, o seu mestre e o seu seguidor. . . Neste contexto, a obra de Renato De Fusco ocupa um lugar privilegiado pois o autor demonstra a sensibilidade de quem já se apercebeu desta necessidade e deu o passo inicial para uma “nova história da arte”. . .

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston- O novo espírito científico. RJ, Tempo Brasileiro, 1985
- BLANCHÉ, Robert - A epistemologia . Lisboa, Editorial presença, 1988.
- COSSUTA, Frédéric - Elementos para leitura dos textos filosóficos. SP, Martins Fontes, 1994.
- DE FUSCO, Renato - História da arte contemporânea. Lisboa, Presença, 1988.
- GASSET, Jose Ortega y - El tema de nuestro tiempo. Obras Completas. Madrid. Alianza, 1983
- HEIDEGGER, Martin - Ser e Tempo. Vol. I, II . Petrópolis, Vozes, 1993.
- JAPIASSU, Hilton - Introdução ao pensamento epistemológico . , RJ, Francisco Alves, 1991.
- JAPIASSU, Hilton - Questões epistemológicas. RJ, Imago,1981.
- LALANDE, André - Vocabulaire technique et critique de la Philosophie. Paris, Presses Universitaires de France, 1926
- MORA, Jose Ferrater - Diccionario de filosofia. Madrid, Alianza, 1981
- PLAZAOLA, Juan - Introducción a la estética . Madrid, Biblioteca de autores cristianos de la editorial católica, S. A. 1973.
- POPPER, Sir Karl - Conhecimento objetivo . SP, EDUSP ; BH, Itatiaia, 1975.
- VEYNE, Paul - Como se escreve a história . Lisboa, 70, 1971.
- WEHLING, Arno - A invenção da história . RJ, EDUFF, Central da UGF. 1994.
- WÖLFFLIN, Heinrich - Conceitos fundamentais da história da arte. SP, Martins Fontes, 1994.
- _____, Revista da SBPH (Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica), n 6, Curitiba,ISSN, 1991.
- _____,Ciências Humanas, Ano VII, n 20/24 . RJ, Univ. gama Filho, 1984.
- _____, Estudos Históricos, vol. 5, n. 10, RJ. FGV, 1992.

ACHEGAS À DEFINIÇÃO DE ARTE INDÍGENA

Berta G. Ribeiro
Museu Nacional / Escola de Belas Artes/
UFRJ

introdução

Proponho-me a discutir o conceito de arte referido a povos tribais, tal como foi tratado por historiadores de arte e por antropólogos. Para isso, utilizo os trabalhos de Goldwater (1a. edição 1938, ampliada na edição de 1986), Bourdieu (1982), Canclini (1979 e 1984) e, subsidiariamente, Boas (1927), Panofski (1979), Clifford *in* Daring (ed. 1993), além de outros.

Robert Goldwater, que se auto-identificava como historiador da arte, dirigiu o Museu de Arte Primitiva, de Nova Iorque, fundado em 1957, cujo acervo - em essência a coleção Rockefeller - foi incorporado ao Metropolitan Museum of

Art que, para exibi-la, foi grandemente ampliado. A edição de *Primitivism in modern art*, de 1986, que utilizei, foi atualizado e ampliado com vários artigos. Nele, Goldwater analisa a influência da arte primitiva sobre a arte moderna. Isto é, como a partir do que chama "data simbólica" de 1905, as gerações de artistas conhecidas como expressionistas, cubistas, abstratos e surrealistas se nutriram de inspirações das artes de povos pré-letrados.

O sociólogo Pièrre Bourdieu investigou a freqüência de museus europeus e a formação do gosto segundo as classes sociais e os bairros de Paris. A co-

letânea de ensaios publicada sob o título *A economia das trocas simbólicas* (1982), que consultei, reúne estudos de interpretação de sistemas de ensino e de percepção artística como campo intelectual. Neles o autor examina as condições de produção, distribuição e consumo de bens simbólicos nas sociedades complexas.

Na nota sobre o autor, publicada em seu livro *As culturas populares no capitalismo*, prêmio de ensaios da Casa de las Américas, Cuba, 1981 informam os editores que Néstor García Canclini é argentino radicado no México. "*Seu trabalho filosófico esteve dirigido a desenvolver uma reflexão estética e uma teoria crítica da cultura*". A obra de During (ed. 1993), segundo também nota do editor, trata dos "*esportes ao pós-modernismo, de museus a supermercados, de escritos gay ao rock-and-roll, cobrindo os métodos e a teoria dos mais importantes estudos culturais*". Na opinião de Clifford (in During (ed.) 1993:52) a salvaguarda de museus, monumentos, igrejas e outros bens patrimoniais representa um vínculo "*à preservação de um domínio autêntico de identidade, que não pode ser tido como natural ou inocente. Liga-se à política nacionalista, com leis restritivas, e com o enca-*

deamento do passado ao futuro".

- | -

Goldwater (1986:17) assinala que os precursores da antropologia, tais como Edward Tylor e John Lubbock, usavam os parâmetros das concepções evolucionistas da era vitoriana para a avaliação estética das artes tribais. A ausência de uma representação naturalista, fiel na pintura e escultura primitivas, fez com que julgassem essas obras "*rudes*" e "*desprovidas da idéia de arte*".

Sem embargo, críticos de arte se deram conta de que não era possível julgar a arte primitiva segundo fosse "*fiel à natureza*" e sim no quadro de sua própria cultura (Goldwater 1986:25). Essa opinião foi expressa claramente por Ernest Grosse (1897) na obra *The beginnings of art*, ao considerar a arte primitiva "*um fenômeno social e uma função social*". A propósito, afirma: "*As formas primitivas de arte, não obstante nos pareçam, à primeira vista, estranhas e inestéticas, quando examinadas com mais atenção revelam ser formadas segundo as mesms leis que governam as mais altas criações de arte*" (citado por Goldwater 1986:25). Comparando a arte

primitiva com a infantil, Grosse afirma que a falta de perspectiva é o único traço comum a ambas.

Reiterando sua crítica aos antropólogos evolucionistas, Goldwater (1986 :11) insinua que *"somente depois que os próprios etnólogos superaram sua atitude desmerecedora da arte primitiva"*, ela passou a ser apreciada como arte por colecionadores privados e por museus.

Com efeito, a organização de museus etnográficos, que teve grande impulso na Europa e nos Estados Unidos no último quartel do século XIX, contribuiu para chamar a atenção para a cultura material dos povos extra-europeus, especialmente para os objetos com forte conteúdo estético. Para isso, contribuiu a sensibilidade de artistas que, a partir de Pablo Picasso, Paul Gauguin e Vincent van Gogh, na opinião de Goldwater (1986:xv), ao ver obras de artistas primitivos na exposição de Paris de 1889, passaram a admirá-las. Dessa forma, *"Subseqüentes gerações de artistas modernos inspiraram-se por uma imagem ideal do primitivo, derivada, em grande parte, de sua imaginação, e também pelas inúmeras obras individuais de escultura africana, oceânica e pré-colombiana, vistas sob perspectivas altamente pessoais"* (op. cit. xx).

Sem ter acesso a testemunhos documentais a respeito dessa arte, historiadores da arte descobriram que trazia, em seu bojo, uma linguagem não naturalista de expressão estética (Goldwater 1986:35). Outros buscavam *"resolutamente separar a arte da etnologia para analisar apenas aqueles exemplos que tinham interesse estético absoluto"* (op. cit. :38). A isso se opõe J. Maes, autor de *La psychologie de l'art nègre* (1926), quando afirma: *"Separar o objeto de seu significado social, de seu papel étnico, a fim de ver, admirar e olhar somente o seu lado estético, é remover dos espécimes de arte negra seu sentido, seu significado e a razão de sua existência"* (apud Goldwater 1986:39).

Com o tempo, o ponto de vista *etnológico e o estético*, devido às mútuas influências tenderam a convergir. O historiador da arte passou a alimentar-se de informações fornecidas pelo etnólogo e este a dar maior atenção aos aspectos artísticos da produção simbólica tribal. Entre a década de 30 e 60 surgem inúmeros trabalhos sobre a chamada arte primitiva baseados em pesquisa de campo e em coleções etnográficas. As primeiras abordagens, segundo o autor que venho citando, focalizam os aborígenes da Austrália, Oceania e da

América do Sul; a partir de 1920, o foco é colocado nos exemplos africanos. Segundo Goldwater, isso se dá devido à exploração científica tardia do continente negro e também por causa da *"natureza menos descritiva e pictórica da arte africana, à ausência de ornamentação ideográfica de superfície e à presença de caracteres "cúbicos", tridimensionais, que atraíram o artista moderno"* (op. cit: 40-41).

Segundo Goldwater, os artistas *"descobriram"* a arte da Oceania e da África em 1904-1905. Para isso contribuiu, como vimos, a coleta de objetos de arte pelos etnólogos e sua exibição em museus e lojas de curiosidades. Por influência desses artistas, as pessoas esteticamente orientadas criaram uma abertura para essas expressões. E os historiadores da arte superaram a noção de que *"a arte começa onde termina a função"*, ou seja, a utopia da *"arte pela arte"*.

Com efeito, sob o rótulo de estética, eram aglomerados os aspectos da arte que excluía função e ritual, referindo-se antes à habilidade empregada com propósitos outros. Nas discussões sobre arte primitiva, o termo estética era aplicado ao que chamamos abstrato, na arte ocidental, ou seja, *"aos aspectos relativos à distribuição agradável-*

vel de elementos formais" (Goldwater 1986:309).

Entretanto, o que os artistas do início do século admiraram na arte primitiva não era a habilidade manual e técnica, senão *"as qualidades de imaginação formal expressiva e, conseqüentemente, o processo de criação, ao invés de como se chegou a ele"* (op. cit. : 286).

O público amante da arte passa a apreciar uma nova concepção do estético expressa nas máscaras e esculturas africanas e na arte decorativa da Melanésia. Dessa forma, admite-se na categoria *"arte"*, *"uma ampla gama de obras desprovida da disciplina convencional da técnica; formas esculturais com pouca elaboração de detalhes e até objetos que reúnem um conglomerado de materiais ecléticos"* (Goldwater 1986:294)

Essa *"descoberta"* das artes primitivas veio ao encontro da necessidade de criação do artista moderno. Goldwater ilustra essa assertiva com alguns exemplos concretos, dando as fontes de inspiração dos respectivos artistas. Demonstra que, embora artistas notórios como Klee, Picasso, Modigliani, Miró, Mondrian e outros tenham-se inspirado na arte primitiva, os propósitos e os fins

de ambas são inteiramente distintos. Observa, no entanto, na introdução da edição revista de *Primitivism in modern art*, que “*As artes dos povos primitivos ampliaram nosso conceito do que é “arte”, mostraram-nos as várias facetas que pode assumir, os diversos papéis que pode representar, os significados múltiplos e ambíguos que incorpora. A arte primitiva teve, assim, um profundo efeito. Contudo, tanto os propósitos sociais como as conquistas estéticas da arte primitiva - suas formas e funções - são inteiramente distintas daquelas da arte moderna. O impulso primitivista na arte moderna é amplo e profundo e o contato com as ‘artes etnológicas’ fornece apenas uma das ocasiões para sua expressão*” (Goldwater 1986:xxvii).

- II -

Em um ensaio intitulado “*O mercado de bens simbólicos*”, Pièrre Bourdieu examina a “*autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos*” (1982:99). E a constituição de um campo intelectual e artístico,

isto é, em que o intelectual se opõe ao letrado e ao artístico, e o letrado ao artesão. Examina-o no contexto das sociedades europeias.

Essa autonomização é estudada em relação às instâncias - econômica, política e religiosa - que pretendem legislar na esfera cultural. O autor mostra como a vida intelectual e artística esteve sob tutela, na Europa, durante a Idade Média, parte do Renascimento e na França no período clássico. O rompimento desse processo ocorreu em meio a outras transformações: a) constituição de um corpo diferenciado de produtores (e empresários) de bens simbólicos; b) constituição de instituições que conferem legitimidade cultural aos bens simbólicos (academias, salões, teatros, editoras), freqüentados pela *intelligentsia* burguesa.

O surgimento desse público é simultânea e correlata à formação de uma categoria socialmente distinta de artistas ou intelectuais profissionais, decididos a liberar sua produção e seus produtos de qualquer dependência social: de censuras morais e programas estéticos da Igreja ou do Estado; de controles acadêmicos, do controle político, tal como o uso da arte como elemento de proselitismo. Ou seja, a formação de um

corpo intelectual equivalente ao corpo sacerdotal das igrejas.

Nesse processo surge uma legitimidade propriamente artística. *"O direito dos artistas legislarem com exclusividade em seu próprio campo, o campo da forma e do estilo, ignorando as exigências de interesses religiosos e políticos"* (Bourdieu 1982:101). O artista distancia-se do trabalhador manual sem integrar-se nas camadas dominantes. Esse processo se acelera com a revolução industrial e, mais ainda, com a revolução eletrônica quando surge uma verdadeira indústria cultural (op. cit. :102).

Entretanto, a ideologia da *"criação"*, livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, é contestada pelas demandas do mercado. Nega-se *"a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria"* (p. 103) com o que se contesta a alegada autonomização da arte e do artista.

Bourdieu vai mais além ao insinuar, em outro ensaio publicado na mesma coletânea (1982:183-202), que os escritores e artistas *"constituem uma fração dominada da classe dominante, que, em virtude da ambigüidade estrutural de sua posição na estrutura da classe dominante, vêem-se obrigados a*

manter uma relação ambivalente tanto com as frações dominantes dessa classe (os 'burgueses'), bem como com as dominadas (o 'povo')" (op. cit. :192). No burguês vêm *"preocupações vulgares com os negócios"*; no povo, o *"embrutecimento das atividades produtivas"* (ibidem).

A constituição de um mercado formal para a obra de arte é estudado por Néstor García Canclini em relação à América Latina, em especial, à Argentina, no ensaio *"A produção simbólica: teoria e método na sociologia da arte"* (1979). Com base numa ampla documentação, o autor mostra que a apreendida liberdade do escritor e do artista é meramente formal. Na verdade, submete-se às leis do mercado de bens simbólicos e aos detentores dos instrumentos de difusão: editores, diretores de teatro, marchands de quadros e ao próprio poder público.

Referindo-se à sociologia da arte como disciplina científica, Canclini afirma que ela ainda não existe como tal, isto é, *"como uma teoria devidamente fundamentada e um número suficiente de pesquisas que a avalizem. É antes um campo de problemas, vagamente delimitado por estudos de orientações divergentes"* (Canclini 1979:12).

Canclini acrescenta que, alguns autores, tais como Pièrre Francastel, embora tivessem aportado importantes interpretações sociológicas de certos períodos e fenômenos, contribuíram antes a uma história do que a uma sociologia da arte (ibidem). Observação semelhante lhe merece a obra de Erwin Panofski, apesar do rigor da *"informação literária, teológica, científica e política"* (op. cit. :41) que a acompanha. Isto porque, *"ao relacionar obras de épocas diferentes, pelas coincidências de seus conteúdos, supõe que umas e outras têm 'tendências gerais e essenciais do espírito humano' com o que (Panofski) estabelece uma continuidade e homogeneidade entre todas as culturas, que só pode ser sustentada se forem ignoradas as diferenças entre modos de produção e formações sociais"* (Canclini 1979:420).

Reconhecendo, embora, o valor da teoria marxista como de *"maior poder explicativo na pesquisa social"* faz restrições aos esforços interpretativos dessa teoria, seu economicismo exagerado no tocante ao fator estético. Considera que *"as contribuições da antropologia, da semiótica e da psicanálise para o conhecimento dos sistemas simbólicos estimularam autores marxistas a utilizar*

conceitos tais como cultura, sistema de signos inconsciente, para especificar as operações do processo ideológico" (op. cit. :14).

Canclini coloca-se numa posição interdisciplinar, justificando-a como a maneira pela qual, *"... queremos ver se se pode articular discursos de diferentes disciplinas das ciências e suas metodologias, numa concepção global de superestrutura"* (ibidem).

Em outro trabalho - *A socialização da arte* - (1984:53), mostra que, esquematicamente, como os modelos fornecidos pelas pesquisas sócio-econômicas sobre a arte e os da ciência da comunicação, coincidem:

produção	distribuição	consumo
emissor	mensagem canal	código receptor

- III -

Ponderemos, resumidamente, algumas questões relativas ao que se deve entender por antropologia da arte ou etnoestética ou arte etnológica. Trata-se, a meu ver, da transposição de conceitos da chamada sociologia da arte ao campo de estudo a que se dedicam, tradicionalmente, os antropólogos. Em

outras palavras, trata-se de abordar as manifestações estéticas no contexto de que fazem parte; isto é, como elementos integrantes da cultura de um povo e a forma de satisfazer necessidades sociais e psicológicas universais. Como vimos, segundo Canclini (1979:14) semelhante estudo só será explicativo se somar as contribuições teóricas de outros campos correlatos das ciências sociais, principalmente no que diz respeito às condições de produção, distribuição e consumo da obra de arte e das mudanças operadas em sua forma e significado.

A opinião de que o impulso estético, inerente à natureza humana, é expresso claramente por Franz Boas na sua obra clássica: *Primitive art* (1ª. edição: 1927). Argumenta, ainda, que tanto a arte dos povos primitivos quanto a dos chamados civilizados devem ser vistas sob dois aspectos: "Aquele baseado tão somente na forma; e o outro, nas idéias associadas à forma" (Boas 1955:13). Assinala, contudo, ". . . não ser admissível basear todas as discussões das manifestações do impulso estético na assunção de que a expressão de estados emocionais por formas significativas deva ser tida como o começo da arte; nem que, tal como a linguagem, a arte é uma forma de expressão. Atualmente, essa opinião

se baseia, em parte, no fato, frequentemente observado, de que mesmo simples formas geométricas podem possuir um significado que aumenta seu valor emocional; e que a dança, música e poesia sempre possuem um sentido definido. Contudo, o significado das formas artísticas não é universal, nem se pode provar que é necessariamente mais antigo do que a forma" (Boas 1955:13).

Um pressuposto básico para a criação do objeto de arte é, como enfatiza Boas, o domínio técnico da matéria-prima. Disso resulta o controle da habilidade de construir formas que a sociedade aceita, tradicionalmente, como artísticas, dando-lhes estabilidade, sem o que não existe estilo (Boas 1955:11). "Formas estéticas elementares, tais como simetria e ritmo, não dependem inteiramente da atividade técnica. São comuns a todos os estilos de arte, não sendo característicos de uma região particular" (ibidem).

Em outra definição de arte, Boas (1955:10) afirma que ela só assume esse caráter " Quando o tratamento técnico alcança certo grau de excelência, quando o domínio dos processos de que se trata é de tal natureza que se produzem certas formas típicas, damos ao processo o nome de arte" (Boas 1955:10).

Bourdieu recorre a Panofski para explicitar o que se deve entender por obra de arte. Diz ele: “Se aceitarmos a afirmação de Panofski (em: *Significado nas artes visuais*, 1979), de que a obra de arte é o que exige uma apreensão guiada por uma intenção estética e, de outro lado, se todo objeto, natural ou artificial, pode ser percebido segundo uma intenção estética, de que maneira se pode escapar à conclusão de que é a intenção estética que ‘faz’ a obra de arte?” (Bourdieu 1982:270). Diz mais: “No interior dos objetos elaborados - definidos em oposição aos objetos naturais -, a classe dos objetos de arte seria definida pelo fato de que existe uma percepção guiada por uma intenção propriamente estética, isto é, uma percepção de sua forma mais do que sua função” (ibidem).

Como operacionalizar essa distinção? Panofsky observa que é quase impossível determinar cientificamente em que momento um objeto elaborado torna-se uma obra de arte; em que momento a forma se impõe sobre a função. Para argumentar oferece o seguinte exemplo: “Quando escrevo a um amigo convidando-o para jantar, minha carta é, em primeiro lugar, um instrumento de comunicação. Todavia, quanto mais concentro

minha atenção na forma de minha escrita, tanto ela tende a tornar-se uma obra de caligrafia; quanto mais presto atenção à forma de minha linguagem, tanto mais ela tende a tornar-se uma obra literária ou poética” (1979:32).

Adiante acrescenta: “O gosto clássico exigia que as cartas privadas, os discursos oficiais e os escudos dos heróis fossem artísticos (...) ao passo que o gosto moderno exige que a arquitetura e os cinzeiros sejam funcionais” (ibidem).

A linha demarcatória - objetos técnicos/objetos estéticos - depende da intenção do produtor. Mas essa intenção é produto de normas e convenções sociais historicamente mutáveis. Como produto histórico, a obra de arte tem que ser legitimada por regras estéticas propostas pela sociedade em que é produzida. Dessa cultura que Bourdieu (1982:271) chama de *legítima* depende o arbítrio do gosto. O mesmo autor oferece uma informação interessante quanto à depuração de significados mágico-religiosos na obra de arte na antigüidade clássica: “Na Grécia antiga, à maneira das mitologias, as obras de arte plásticas eram, de início, meros instrumentos do ritual, e, em seguida, destinadas à propaganda ou ao panegírico. Despojadas dessas funções mágicas ou políticas pas-

sam a obedecer às exigências da comunidade artística na medida em que obtêm sua autonomização, libertando-se de qualquer servidão social” (Bourdieu 1982:273).

Como se vê, o modo de percepção estético vem a ser uma decorrência do modo de produção artístico. No caso de uma abordagem sociológica, exige-se a explicação do período, do grupo estético, das tendências e, finalmente, das obras a serem analisadas. É o que ensina Panofski, quando distingue o observador ingênuo do historiador de arte. Este último, *“Lerá livros de teologia e mitologia para poder identificar o assunto tratado e tentará, ulteriormente, determinar seu lugar histórico e separar a contribuição individual de seu autor da contribuição de seus antepassados e contemporâneos”* (Panofsky 1979:36 -37).

No caso da abordagem antropológica, exige-se o levantamento do mesmo contexto: a época do estudo e do colecionamento; o grupo indígena, a área cultural em que está inserido, o campo prioritário de arte que se dedica, que deve ser analisado com mais rigor, e, finalmente, o produto. Essa seria a metodologia da pesquisa, o modo pelo qual se chegaria ao discurso visual, partindo do contexto.

É necessário também eleger um foco central, uma diretriz temática básica para evitar um tom abstrato. No caso da arte indígena, a meu ver, a característica mais relevante é a sua qualidade de *linguagem, linguagem ética*. Isto é, um veículo de comunicação que exprime, etnocentricamente, a identidade tribal. Nesse caso, embora simbólico, o discurso visual se traduz imeditamente em uma aplicação prática. Na medida em que a expressão gráfica aborda temas da mitologia, reitera-se o discurso ideológico.

Na qualidade de mecanismo de afirmação da identidade étnica, expressa por outros meios de comunicação - tais como a língua, a mitologia, a organização social -, a arte indígena ganha durabilidade, estabilidade, e, em consequência, imobilidade. Ela exprime, também, um estilo de vida, segundo o qual, grande parte do tempo disponível é subtraído da satisfação das necessidades materiais de provimento da subsistência e alocado ao embelezamento e personificação do corpo e dos artefatos. Ou seja, a atividades supérfluas à subsistência ou, em termos de Bourdieu, à produção de bens simbólicos.

A mudança no modo de produção, por força da inserção das socieda-

des indígenas na economia regional, a fim de atender à necessidade de aquisição de alimentos, tornados escassos, e de manufaturas, fez com que essas manifestações artísticas, e seus concomitantes simbólicos, desaparecessem ou se alterassem drasticamente. A estética da cultura material só ganhou permanência, e até se desenvolveu, quando encontrou um novo campo de aplicação prática, não mais simbólica e ritual: a venda de artesanato a um comprador forâneo.

Ao analisar as montanhas de objetos científicos ou de pura arte trazidos dos museus - como os que Leo Fobenius trouxe da África -, Clifford (1993:54-55) pergunta: "*Porque os antropólogos achavam que esses objetos deveriam estar em museus europeus?*". E argumenta: "*Apenas 10% desse tesouro é exibido no Musée del Homme, de Paris*". E só recentemente a etnologia passou a estudar esses objetos como representações visuais de suas etnias, a exemplo, no Brasil, dos Kayabí (B. G. Ribeiro 1992) e outros grupos (Ribeiro 1989), e aos Mehináku (M. H. Fénelon Costa 1988).

Clifford (1993:56) enfatiza ainda as duas categorias principais de objetos: **a)** científicos ou culturais, **b)** obras de

arte. Essas categorias estabelecem quatro zonas semânticas: "**1)** a zona das autênticas obras de arte; **2)** a zona dos artefatos autênticos; **3)** a zona das obras de arte inautênticas; **4)** a zona dos artefatos inautênticos". Essas categorias mudam e estão sempre em mudança, o que significa que não existe nenhuma coleção auto-suficiente no sentido de "*preencher seus processos de produção histórica, econômica e política*" (op. cit.:59). Em consequência, "*alguns objetos etnográficos tornaram-se, de repente, verdadeiras obras de arte*" (ibidem).

O historiador de arte indígena - ou da arte étnica de um modo geral - terá de levar em conta o modo de produção e as situações de contato intertribal e interétnico para poder entender as mudanças operadas nas expressões estéticas da cultura material. A tendência daqui para a frente será, provavelmente, a superação das normas impessoais e a impressão de uma marca do próprio artista, embora conservando o estilo que simboliza a indianidade.

Com efeito, a arte étnica corresponde a um momento histórico em que o homem se encontra constricto a regras e normas rígidas que vinculam a prática da arte a um estilo tribal. Desfeitas essas amarras, pela mudança do modo de

produção, passa-se de um estilo tribal a um objeto de arte. Foi o que ocorreu no caso das esculturas africanas, das kachina dos índios Hopi, dos postes totêmicos dos índios da costa noroeste da América do Norte, das máscaras e outros bens simbólico-rituais por toda a parte.

Simultaneamente ocorre uma transformação das audiências das artes tribais. Para o público endógeno prevalecia o dogma da estabilidade: exigia-se que se fizesse bem feito o que sempre se fez. Para o público forâneo, o objeto deve ser portátil, durável, prático e dotado de beleza ao gosto do comprador. A audiência torna-se indireta, invisível, intermediada pelo negociante que traduz as expectativas dos compradores através de uma valorização monetária maior de determinado objeto. O valor mercantil da produção é que determina sua qualidade, o esforço, a matéria-prima e o tempo nelas empregado.

Nesse trânsito de um público a outro, de um modo de produção a outro, o simbolismo, o significado intrínseco e hermético, não se transmite e acaba se perdendo. A linguagem do objeto, cuja decodificação é privilégio exclusivo da intelectualidade tribal, não encontra no público forâneo ninguém para

captá-la. A linguagem hermética da decoração, que chamaríamos hieroglífica, dos desenhos geométricos, que talvez derivem, por um lado, da mecânica do trançado, como queriam os antigos historiadores da arte primitiva (Schmidt 1942; Weltfish 1955) e, pelo outro, quem sabe, das visões produzidas pela ingestão de alucinógenos (Reichel-Dolmatoff 1978, Torres 1987), perde seu significado semântico para adquirir apenas o de beleza plástica.

Ao mesmo tempo, surge um novo tipo de expressão gráfica, descritiva, igualmente

. plena de metáforas, mas de compreensão muito mais direta para o novo público. Exemplos dessa nova tendência são encontrados nos desenhos e pinturas, coletados cada vez intensamente pelos antropólogos brasileiros (Fénelon Costa 1988, B. G. Ribeiro 1992), e sobretudo, nos Estados Unidos e no Canadá que já passam à categoria de arte pictórica tribal.

Isso nos leva a refletir sobre a postulação de Canclini quanto aos objetivos da sociologia da arte, a qual se aplica também à etnoestética, isto é, de que *"o objeto de estudo da estética e da história da arte não pode ser a obra, mas o processo de circulação social em*

que os seus significados se constituem e variam” (Canclini 1979:12).

Bibliografia citada

- BOAS, Franz - 1927 Primitive art. Oslo, Oslo Inst. Comp. Research in Human Culture. (Em castelhano: México, 1947). Ed. consultada: 1955.
- BOURDIEU, Pièrre - 1982 A economia das trocas simbólicas. Introdução, organização e seleção: Sérgio Miceli, São Paulo, Ed. Perspectiva.
- CANCLINI, Nèstor García - 1979 A produção simbólica. Teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. - 1984 A socialização da arte. Teoria e prática na América Latina. S. Paulo, Ed. Cultrix.
- CLIFFORD, James - 1993 -”On collecting art and culture” in Simon During (Ed.), The cultural studies reader, pgs. 49-73, London & New York, Routledge.
- COSTA, Maria Heloísa Fénelon - 1988 O mundo dos Mehináku e suas representações visuais. Ed. UnB, Ed. UFRJ, CNPq, Brasília.
- GOLDWATER, Robert - 1986 - Primitivism in modern art. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, edição ampliada (1a. ed. : 1938).
- PANOFSKI, Erwin - 1979 - Significado nas artes visuais. São Paulo, Ed. Perspectiva.
- REICHEL-Dolmatoff, G. - 1978 Beyond the milky way. Hallucinatory imagery of theTukano indians. Los Angeles, UCLA (Latin American Center Public), Univ. of California.
- RIBEIRO, Berta G. - 1989 - Arte indígena, linguagem visual. Ed. USP/Ed. Itatiaia Ltda. - 1992 A mitologia pictórica dos Desâna. in Lux Vidal (Org.), Grafismo indígena. Estudos de antropologia estética, pág. 35-52, São Paulo, Studio Nobel/FAPESP/Ed. USP.
- SCHMIDT, Max - 1942 - Estudos de etnologia brasileira. São Paulo, Cia. Editora Nacional.
- TORRES, Constantino Manuel - 1987 - The iconography of South American snuff trays and related paraphernalia. Göteborg, Etnologiska studier 37, Göteborgs Etnografiska Museum.
- WELTFISH, Gene - 1953 - The origins of art. N. York, Bobbs-Merrill Co.

Da catequese ao regalismo - a crise entre a Igreja e Estado no século XIX no Brasil.

Cybele Vidal Neto Fernandes
Prof. Adjunta 3, Escola de Belas Artes /
UFRJ - Mestre em História e Crítica da
Arte

No Brasil a colonização portuguesa iniciou-se com a preocupação do Estado em organizar o país, fixar-lhe as fronteiras, explorar suas riquezas, desempenhando tarefas de caráter militar, político e econômico, enquanto à Igreja cabiam aquelas de cunho cultural, moral e espiritual. Pode-se dizer que, já no século XVI, os Jesuítas lançaram as primeiras sementes de seus ensinamentos, através de uma atividade profundamente organizada, que além da catequese, trouxe vários frutos para a Colônia, como a ação político-social exercida de forma paralela, pois provinha de uma autoridade religiosa reconhecida pelo poder do Estado.

Desde cedo a expansão dos países ibéricos procurou se justificar na idéia de que essa era uma forma de agradar a Deus, difundindo o catolicismo ao angariar novas almas para a Igreja, mas escondendo interesses mais imediatos das Coroas. Luis Felipe Baeta Neves, referindo-se ao plano de colonização do Padre Manoel de Nóbrega, registrou o seguinte : “. . . sujeitando-se o gentio. . . a terra se povoará e nosso Senhor ganhará muitas almas e S. A. terá muita renda nesta terra. . . .”⁽¹⁾ (grifo nosso).

No Brasil colonial viviam europeus, índios e os africanos, os quais foram amalgamando uma mentalidade

1 • BAETA NEVES, Luis Felipe. O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios. Rio de Janeiro. Forense - Universitária, 1978, p. 109.

profundamente peculiar, na qual a complexidade de culturas e credos era administrada de modo inteligente pela Igreja. Esta ajudava o colono a compreender aquele entrelaçamento de ações e interesses, ajustando-o à sua realidade. O papel da Igreja, então, ultrapassava a sua função mais imediata, que era a evangelização e, apoiada pelo Estado, assumia o total controle dessa sociedade em formação.

Aquela foi uma conduta ideológica que se consubstanciou nas construções religiosas, realizadas o mais próximo possível do modelo das Igrejas em nave única que, valorizando o sermão do sacerdote, congregavam os fiéis para a mais imediata entrega da sua alma a Deus. O cenário da Igreja em si, as expressões dos santos, a representação dos autos em encenações teatrais, as faustosas procissões carregadas de apelos dramáticos (segundo o modelo espanhol), tudo ocorria para a persuasão do fiel.⁽²⁾

Na verdade, viver a vida social da Colônia era ligar-se estreitamente às atividades da Igreja; as festas santas eram uma ocasião ideal para congregar toda a população, dos mais importantes aos mais humildes, uns para ostentar

seu poder, outros para venerar a imagem sagrada, todos, porém, ligados pela fé comum.

De fato, os jesuítas haviam desenvolvido na Colônia uma ação catequética mais de superfície que de profundidade: era um tipo de fé que deveria ser demonstrado, consubstanciado nas grandes festas religiosas, numa religiosidade teatralizada, que repercutia na vida social.

Talvez esse aspecto, de exteriorização da fé, perpetuando um certo caráter medievalista da Igreja sobre o povo inculto, reflita o sentido ornamental que desde cedo se revelou no estilo religioso colonial, numa adaptação da arquitetura jesuítica ao nosso meio. Sobre o assunto Ricardo Averini fez a seguinte observação:

Se existe uma unidade em todo o âmbito da arte barroca colonial, ela está sob o signo do expressionismo, que precisamente surge compreendido como um reforço popular do sentimento à declaração mais explícita e intensa.⁽³⁾

Na primeira fase da ação da Igreja no Brasil, atuaram primeiramente os Jesuítas e Franciscanos, e depois os Beneditinos, Dominicanos, Capuchinhos e Carmelitas, todos ligados à mesma postura ideológica : o século XVII foi o

(2)• Essa procissões eram ainda importantes acontecimentos no Rio de Janeiro, no século XIX, e foram descritas por vários cronistas da época. Thomas Ewbank, em seu livro *Vida no Brasil*, trata do assunto: capítulo XVII (procissão saída da igreja de Bom Jesus, na Rua do Sábão); capítulo XX (Procissão do Enterro); capítulo XXXI (Procissão de Corpus Christi). Apesar de referir-se a "um espécime embora modesto desses espetáculos eclesiais - históricos. . ." descreve a pompa que ainda neles havia: ". . . contei cinquenta anjos ricamente trajados. . ." (os pais se rivalizavam em vestir as filhas com o que fosse melhor). Ewbank, Thomas. *Vida no Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1976. (3)• AVERINI, Ricardo. *Tropicalidade do Barroco*. In revista *Barroco* nº12. Belo Horizonte : Imprensa Universitária, 1982/1983, p. 334.

século das ordens religiosas regulares.⁽⁴⁾

No entanto, ao longo do século XVIII, esse panorama mudou : as ordens religiosas haviam se enriquecido e eram donas de um enorme patrimônio oriundo de doações de terras ou adquiridos de uma maneira ou de outra pelos religiosos, em particular, e pelas ordens, em geral. O ciclo do ouro em Minas Gerais atraía muitos religiosos, fato que causou um esvaziamento dos conventos do Norte e do Nordeste do Brasil. Portugal se apressou em administrar rigorosamente as terras mineiras e proibiu as Ordens Regulares de se estabelecerem em Minas Gerais.

A ação do Marquês de Pombal, ministro de D. José I (1750-1777) foi claramente pautada nos princípios do despotismo esclarecido, tendo o mesmo realizado várias reformas na economia, na administração e na educação.

Em sua administração, o Marquês de Pombal buscou a secularização, isto é, procurou reconduzir a educação à direção do governo, e não mais permitir, nesse campo, o controle e administração das instituições eclesiásticas.

Tornou-se, conseqüentemente, inevitável o confronto direto entre o governo do Marquês de Pombal e a Com-

panhia de Jesus. Os Jesuítas detinham a maior força política nos negócios internos do Estado e possuíam um imenso patrimônio nas terras da Colônia, representando, portanto, um grave entrave para os interesses da Cora Portuguesa. Apesar de grande parte da cultura, no período colonial, ter origem nos trabalhos desenvolvidos pela Companhia de Jesus (nos colégios, conventos, seminários e igrejas), esses diversos fatores geraram uma grave crise, que atingiu seu climax em 1759, com a expulsão dos padres da Companhia de Jesus de todas as terras pertencentes à Coroa Portuguesa.

Foi, em conseqüência desses acontecimentos, que começaram a se formar agrupamentos leigos junto às paróquias. Seus participantes se reuniram nas Igrejas dos conventos e colégios, e construíram depois suas sedes próprias : surgiam as Irmandades Terceiras. Sobre o crescimento dessas Irmandades observou Bazin :

Na primeira metade do século o esforço construtivo havia se concentrado nas igrejas paroquiais; na segunda, deu-se o progresso das irmandades. Em nenhum outro lugar elas foram tão prósperas. Como a coroa de Portugal havia proibido o estabelecimento das ordens monásticas na Capitania de Minas Gerais, os donativos pie-

4• O poderio dessas Ordens Regulares ainda era bem forte no século XIX; Thomas Ewbanck descreve sobre os monges beneditinos - "... além de possuir a maior parte de algumas ruas e outras ruas inteiras, onde as lojas rendem os melhores aluguéis, os padres têm propriedades em cada uma das dezoito divisões do Império, principalmente no Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Em algumas plantações chegam a empregar 1000 escravos. ... numerosas gerações de moças e rapazes de cor lá são criadas (Ilha do Governador) até terem idade suficiente para serem enviados ao trabalho nas propriedades do interior". —. A vida no Brasil. Obra citada, p. 102.

dosos foram canalizados para as confrarias, que então ergueram suas capelas de várias dimensões. As ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco atraíram para si os mais ricos elementos pertencentes à melhor sociedade e sua emulação valeu-nos as mais belas igrejas da arte luso-basileira. ⁽⁵⁾

Desse modo segundo Bazin, entre 1757 e 1804 surgiram em Minas Gerais várias capelas de Irmandades Terceiras, que testemunharam a concentração de riquezas, então canalizadas para as Confrarias. Assim, as grandes ordens religiosas que atuaram na primeira fase começaram a ceder posto ao clero secular - as Irmandades proliferavam animadas pelo Estado, que delas faziam (embora de forma indireta) um ponto de fiscalização junto à Igreja: essa luta latente atingiria seu climax na segunda metade do século XIX.

O crescimento do clero secular a partir do século XVIII, caracterizou-se pela construção de um grande número de igrejas, uma vez que lhes tinham sido concedidas, pela Coroa, algumas regalias, tais como a propriedade de igrejas e capelas que viessem a construir, cemitérios, animais de sela, imagens, utensílios e mobiliários. Tornaram-se verdadeiros mecenas, que muito contribuíram para a prosperidade e amadurecimento artístico do período, caracterizado pelo

aparecimento de algumas "escolas regionais" no Brasil - Minas, Bahia e Pernambuco.

Foi nesse momento que predominou o tipo de planta caracterizado por igrejas de dimensões maiores que as anteriores, de nave retangular, capela-mor profunda, ladeada por dois corredores laterais, com ligação direta com a rua, que a ligavam à sacristia e ao consistório, situados na parte posterior do edifício.

Tal solução atendia às necessidades de um edifício, no qual as atividades religiosas e assistenciais (das Irmandades ou Confrarias) se desenvolvessem paralelamente, sem que uma interferisse na outra. Pode-se observar que no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVIII e ao longo do século XIX, muitas igrejas foram construídas ou reformadas, reflexo do crescimento das Irmandades no período. Sobre o assunto observou Germain Bazin:

Na mesma época, aproximadamente, duas igrejas foram construídas no Rio com plantas semelhantes: a Capela dos Terceiros do Carmo (1752) e a dos Terceiros dos Mínimos de São Francisco de Paula (1759). A dimensão dessas capelas, se as compararmos com a dos Terceiros Franciscanos edificada no princípio do século, traduz perfeitamente a ambição dessas irmandades, que se

5• BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1965, p. 208.

tornaram ricas e poderosas na segunda metade do século XVIII. (6)

O surto construtivo correspondente ao surgimento de novas Irmandades ou Confrarias foi notável: por volta de 1880 a Cidade do Rio de Janeiro estava dividida em vinte e uma freguesias, nas quais se encontravam cerca de cento e cinquenta igrejas, capelas públicas e particulares, originárias das primeiras ermidas e oratórios públicos, abrigando uma ou mais Irmandades ou Devoção. (7)

Se durante o período colonial a produção artística foi praticamente comandada pela Ordens Regulares, que direcionavam todos os trabalhos por ela encomendados, desde a arquitetura até os elementos decorativos, agora o artista se subordinava às Ordens Terceiras através de suas mesas administrativas (constituídas por seis irmãos oficiais e sete irmãos definidores).

Ao primeiro período da ação da Igreja no Brasil, sob domínio da Catequese (de 1549 a 1759), seguiu-se o período central sob domínio do Regalismo, isto é, da mão forte do Estado sobre a Igreja (que abrange da segunda metade do século XVIII à segunda metade do século XIX, aproximadamente).

Na segunda fase da ação da Igreja no Brasil o crescimento das ordens leigas foi apoiado pela Coroa Portuguesa através do Marquês de Pombal - representante típico do absolutismo português no século XVIII - que, como vimos, varreu do Brasil a Companhia de Jesus, elemento mais vivo da ação da Igreja na Colônia. Com a expulsão dos jesuítas dos domínios da Coroa portuguesa, em 1759, o crescente absolutismo estatal não iria encontrar obstáculos para sua expansão : a política pombalina introduzia, assim, a fase do Regalismo na Colônia (isto é, o sistema dos regalistas ou dos que defendem as prerrogativas do Estado contra as pretensões da Igreja).

A formação catequética, da população da Colônia, abalou-se ainda mais, naquele período, porque começaram a chegar ao Brasil as idéias francesas que, além das reivindicações de independência, traziam embutidas as idéias de uma emancipação progressiva do Estado em relação à Igreja. Tais idéias enfraqueciam as estruturas intelectuais e morais da tradição católica da Colônia, dando início a um processo de crescente laicização da consciência brasileira. O racionalismo do século XVIII, foi substituído aos poucos pelo liberalismo do sé-

(6) Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, p. 245. (7) Na segunda década do século XVIII surgiram no Rio de Janeiro, dentre outras, as Irmandades da Cruz dos Militares (1700); de N. Senhora da Lapa dos Mercadores (1749); do Senhor dos Passos (1737); de N. Senhora Mãe dos Homens (1758); de Santa Efigênia (1747); São Domingos (1797); de São Francisco de Paula (1756). Ao findar a Monarquia a cidade (corte e Município Neutro, pelo ato Adicional de 12/08/1834) estava dividida em vinte e duas freguesias, a saber : São Sebastião (1569); Candelária (1634); Irajá (1644); Jacarepaguá (1661); Campo Grande (1673); Ilha do Governador (1710); Inhaúma (1749); São José (1751); Santa Rita (1751); Guaratiba (1755); Engenho velho (1762); Ilha de Paquetá (1769); Lagoa (1809); Santana (1814); Sacramento (1826); Santa Cruz (1833); Glória (1834); Santo Antonio (1854); São Cristóvão (1856); Espírito Santo (1865); Engenho Novo (1873); Gávea (1873). SANTOS, Noronha; BERGER, Paulo. As freguesias do Rio de Janeiro. R. J. : ed. Cruzeiro, 1965, p. 7 e 8.

culo XIX, reforçando a postura de gradual rompimento do Estado com Igreja, ao longo do século.

Este não foi um acontecimento isolado : na Europa o enfraquecimento da Igreja motivara o movimento do Tradicionalismo (dentro da corrente filosófica do Espiritualismo Francês) que pretendia resgatar a posição do Catolicismo como única religião possível, assim como o regime monárquico, ambos enfraquecidos pela Revolução Francesa, que proclamara o regime republicano e dera uma nova dignidade ao homem dentro da Nação.

No entanto, desde a vinda da Coroa Portuguesa para o Brasil, ficara definida a direção política do Estado, cada vez mais aberto ao contato com outras culturas européias, que iam aos poucos introduzindo elementos de dissolução na cultura colonial.⁽⁸⁾ Na vida política, portanto, dominava o Regalismo, isto é, a concepção de que a Igreja era uma instituição do Estado ou pelo menos, a ele subordinada, pois dele recebia apoio financeiro : a Constituição de 1824, e o ato Adicional de 1834, vieram reforçar a supremacia do Estado sobre a Igreja.

É preciso que juntemos a isso um novo fator - o fortalecimento crescente da Maçonaria, introduzida no Brasil no final do século XVIII, da qual participavam, em 1822, figuras da mais alta importância como José Bonifácio de Andrade e Silva (então Grão-Mestre do Grande Oriente, cargo depois exercido pelo Imperador D. Pedro I).⁽⁹⁾ O reforço à posição regalista do Estado aconteceu na promulgação do Ato Adicional de 1834, que passou a considerar bispos e padres como funcionários públicos e suprimiu várias congregações religiosas (Capuchinhos, em Pernambuco, Carmelitas, na Bahia, dentre outras).

Esses fatos refletem a mudança decisiva no jogo de forças entre o Estado e a Igreja, cujo poder foi sendo corroído cada vez mais ao longo do século XIX. Assim, na metade do século, vários representantes da Igreja já haviam cedido às idéias maçônicas, ao mesmo tempo em que novas correntes de pensamento como o Hegelismo, o Positivismo, o Evolucionismo e o Materialismo se introduziram nas escolas de Direito, de Medicina, de Engenharia, na Escola Militar, nos meios cultos em geral.

Dentro desse panorama, o pen-

(8) "a revogação da legislação que vedava aos estrangeiros a sua presença na Colônia permitiu a chegada de centenas de europeus - franceses, ingleses, alemães, italianos, suíços, norte-americanos. . . Eram, no início do século, 4322 "almas" que se somavam a mais de 2400 portugueses, 993 franceses (nas mais variadas atividades); os ingleses eram comerciantes, homens de negócio que se beneficiavam dos favores concedidos pelo tratado de comércio firmado com a Inglaterra". HOLANDA, Sérgio Buarque de. História Geral da civilização brasileira. São Paulo : Difusão Editorial S. A. , 1982, p. 324. (9) A Maçonaria fora introduzida no Brasil pelo botânico Manuel de Arruda Câmara, pernambucano, que estudara em Coimbra e em Montpellier, onde conhecera as idéias de D'Alembert e Condorcet. Estabelecendo-se em Pernambuco, divulgou as idéias dos Enciclopedistas franceses e estimulou os movimentos emancipacionistas e republicanos (1817-1824) cujas idéias se irradiaram depois para o sul do Brasil. LIMA, Alceu de Amoroso. Síntese da evolução do catolicismo no Brasil. Rio de Janeiro : Editora Delta, 1962.

samento filosófico encontrou uma direção natural na Corrente dos Ecléticos, que marcou um momento de transição entre a filosofia colonial e a do Brasil independente, através das idéias aqui propagadas, principalmente, por frei Francisco de Mont'Alverne, responsável pela primeira publicação sobre o assunto no Brasil (Compêndio de Filosofia, 1859). O Eclétismo Filosófico poderia ser sintetizado da seguinte maneira :

É mister escolher o que há de verdadeiro em cada sistema, deixando de lado o erro que cada sistema encerra e construir uma filosofia integral - o eclétismo - concebido como a união sincrética das escolas mais antagônicas. ⁽¹⁰⁾

O fato de que o século XIX assistiu ao desenrolar de acontecimentos de grande importância para sua história, atingiu profundamente a consciência nacional, mergulhando-a nas águas confusas das várias correntes de pensamento. Disse Sérgio Buarque de Holanda sobre as tendências daquele momento:

De todas as formas de evasão da realidade, a crença mágica no poder das idéias pareceu-nos a mais dignificante em nossa difícil adolescência político-social. . . O mundo acabaria irremediavelmente por aceitá-las só porque sua perfeição não poderia ser posta em dúvida e se impunha obriga-

toriamente a todos os homens de boa-vontade e de bom senso. . . E a nossa história, nossa tradição, eram recriadas de acordo com esses princípios inflexíveis. ⁽¹¹⁾

Portanto, em relação à corrente do Eclétismo Filosófico, pode-se dizer que a mesma condizia com os ideais da Monarquia, na medida em que era uma filosofia de conciliação e parecia ser a orientação mais adequada àquele período histórico do país. No dizer de Clovis Bevilacqua, era uma corrente apresentada como "aquela que mais profundas raízes encontrou na alma brasileira". ⁽¹²⁾ No entanto, a situação da Igreja perante o Estado era cada vez de maior enfraquecimento - O Aviso de 19/05/1855, através de Nabuco de Araújo, proibiu a entrada de noviços em qualquer convento ou mosteiro de ordem religiosa no Brasil. Em 1873 a situação culminou na Questão Religiosa, uma grave questão que colocou frente a frente as forças da Igreja, do Estado, e da Maçonaria, organização fortíssima naquele momento. A Maçonaria travava luta contra a Igreja nos acontecimentos relativos à unificação da Itália (não desejada pela Igreja, que não queria perder os Estados Pontifícios). Fortalecida no Brasil pela filiação de figuras ilustres, teve um papel de peso

(10) PADOVANI, Umberto; CASTAGNOLA, Luís. História da filosofia. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1978, p. 425. (11) HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, P. 117 e 119. (12) O eclétismo no Brasil era filho legítimo do eclétismo francês, criado por Victor Cousin, que pertencia à corrente do Espiritualismo Francês, introduzido por Royer Collard, na França. O Eclétismo Francês combinou diversos sistemas de filosofia provenientes das idéias de Kant, Hegel, Schelling e Condillac. COSTA, João Cruz. "O pensamento Humano". In Enciclopédia Delta Larousse, v. 4. Ed. Delta S. A., 1962, p. 2036.

na Questão Religiosa, que na verdade, refletia a insatisfação da Igreja diante das pressões do Estado. A Questão Religiosa teve repercussões profundas, e contribuiu para mostrar as contradições do regime imposto pela Constituição de 1824, seu autoritarismo excessivo, incentivando ainda a idéia de separação entre a Igreja e o Estado, defendida pelos republicanos.

Quanto à evolução do pensamento, podemos dizer que as tendências filosóficas foram, aos poucos, cedendo à corrente do Positivismo, o mais forte movimento chegado ao Brasil naquele período, o qual evoluiu aproximadamente a partir do último quarto do século em diante. Seguindo-se ao movimento eclético que representou um momento de mudança e de conciliação, preparando o caminho para o amadurecimento do Estado, o positivismo apresentou-se como uma corrente que se ancorava no desejo das elites de reorganizar a política nacional, tendo exercido grande influência e atuação no movimento republicano.

Nesse, cenário do século XIX brasileiro, no qual se travaram os conflitos entre o Estado e a Igreja, e em meio aos quais se entrecruzaram diferentes tendências filosóficas, principalmente a par-

tir de meados de 1850, o Brasil aos poucos ultrapassava a sua experiência monárquica em direção ao ideal republicano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVERINI, Ricardo. Tropicalidade do barroco. In Revista Barroco nº 12, Belo Horizonte, Imprensa Universitária, 1983.
- BAZIN, Germain. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. R. J. , Editora Record, 1965.
- BERGER, Paulo. As freguesias do Rio de Janeiro. R. J. , Ed. Cruzeiro, 1965.
- EWBANK, Thomas. Vida no Brasil ou Diário de uma visita à terra do cacauero e da palmeira. S. P. , Ed. da Universidade de São Paulo/Livraria Itatiaia Ed. Ltda. , 1976.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. R. J. , José Olímpio Editora, 1988.
- NEVES, Luís Felipe Baeta. O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios. R. J. , Forense - Universitária, 1978.
- PADOVANI, Umberto; CASTAGNOLA, Luís. História da filosofia. S. P. Ed. Melhoramentos, 1978.

AUTORA: CYBELE VIDAL NETO FERNANDES
Prof. Adjunta 3, Escola de Belas Artes/
UFRJ
Mestre em História e Crítica da Arte

“MESA-REDONDA PÚBLICA”(1) : idéias sobre a gravura brasileira - 1957/58.

Maria Luiza Luz Távora
Prof. Adjunta da Escola de Belas Artes/
UFRJ - Mestre em História da Crítica da
Arte - Doutoranda (História Social) do
IFCS/UFRJ

... “a própria gravura, por
razões quaisquer, tomou o pri-
meiro plano de nossa vida
artística e se fez objeto de
discussão”

(Ferreira Gullar) 1/1958

O presente texto pretende apre-
sentar e esboçar um análise sobre as idéi-
as a respeito da gravura brasileira con-
temporânea, presentes no debate pro-
movido pelo Suplemento Dominical do
Jornal do Brasil, o SDJB, conduzido pelo
poeta e crítico Ferreira Gullar, no final do
anos 50.

Segundo Alberto Dines, “jorna-
lismo e historiografia são primos - quan-
do se pratica um deles com proficiência,

chega-se, inevitavelmente, ao outro.”(2)

Dentro dessa perspectiva, des-
tacamos a importância do trabalho re-
alizado por Ferreira Gullar, ao conduzir
um debate, reunindo artistas expressivos
e coletando destes, depoimentos que
constituem fonte privilegiada para o es-
tudo da história de gravura brasileira.

Seu trabalho confirma a impor-
tância do jornal que oferece elementos
indispensáveis à investigação histórica.
Na condição de efêmero, voltado ao
dia-dia, o jornal pertence, no entanto, a
um outro tempo, o da memória da soci-
edade. Preocupado em dar conta da
investigação e exposição de circunstân-

cias, o trabalho jornalístico insere-se também numa perspectiva para o futuro. Percebendo oportunidades, buscando ser necessário, o jornal assume papel imprescindível de espelho e miragem da sua audiência ou caricatura e ideal de seus leitores.

A organização imediata dos depoimentos, a seleção das opiniões dos personagens atuantes no cenário da gravura brasileira, realizada pelo crítico, permitem-nos, passadas quase quatro décadas, um mergulho neste material, revelador de questões que fundamentaram o discurso e o trabalho dos artistas abordados.

A relevância deste acontecimento é marcada pela presença da arte nos periódicos, fato não muito comum e menos ainda tratando-se de problemas que envolviam a gravura, linguagem pouco conhecida e por vezes desprestigiada no amplo campo de produção plástica.

A compreensão mesma do fato: - o destaque à gravura no cenário artístico brasileiro - deve ser precedida pelo conhecimento de outros acontecimentos, no âmbito da imprensa que acreditamos de importância para uma apreensão mais clara do problema.

Nos fins do anos 50, sob a dire-

ção da Condessa Pereira Carneiro, empreende-se uma revolução gráfica e editorial no Jornal do Brasil. O SDJB foi a mola inicial de transformação no JB que se estenderam e foram absorvidas em outros jornais brasileiros.

Estas transformações prendiam-se ao contexto nacional de modernização, acentuada no pós-guerra. Estava em pauta o abandono do Brasil arcaico e sua inserção nas vias do desenvolvimento, na busca de uma independência econômica e auto-determinação. Busca de uma nova imagem.

O período de vida do SDJB - 1956 a 1961 - corresponde exatamente ao quinquênio desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek.

Na busca de uma imagem moderna, o Jornal do Brasil contaria com o trabalho de Amilcar de Castro, artista mineiro, engajado às propostas concretistas que, na Europa, buscaram uma relação possível entre a arte e as exigências da sociedade industrial.

Sintomáticas de uma postura desenvolvida posteriormente e assumida pelo Suplemento Dominical do JB - espaço do debate em questão -, as mudanças editoriais e gráficas, levadas a cabo por uma equipe de jornalistas e intelectuais, resultaram de uma atitude crítica

em relação à produção estética e cultural do país.

No caso do Suplemento Dominical, desenvolveu-se uma preocupação evidente de compreensão dos movimentos artísticos contemporâneos, e de mani-festação de um espírito crítico. Aracy Amaral remetendo-se ao trabalho realizado no SDJB afirma: "estas reflexões são um testemunho evidente de um nível intelectual hoje, talvez perdido em nossos veículos de divulgação." (3)

O estudo desse debate - consciente da problemática que o envolve - constitui, de nossa parte, o reconhecimento da atuação e contribuição da imprensa escrita para os estudos históricos.

As transformações buscadas pelo Jornal do Brasil são relevantes para a compreensão do debate da gravura que se dá, justamente, emoldurado pelo processo de mudança do periódico. A presença da arte, como rezam os postulados racionalistas das vantagens artísticas, estava diluída no cotidiano do homem. A qualidade gráfica tornou-se um instrumento de uma relação aproximativa do jornal com seu público. No pano de fundo do processo, a ação criativa do artista, articulando relações na sociedade moderna. Não nos deteremos aqui em apresentar os detalhes desta

ação de Amilcar de Castro.

Se o Jornal do Brasil tornou-se o lugar de uma relação mais ampla e inteligente com o leitor, o seu Suplemento Dominical tornou-se o cruzamento de uma relação íntima e interna deste com o que de mais novo era produzido ou chegava ao Brasil no campo da poesia e da literatura, das artes plásticas ou da música. O SDJB tornou-se campo privilegiado da discussão de idéias.

Se, por um lado, o debate se inscreveu num momento privilegiado da imprensa, que tomava rumos mais interpretativos, por outro, abrangia também, um momento singular da história da linguagem da gravura, no Brasil.

Entendemos que, os relatos publicados no SDJB, ainda que oferecidos numa roupagem informal, constituem fragmentos a serem articulados numa possível história da gravura brasileira contemporânea.

Faremos comparecer, sempre que possível, as falas dos artistas, artífices de uma história que pretendemos construir. Isto possibilitará um conhecimento melhor dos posicionamentos e das idéias inscritos naquela discussão.

Neste trabalho, vamos tratar o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil pela sigla com a qual se tornou nacio-

nalmente conhecido pelos intelectuais que a ele se referiam, - o SDJB.

Este debate situa-se num momento singular do Suplemento, momento em que este tornou-se o canal, por excelência das principais discussões relativas às artes plásticas.

A situação histórica do Jornal do Brasil e do SDJB, o conhecimento de sua presença marcante na vida cultural dos anos 50, prepara-nos para a compreensão, no campo das artes plásticas, do debate público, organizado pelo poeta e crítico Ferreira Gullar, desenvolvido de dezembro de 1957 a fevereiro de 1958.

Como afirmamos este acontecimento, com dinamismo próprio, tornou-se contribuição preciosa e indispensável ao estudo da gravura brasileira contemporânea, acontecimento este que configura-se como um ponto de convergência de um sério trabalho jornalístico e das indagações do historiador. ⁽⁴⁾

O historiador Jean Lacouture, em ensaio sobre a História Imediata⁽⁵⁾, declara que os meios de comunicação de massa, tornam-se, em nossa sociedade, o lugar privilegiado de construção dessa história. Segue o historiador explicando, que uma das forças desta história seria a de trabalhar com arquivos vi-

vos e explorar toda a riqueza que esta situação possibilita.

Ferreira Gullar, dentro desse contexto traçado por Lacouture, reduz as distâncias e estabelece uma possível convergência da história escrita com a história falada. Com rapidez, devolveu à realidade um quadro organizado das falas que se integraram aos dois tempos :- o jornalístico e o histórico.

O material que envolve o debate em questão ganha importância face ao contexto no qual este se desenrolou.

Exposições dos nossos gravadores eram realizadas na Europa e na América do Sul, promovidas pelas embaixadas e pelos adidos culturais. O interesse crescente pela gravura levava os jovens aos núcleos de ensino.

O ano de 1957 estava chegando a seu final. Fora rico de acontecimentos no campo da gravura, principalmente na sua segunda metade. A morte de Lasar Segall e uma posterior retrospectiva no Ibirapuera incluindo sua produção gráfica; a realização do "Salão para todos de gravura" no MEC; a exposição de litografias do curso de Darel Valença, na Escola Nacional de Belas Artes; a premiação deste gravador no Salão de Arte Moderna, com viagem ao exterior; a premiação de Fayga Ostrower na IV

Bienal de São Paulo, como Melhor Gravador Nacional; retrospectiva de Lívio Abramo realizada no MAM-Rio, tanto foram os acontecimentos que o crítico Ferreira Gullar fala de uma “plena ebulição” da gravura que oportunizava uma discussão, naqueles moldes.

Não era possível se manter indiferente a tantos estímulos. O crítico encontrara uma circunstância motivadora que tanto o envolvia quanto ao leitor do SDJB.

O próprio Ferreira Gullar explicou a sistemática do debate. Sem nenhum questionário previamente organizado, o crítico deixou à preferência dos entre-vistados discutir questões que lhe parecessem pertinentes ou mesmo opinar sobre problemas colocados pelos entrevistados que os antecedessem. Justificando seu procedimento, complementa dizendo:

“Em muitos casos, a resposta a determinada questão está implícita no depoimento do gravador, mas de tal maneira ligada a outros problemas que preferi não adaptá-la, temendo deformá-la: numas poucas vezes, quando o perigo era menor, arrisquei a adaptação”.⁽⁶⁾

Num forum aberto, pretendia

Gullar trazer à discussão pública problemas apontados nas conversas de artistas, críticos e interessados em gravura. A mesa redonda realizada por ocasião da retrospectiva de Lívio Abramo, no MAM-Rio, (12. 11. 57), motivou o crítico a propor um aprofundamento das questões levantadas naquela ocasião.

Iniciado no primeiro domingo de dezembro de 1957 o debate contou com 8 depoimentos publicados na seguinte ordem: Oswaldo do Goeldi, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Edith Behring, Darel Valença, Iberê Camargo, Marcelo Grassmann e Lívio Abramo. Compõem ainda o material relacionado ao debate, cinco cartas dos artistas envolvidos e dois textos, um do próprio Gullar e outro do crítico Mario Pedrosa. A discussão se estendeu a fevereiro de 1958.

Ao final do debate Ferreira Gullar acreditou ter oferecido, inclusive para a crítica de arte “uma visão mais realista da gravura em nosso país.”

O poeta e crítico, em sua ação no periódico SDJB, operava, na verdade, no campo do jornalismo interpretativo, analítico, avaliador. Há nas palavras acima, uma pretensão didática que está mais explícita em outro comentário de Gullar sobre seu papel:

“Meu propósito era. . . imprimir

um cunho didático à página de artes plásticas que mantinha naquele suplemento”.⁽⁷⁾

Emerge, portanto, no curso deste debate o tipo de visão que está implicado na condução de Ferreira Gullar.

O debate orientou-se, no conjunto, segundo três pontos básicos: o papel e a importância da gravura no quadro geral das artes plásticas brasileiras; o fazer da gravura e a formação do artista-gravador.

- A importância da gravura.

A nosso ver, a discussão sobre o papel e a importância da gravura refletiu uma tomada de consciência quanto à construção de uma história da linguagem, no Brasil.

A gravura artística brasileira tem sua produção iniciada praticamente, neste século. Em séculos anteriores, a produção de gravura, em nosso país, restringiu-se à técnica de reprodução de documentação. Mesmo, no século em curso, até por volta dos anos 40, a gravura era considerada gênero subalterno, mera complementação para o aprendizado artístico dos pintores.

Os artistas pioneiros desta linguagem, trabalhando de forma isolada, fundaram as bases para a produção da gravura artística que, nos anos 50, as ge-

rações mais novas herdavam ou questionavam. Os pioneiros Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo participaram do debate. É interessante afirmar, nossa tradição de gravura é moderna (o grifo é nosso).

Fez sentido a opção do crítico Ferreira Gullar de iniciar o debate com Goeldi e encerrá-lo com Lívio Abramo. Nos depoimentos dos jovens há a constatação de que vivia-se num outro momento de um percurso difícil iniciado por estes artistas modernos. Havia consciência de que o “surto de gravura” testemunhado naqueles anos, era herdeiro de uma produção anterior cuja autoridade era prontamente reconhecida. A propósito afirmou Marcelo Grassmann:

“Hoje a gravura ficou em moda no Brasil e o certo é que nenhum de nós pode dar provas da mesma autenticidade de um Goeldi e de Lívio, que passaram quarenta anos sem ninguém lhes dar importância”.⁽⁸⁾

Para Goeldi, a importância que se dava à gravura àquela altura devia-se ao fato de “nas outras artes e artesanato estar sendo abandonado”, acrescentando; “o jovem sabe que deve se apropriar dos meios técnicos para fazer jus ao título de gravador”.⁽⁹⁾

O “orgulho do artesanato” presente nas declarações do mestre Goeldi

parece embalar também o desbravador Lívio Abramo em sua opinião sobre a valorização da linguagem da gravura. Este ainda apontou a total dedicação dos pioneiros e o relativo isolamento em que trabalharam, num certo autodidatismo, como responsáveis por valores impressos na gravura brasileira que a tornaram uma linguagem autônoma.

Este sentido de autonomia da gravura como campo expressivo seria absorvido pelas duas gerações posteriores, presentes no debate através de expressivos representantes. Trata-se por exemplo de Fayga Ostrower e Lygia Pape.

São palavras de Fayga: "A gravura me interessa como forma de arte somente na medida em que ela serve de meio para exteriorizar uma visão artística".⁽¹⁰⁾ Lygia Pape acrescenta: "Para mim a gravura só interessa como meio de expressão para objetivar uma idéia".⁽¹¹⁾

Buscando caminhos diversos, Fayga na via da abstração expressiva e Lygia no Neoconcretismo, estas artistas afirmam a compreensão do que Lívio Abramo apontara como o grande legado do seu trabalho e do mestre Goeldi.

Há um certo clima de euforia

que perpassa o debate, quebrado apenas por Marcelo Grassmann que defendia a necessidade de um certo anonimato e muita humildade para produzir gravura. Disse o artista: "muita zoadada em torno dela (gravura) só causa transtorno e prejuízo".⁽¹²⁾

Este artista busca no silêncio da intimidade da gravura as condições para a construção de uma obra consistente e, numa postura cética, indaga: "Quantos de nós estará fazendo alguma coisa de durável?"⁽¹³⁾

Lygia Pape, nesta mesma linha de indagação acrescenta: "é cedo para se dizer se o resultado de todas essas pesquisas será a favor da gravura ou não".⁽¹⁴⁾

Queremos destacar ainda, outro sentido para Ferreira Gullar situar na extremidade da discussão os dois artistas, referências da tradição gráfica brasileira.

Ao longo do debate percebemos a insistência do crítico em solicitar um posicionamento do entrevistado diante das "novas técnicas" das "experiências novas", de "certas pesquisas feitas pelos gravadores". Trata-se, a nosso ver, de uma estratégia montada para encobrir os seu desacordo pessoal frente às experiências realizadas por boa parte

te dos jovens artistas, que não seguiam a abstração proposta pelos concretistas, à qual estava o crítico engajado. Apoia-se Ferreira Gullar no depoimento inicial de Goeldi.

A abertura experimental a que chegara a gravura era considerada por Goeldi preocupante e fruto de uma grande confusão. Este gravador aponta para o perigo de se burlar o limite de gravura, independentemente, no caso deste artista, da opção estética do jovem gravador.

No entanto, iniciando o debate com Goeldi, Ferreira Gullar, por outras vias, submetia e ligava os depoimentos dos diversos artistas ao peso da opinião de nosso pioneiro.

Esta manipulação das idéias, este jogo criado por Ferreira Gullar, remete ao que o historiador Lacouture comenta sobre a produção da história imediata. Nesta, não se pode fugir da "enquete viva"⁽¹⁵⁾ na qual, quem a realiza é personagem da situação que aborda, não temendo fazer intervenções no debate com opiniões ou posturas próprias. Na produção deste tipo de história, alerta o historiador, há uma obrigação a um pesado dever de reserva em relação a seus informantes e seus temas. A consciência desta postura estaria ligada a

outra questão que constitui a fragilidade deste tipo de história, ou seja, o inevitável envolvimento do pesquisador (aqui no caso, o crítico) com o acontecimento.

Ferreira Gullar como poeta e crítico estava profundamente envolvido com o movimento concretista, tendendo à abstração de cunho geométrico, diferentemente da via escolhida por alguns artistas das gerações mais novas, como por exemplo Fayga Ostrower, que optara por uma abstração sensível.

Na condução do debate, este tende a dar ênfase e maior peso à "verdade" à "autenticidade" da experiência dos pioneiros, buscando um confronto com as realizações que lhe eram contemporâneas.

São suas as ênfases explicativas:

"ouvir Goeldi, por todos reconhecido como um mestre da gravura brasileira"⁽¹⁶⁾

"fechar o debate com Lívio, cuja obra desbravadora teve e continua a ter influência decisiva"⁽¹⁷⁾

A artista Lygia Pape parece ter percebido, a tempo, este tom nostálgico da discussão e afirma reconhecer a existência de gravadores realizados mas que os jovens não poderiam repeti-los e

que estes deveriam fazer sua própria experiência. ⁽¹⁸⁾

Na discussão sobre o papel de gravura nas artes plásticas brasileiras, defendem os gravadores a importância de estabelecer como marco fundante de sua história o trabalho pioneiro de Carlos Oswald, Goeldi e Lívio Abramo. Tendem também os entrevistados a aceitar a pesquisa e uma renovação da linguagem que se estabeleça não como um confronto com a tradição mas um diálogo reverenciador. A produção gráfica se integrava ao conjunto das pesquisas plásticas brasileiras.

- O fazer da gravura

A segunda questão básica que mobilizou a discussão relacionou-se ao fazer da gravura. Discutiu-se a legitimidade da tradição gráfica e ou das inovações técnicas.

A natureza das intervenções e comentários de Ferreira Gullar encaminharam os artistas a um posicionamento frente às inovações introduzidas por John Friedlaender, mestre europeu de alguns gravadores da então nova geração. (O artista suíço fundara em Paris um atelier, local de peregrinação quase obrigatória de artistas do mundo inteiro. Friedlaender ensinava novidades técnicas).

Goeldi, Iberê Camargo e Marcelo Grassmann defenderam a tradição gráfica, proclamando como qualidade essencial da gravura a incisão e a relação de equivalência entre matriz e estampa. Iberê explicou: "Uma gravura só é boa quando o gravador pode entregar sua chapa a um artesão para este tirar cópias iguais. Tudo está ali, gravado na chapa". ⁽¹⁹⁾

Outro grupo de artistas no qual se incluem Fayga Ostrower, Lygia Pape, Darel Valença, Edith Behring e Lívio Abramo posicionaram-se favoravelmente às inovações técnicas. Podemos lançar mão do que disse Lívio Abramo que, com muita propriedade, sintetizou o pensamento do grupo:

"A qualidade e o valor artístico de uma gravura não dependem, creio, nem da legitimidade dos meios clássicos de gravação nem tampouco do artifício de inovações técnicas e sim da capacidade criadora do artista aliada às suas possibilidades técnicas". ⁽²⁰⁾

Para estes artistas, a gravura se afirma como um campo plausível às pesquisas plásticas. Recorremos, mais uma vez, a fala de Lívio:

"Como a gravura é arte indubitavelmente experimental (sua técnica comporta verdadeiros processos

mecanicistas e de alquimia) advém daí a que a experimentação, digo pesquisa, seja uma das características mais marcantes da gravura, em geral. Daí a legitimidade das inovações e das pesquisas que incessantemente se processam em gravura. ⁽²¹⁾

Sobre a questão da experimentação em gravura e respondendo à afirmação de que esta corria perigo de se descaracterizar, Fayga Ostrower foi enfática ao afirmar:

“. . . considero tudo pesquisa, busca ou procura, e tudo é válido, por isto não acredito em prescrições, nem na arte, nem na crítica de arte e muito menos em tabus. As profecias de nada valem, a eloquência resta mesmo com a obra executada”. ⁽²²⁾

Como exemplo para as declarações de Fayga, podemos recorrer ao trabalho de Lygia Pape que pesquisou uma nova maneira de obter a linha na xilogravura, não mais através de sulcos produzidos na matriz mas pela justaposição dos blocos de madeira. Face à pesquisa concretista que empreendia a artista afirmou: “uso bloco pois uma chapa grande não me oferece a mesma possibilidade de precisão e a precisão, em meu trabalho, é elemento de grande importância”. ⁽²³⁾

Boa parte dos gravadores envolvidos no debate mostrou-se aberta às experiências dos jovens por não encará-las como traição à natureza da gravura conforme outros tantos proclamavam, inclusive o próprio Ferreira Gullar.

Discutiu-se ainda, dentro do campo do fazer da gravura, o problema do uso da cor e suas implicações com a linguagem.

A problemática enveredou por dois caminhos, com considerações de ordem técnica e com implicações de ordem estética.

Marcelo Grassmann aponta para as dificuldades do uso da cor face à complexidade do processo demorado e seletivo de sua aplicação. Problematizando ainda mais, acrescenta não possuir o gravador a experiência da cor. ⁽²⁴⁾

Observamos que esta sua afirmação remete a uma experiência limitada atribuída ao campo da gravura, por demais presa à tradição gráfica expressionista alemã ou ao campo do realismo social, que retirava dos contrastes do preto e do branco grande parte de sua força.

Iberê Camargo, preocupado com as questões estéticas, lembra que Rembrandt e Goya constituíram um pas-

sado glorioso da gravura embora suas estampas fossem de caráter pictórico. Afirma que este fato não reduzia a importância da produção deixada pelos dois grandes artistas. Iberê vê como positivo o diálogo entre as duas técnicas: pintura e gravura.

Lygia Pape discorda de Iberê e considera a aplicação de cor em gravura resultado de uma certa gratuidade. O purismo perseguido por esta artista é sublinhado em sua declaração:

“Só aceitaria a cor enquanto ela mantivesse o caráter de gravação e não ficasse descaracterizada em soluções pictóricas.” (25)

Goeldi é de opinião que, “quando bem aplicada, a cor não prejudica a gravura, antes a enriquece como no caso dos japoneses, Gauguin e Munch”. (26)

Na experiência pessoal, Goeldi acusou a utilização da cor inicialmente com caráter simbólico e fantástico. É o caso de obras como “Guarda Chuva vermelho” ou “Siri vermelho”. Este artista chegou a experimentar sete ou oito cores mas ao perceber-se próximo do decorativo reduziu a presença da cor em seus trabalhos. A partir de então viu nesta, a possibilidade de expressar a construção num bom funcionamento com as

massas pretas.

A cor é um ponto polêmico no campo da gravura. A discussão a respeito, quase sempre, encaminha-se no sentido de apontá-la como elemento descaracterizador da linguagem.

No entanto, na época em que o debate desenrolava-se, experiências consideráveis eram realizadas com resultados de grande expressão como por exemplo, no caso de Fayga Ostrower. Suas gravuras em muito contribuíram para a afirmação da cor como elemento fundamental da composição gráfica.

-A formação do artista-gravador

Afirmamos anteriormente, que o terceiro ponto básico de discussão dizia respeito à formação do artista-gravador.

Goeldi lança os primeiros elementos para o debate afirmando:

“o artista, a meu ver, tem que descobrir por si mesmo tudo o que servirá à sua expressão porque essa necessidade de expressão é o que o fará descobrir os valores da gravura e, tudo o que vier de fora ou é desnecessário ou prejudicial”. (27)

Concordando com parte das declarações de Goeldi, Lívio Abramo declarou acreditar num certo grau de eficácia dos ensinamentos que os mais ve-

lhos pudessem oferecer aos mais jovens.

Marcelo Grassmann comenta esse posicionamento dos pioneiros alertando para o fato de considerarem, em suas declarações, apenas a gravura em madeira, esquecendo-se dos problemas ligados às técnicas do metal. Sublinha o artista:

“O trabalho no metal implica uma técnica complexíssima em todo o aprendizado anterior à criação propriamente dita e ninguém aprende sozinho”.
(28)

Da questão inicial e ampla da formação do artista reduziu-se o debate ao problema do ensino técnico. Na condução das discussões, o crítico Ferreira Gullar insistia e cobrava um posicionamento dos artistas face a anunciada vinda de John Friedlaender para o curso inaugural do ateliê do MAM-Rio a ser realizado em 1959.

Fayga Ostrower que já dera seu depoimento em dezembro de 57 voltou à cena em janeiro de 58 protestando através de uma carta na qual escreveu:

“Pelos rumos que está tomando a discussão, pode até parecer que os gravadores brasileiros não têm problemas sérios além dos de ordem pessoal, a saber, se vem ou não o Sr. Friedlaender para Rio. Faço questão de me excluir

dessa parte do debate”. (29)

Em defesa do artista europeu Edith Behring, sua ex-aluna, rebateu os ataques à sistemática de ensino de Friedlaender. Afirmou que este gravador não interferia nos processos de criação artística não podendo portanto ser responsabilizado pelas obras de seus alunos.

A acusação geral, apresentada por Goeldi e os outros participantes do debate, era de que Friedlaender entregava fórmulas a seus alunos, reduzindo as questões técnicas à facilidade e truques.

Assinalamos ainda que, embutido no descontentamento, estava o fato de um estrangeiro ser convidado para uma missão que poderia ser melhor cumprida por artistas brasileiros. Isto fica claro, por exemplo, na argumentação de Darel Valença:

“Além da técnica (os brasileiros) estariam interessados no ambiente brasileiro, conheceriam as suas virtudes e deficiências e por essa razão, o seu ensino seria algo mais que a cessão de fórmulas”.³⁰

Ou ainda na sucinta declaração de Lygia Pape: “A vinda de professor de fora não me parece necessária”.³¹

Darel Valença acrescenta ain-

da com alguma ironia:

“Nosso mestre foi Lilico (Henrique Oswald). . . os alunos saídos do Liceu podem ocupar a cadeira de gravura do MAM com a mesma autoridade mas sem o mesmo cartaz de Friendlaender”.³²

Iberê Camargo, ao responder sobre a possibilidade da gravura brasileira beneficiar-se com a presença de Friendlaender, afirma que este viria não só ensinar como aprender, aprender a fazer material (a ponta, a chapa, o verniz).

A declaração de Iberê toca na questão das dificuldades materiais do gravador brasileiro que trabalha envolvido por demais no seu artesanato. Conclui Iberê:

“Sim porque na Europa, você compra tudo isso prontinho, é só levar para o atelier e usar. Aqui a coisa é bem mais dura. . . o artista brasileiro enfrenta, no que diz respeito a material, uma batalha terrível. Sobretudo o gravador de metal”.³³

A estas dificuldades apresentadas por Iberê, acrescenta-se a denúncia de Edith Behring sobre a falta de impressores. A seu ver, as dificuldades materiais e a falta de impressores eram responsáveis pelas pequenas tiragens feitas pelos artistas, traindo uma das finalidades

precípua da gravura enquanto técnica de reprodução.

A vivência deste conflito básico dá ao gravador brasileiro configuração singular. É interessante assinalar que este problema abordado por Edith não mereceu uma discussão mais abrangente.

Ferreira Gullar encerra o debate com Lívio Abramo e organiza no domingo posterior (26. 1. 58) um “Quadro final do Debate sobre a Gravura Brasileira”, embora ainda recebesse cartas dos artistas que se manifestavam sobre algumas questões polêmicas.³⁴

Na visão de Ferreira Gullar, os principais pontos que definiam a situação da gravura haviam sido abordados. Enquanto problemas eternos da criação artística, impossível seria apresentar-lhes soluções definitivas. A seu ver, o debate cumprira seu papel de deflagrador da discussão e do conhecimento das idéias dos artistas.

Remetemo-nos às suas palavras:

“Tratou-se de precisar a posição de cada artista em face deles, (os problemas eternos da criação artística) e com isso, fornecer à crítica e ao público elementos para uma visão mais objetiva dessa arte que ocupa hoje um lugar destacado no panorama brasileiro”.³⁵

Ferreira Gullar, com a presen-

tação do quadro final do debate, permite-nos uma visão geral organizada das idéias-chaves que fundamentaram a discussão, contemplando a história da gravura com o registro de reflexões significativas.

O debate como fonte rica e privilegiada para o estudo da história da gravura brasileira aguarda novos olhares que o atravessem e o confirmem como o registro das principais preocupações que nortearam o fazer da gravura nos anos 50 e boa parte dos anos 60.

Este evento ganha relevância no quadro de nossas preocupações - a construção e a natureza do discurso sobre a gravura brasileira contemporânea.

● NOTAS

1 - Termo usado por Ferreira Gullar ao referir-se ao debate (JB, 12. 1. 58).

2 - (1986) p. 19.

3 - *Etapas da Arte Contemporânea*, (1985)

Este livro, por exemplo, é fruto do trabalho de Ferreira Gullar à frente da página de artes plásticas do SDJB.

São textos que tratam das raízes históricas da arte neoconcreta, publicados semanalmente, naquele periódico.

4 - Ferreira Gullar, no curso do debate, publicou na íntegra o depoimento-

carta de Lívio Abramo, segundo o crítico objetivando "guardar o caráter de documento de nossa gravura". (JB, 19-01-58).

5 - Le Goff (1993) p. 212.

6 - SDJB (26. 01. 58).

7 - *Etapas da Arte Contemporânea*, (1985).

8 - SDJB (12. 1. 57) p. 3.

9 - SDJB (1. 12. 57) p. 3.

10 - SDJB (8. 12. 57) p. 3.

11 - SDJB (15. 12. . 57) p. 3.

12 - SDJB (12. 1. 58) p. 3.

13 - Ibid.

14 - SDJB

15 - Le Goff (1993) p. 237.

16 - SDJB (1. 12. 57) p. 3.

17 - SDJB (19. 1. 58) p. 3.

18 - SDJB (15. 12. 57) p. 3.

19 - SDJB (5. 1. 58) p. 3.

20 - SDJB (19. 1. 58)

21 - Ibid.

22 - SDJB (8. 12. 57) p. 3.

23 - SDJB (15. 12. 57) p. 3.

24 - SDJB (12. 1. 58) p. 3.

25 - SDJB (15. 12. 57)

26 - SDJB (1. 12. 57) p. 3.

27 - SDJB (1. 12. 57) p. 3.

28 - SDJB (12. 1. 58) p. 3.

29 - SDJB (5. 1. 58) p. 3.

30 - SDJB (29. 12. 57) p. 3.

31 - SDJB (12. 12. 57) p. 3.

32 - SDJB (29. 12. 57) p. 3.

33 - SDJB (5. 1. 58) p. 3.

34 - Em 2. 2. 58, são publicadas cartas de Goeldi, Lygia Pape e Edith Behring com novos depoimentos; em 9. 2. 58, Henrique Oswald acrescenta elementos sobre Friedlaender; em 16. 2. o crítico Mario Pedrosa escreve artigo dando sua visão sobre a discussão.

35 - SDJB (26. 1. 58) p. 3.

V - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) Livros

ALBERTI, Verena - História Oral : A experiência do CPDOC. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1979.

ARGAN, Giulio Carlo - Arte e crítica de arte. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Esplamc, 1988.

BAHIA, Juarez - História da Imprensa Brasileira. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.

CAPELATO, Maria Helena - Imprensa e história do Brasil. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

DIMES, Alberto - O Papel do Jornal: uma releitura. 4. ed. amp. e atual. com apêndice sobre a questão do diploma. São Paulo: Summus, 1986.

GULLAR, Ferreira. Etapas de Arte Contemporânea. São Paulo: Nobel 1985.

JOBIM, Dalton - O espírito do jornalismo. Rio: Livraria São José, 1957.

LACOUTURE, Jean - A história IN LE COFF, Jacques, A história nova 2a.

Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

PERRUZZOLO, Adair Caetano - Comunicação e Cultura. Porto Alegre: Sulina 1972.

SODRÉ, Nelson Werneck - História da Imprensa no Brasil - São Paulo : Martins Fontes, 1983.

TRIOLENT, Michel - o processo da entrevista. IN Crítica Metodológica, investigação social e enquete operária. 5 ed. São Paulo : Polis, 1987.

2) Periódicos

Jornal do Brasil - SDJB - 1. 12. 57 p. 3.

Jornal do Brasil - SDJB - 8. 12. 57

p. 3. Jornal do Brasil - SDJB - 15. 12. 57

p. 3. Jornal do Brasil - SDJB - 22. 12. 57

p. 1. Jornal do Brasil - SDJB - 29. 12. 57

p. 3. Jornal do Brasil - SDJB - 29. 12. 57

p. 3. Jornal do Brasil - SDJB - 29. 12. 57

3. Jornal do Brasil - SDJB - 5. 1. 58 p.

p. 3. Jornal do Brasil - SDJB - 12. 1. 58

p. 3. Jornal do Brasil - SDJB - 19. 1. 58

p. 3. Jornal do Brasil - SDJB - 26. 1. 58

p. 3. Jornal do Brasil - SDJB - 2. 2. 58 p.

3. Jornal do Brasil - SDJB - 9. 2. 58 p.

3. Jornal do Brasil - SDJB - 12. 2. 58

p. 3. Jornal do Brasil - Caderno B - 30.

10. 84 Jornal do Brasil - Caderno B - 11.

10. 86 Folha de São Paulo - 6°. Cad. MAIS - 28. 8. 94.

AUTORA: MARIA LUISA LUZ

TAVORA

PROF. ADJUNTA DA ESCOLA DE
BELAS-ARTES UFRJ
MESTRE EM HISTÓRIA E CRÍTICA
DA ARTE
DOUTORANDA (HISTÓRIA SOCI-
AL) DO IFCS/UFRJ



Os termos franceses "rocaille" e "rococó" têm a mesma raiz semântica, constituindo o segundo uma alteração popularizante do primeiro, provavelmente por analogia com o termo italiano "barocco". Ambos derivam de "roc" (rocha), tendo origem em um tipo muito frequente de decoração de jardins no sé-

culo XVIII, baseado no uso de conchas naturais para a decoração de amontoados artificiais de rochas, formando grutas e fontes.

Por volta de 1734 o termo "rocaille" já era usado na França para indicar composições ornamentais a base de conchas ou mais precisamente de motivos derivados da livre estilização de conchas. Mas foram os historiadores de arte alemães os primeiros a empregar o termo rococó na acepção moderna de estilo histórico das artes figurativas e ornamentais. Em fins do século passado já era corrente seu uso na Alemanha para designar formalmente o estilo, tanto em suas manifestações originais na França, quanto nas dos países de sua área de expansão. Os historiadores franceses entretanto continuaram a repudiá-lo até meados do século atual, preferido a expressão nacional de "estilo Luís XV", ainda usado com frequência na França.

As origens francesas do rococó foram definitivamente estabelecidas pela argumentação científica de Fiske Kimball em seu livro "The creation of the ROCOCO", (Filadélfia, 1943), fundamentado em minuciosa pesquisa de arquivos franceses. NO processo evolutivo do estilo, desenvolvido ao longo de cerca de 80 anos na França, entre 1690 e 1770

aproximadamente, foi decisiva a ação de ornamentistas como Bérain, Oppenord, Meissonnier, Pineau Lajoue cujas revolucionárias criações formais em desenhos e gravuras serviram de modelo e fonte de inspiração aos projetos de arquitetos decoradores na França e em outros países europeus.

Na base do processo de mudança estilística, a reação contra o excessivo peso ornamental das opulentas e pesadas decorações barrocas e as novas exigências de funcionalidade e conforto da nobreza e alta burguesia para a construção e ambientação de seus palácios e "hotéis" particulares. As novas construções ou reformas de construções civis parisienses, a partir dos primeiros anos do século XVIII, passam a ter seus espaços internos dimensionados pelo uso da vida quotidiana, multiplicando-se as pequenas peças com funções específicas, mais fáceis de aquecer no inverno, com um tipo de decoração leve e graciosa, cuja delicadeza não excluía entretanto os requintes do luxo essencial a vida da aristocracia do Antigo Regime.

O conceito-chave para se entender a transformação desses ambientes da vida quotidiana, fruto de uma nova maneira de ver o mundo e de viver em sociedade, foi a reabilitação do

prazer enquanto princípio filosófico e moral ⁽¹⁾, conceito esse que remonta a tradição clássica e mais especificamente aos epicuristas do final do Império Romano. Robert Mauzi, autor de uma tese monumental consagrada ao “ideal da felicidade na literatura e no pensamento francês do século XVIII” ⁽²⁾ indica como antecedentes mais próximos no século XVIII, Descartes, Malebranche e Shaftsbury, aos quais acrescentaríamos o nome de Spinoza, pela sua teorização das “paixões alegres”, na terceira parte da “Ética” (1677).

O poder de atração da cultura francesa que varreu a Europa no século XVIII ⁽³⁾, fez com que rapidamente as formas ao “rocaille” fossem adotadas em outros países, juntamente com outras ‘modas de Paris, da arquitetura aos vestuário, incluindo até mesmo hábitos alimentares. Note-se ainda que o francês suplantou o latim como língua universal neste período, em que os autores franceses gozaram de excepcional prestígio na Europa e mesmo fora dela, em regiões sob sua esfera de influência política e cultural ⁽⁴⁾.

A expansão internacional do rococó recobre vastíssima área de influência, cujos limites na Europa vão “grosso modo” de Lisboa a Moscou, alcan-

çando o Brasil ao outro lado do Atlântico e até mesmo a decoração de igrejas de cidades de colonização portuguesa na Índia. As razões desse extraordinário sucesso ultrapassam a nosso ver o aspecto assinalado da hegemonia da cultura francesa setecentista, deixando em aberto um ponto essencial a ser esclarecido, o da facilidade de adaptação das formas do estilo a culturas totalmente diferentes da francesa original, produzidas por tipos diversos de sociedades, com sistemas de ideias e representações ‘próprios.

A questão sugere duas linhas de reflexão. Primeiramente observe-se que o modelo francês de civilização no século XVIII não foi um modelo opressivo, imposto por forças políticas ou ideológicas. Correspondia, ao contrário, a um impulso espontâneo das nações que o adotaram, movidas pelo desejo de imitar padrões comportamentais e estilísticos considerados superiores, pelo extremo requinte e poder de sedução de seus princípios éticos e estéticos, de cunho positivo e universal.

Em segundo lugar a fácil assimilação das formas do rococó por sistemas culturais diversificados poderia também ser creditada ao fato do estilo não ter em suas origens uma doutrina teórica siste-

matizada, como os classicismos e neoclassicismos acadêmicos ⁽⁵⁾, nem ligação direta com ideologias e doutrinas ortodoxas como as da Contra-Reforma religiosa e absolutismo monárquico, que estiveram na base do barroco.

Os territórios de predileção do rococó em sua expansão europeia foram algumas regiões da Europa Central, notadamente a Baviera, Suábia, Francônia e Boêmia assim como o pequeno reino de Portugal no extremo oeste do continente, de onde passou a colônia brasileira. Com uma certa defasagem cronológica, própria a toda arte periférica, a implantação do estilo deitaria raízes tão fortes nos aludidos territórios que, fusionando-se as tradições artísticas autóctones, acabaria por dar origem a escolas regionais de grande originalidade.

As expressões mais significativas destas escolas regionais do rococó dar-se-iam no campo da arte religiosa, o que não deixa de surpreender quando se tem em vista que esta vertente do estilo praticamente não teve sintaxe própria na França. Como agentes repressores ao desenvolvimento do rococó religioso na França poderiam citar-se as tradições cartesianas e acadêmicas do país e o legado de austeridade deixado pelo

jansenismo ⁽⁶⁾, fatos que já haviam produzido anteriormente reação similar as expressões religiosas do barroco naquele país.

O estudo das escolas regionais do rococó religioso passa sempre necessariamente pela análise de suas relações com o tardo—barroco italiano e internacional da primeira metade do século XVIII, que permanecia o principal referencial de modelos para a arquitetura religiosa, pouco atingida pelo rococó francês, elaborado no campo da arquitetura civil.

De um modo geral estas escolas do rococó religioso resultam da conjugação de elementos de três fontes diversas. Primeiramente o tardo-barroco, referência básica no campo da iconografia religiosa para os temas representados na pintura e escultura, que continuavam na esteira das normas estabelecidas pelo Concílio de Trento como revelou Émile Mâle ⁽⁷⁾. Igualmente, no campo formal, são subordinados a esta fonte os planos curvilíneos e sinuosos das igrejas e elementos ornamentais arquitetônicos, como os frontões contracurvados de tradição borromínica, assim como a estruturação básica dos retábulos e pinturas ilusionistas dos tetos, incluindo as baseadas na

perspectiva aérea veneziana.

A segunda fonte, sem dúvida a mais importante para a definição dos aspectos próprios do estilo, e o "rocaille" francês, do qual o rococó religioso assimilou o novo repertório de formas ornamentais onde a rocalha tem papel primordial e na organização decorativa dos espaços internos, com seus típicos efeitos de "atectonicidade", o primado da luz natural e o refinamento delicado nos ornatos dourados, postos em evidência pelos fundos brancos ou em policromia suave.

A terceira fonte são as tradições arquitetônicas e artísticas do país ou região onde se situam estas escolas regionais do rococó religioso. Pudemos constatar ao longo de uma extensa pesquisa que suscitou várias viagens em diversas regiões da Alemanha, Checoslováquia, Portugal e Brasil, que é justamente a incorporação dessas tradições locais que define a originalidade das grandes escolas regionais do rococó, em geral solidamente enraizadas na cultura das populações e na alma popular. É aliás sintomático que as obras-primas produzidas nestas escolas tenham sido criadas por artistas sem formação acadêmica, em sua maioria treinados nos próprios cantos de obras, como os irmãos

Zimmermann na Baviera, André Soares na região portuguesa do Minho e Antônio Francisco Lisboa em Minas Gerais.

Na difusão internacional do rococó religioso tiveram papel essencial as gravuras germânicas editadas pelas oficinas de Augsburg, nas quais criações originais de ornamentistas alemães como Franz Xavier Habermann e Carl Pier, especializados em modelos de decoração religiosa somam-se contrafações de gravuras de praticamente todos os ornamentistas franceses do período.

Estas gravuras germânicas constituíram a principal via de penetração do rococó em Portugal a partir de 1750, como demonstraram as pesquisas de Marie Thérèse Mandroux-França, que repertoriou em arquivos portugueses mais de 80 séries de gravuras perfazendo cerca de 500 folhas de modelos diferentes de ornamentação "rocaille" editadas pelos ateliês de Augsburg⁽⁸⁾.

As manifestações do rococó religioso em Portugal tem caráter básico ornamental, chegando entretanto a transfigurar ambientes internos determinados por estruturas espaciais de volumetria simples e plana segundo as tradições arquitetônicas do país. Os elementos tipicamente portugueses dessa ornamentação são a talha dourada e

os azulejos, aos quais se associam os estuques e painéis pictóricos dos tetos, onde raramente aparecem pinturas perspectivistas como nas igrejas da Baviera e Minas Gerais. Esses elementos e particularmente os retábulos assumem aspectos diversificados nas elaborações autóctones das escolas regionais do Minho, Porto, Lisboa, Évora, Beiras e Algarve, que atestam uma larga expansão do rococó religioso em Portugal, do extremo norte ao extremo sul do país.

Em situação de igualdade com as escolas portuguesas, as brasileiras de Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais prolongam o rococó do outro lado do Atlântico, encerrando o ciclo da expansão internacional do estilo. Tendo-se em vista o fenômeno da regionalização próprio do rococó religioso, estas escolas brasileiras devem ser vistas como elaborações autóctones, diferenciando-se das portuguesas ao mesmo título em que estas se diferenciam entre si. A defasagem cronológica na assimilação do repertório ornamental do estilo entre a colônia e a metrópole e de

apenas cerca de dez anos, plenamente justificáveis no contexto colonial.

Repetindo o fenômeno português, o rococó religioso brasileiro tem também caráter básico ornamental, atingindo sobretudo a decoração interna das igrejas, em primeiro lugar a talha e acessoriamente os azulejos e painéis pictóricos dos tetos e paredes. No Rio de Janeiro as manifestações do estilo restringem-se a esses campos tendo a arquitetura das igrejas ficado subordinada a um outro estilo, o pombalino de Lisboa pelas estreitas relações que se estabeleceram entre as duas cidades a partir de 1763, quando o Rio de Janeiro se tornou sede do governo dos vice-reis.

Já em Pernambuco o rococó religioso, além da decoração interna atinge também a arquitetura externa das igrejas, tendo desenvolvido na região um tipo de fachada extremamente original, no qual o movimento ondulatorio na cimalha arre-

metendo contra o frontão e projetando-o em ímpeto ascensional, constitui o motivo básico .

Foi entretanto em Minas Gerais que o desenvolvimento do rococó religioso processou-se em forma mais abrangente e unitária, elaborando formas originais simultaneamente nos campos da arquitetura, talha e pintura perspectivista dos tetos, como na Baviera alemã. Os sinais distintivos de maior originalidade na arquitetura externa dessas igrejas mineiras são as torres circulares e a decoração das fachadas com relevos escultóricos em pedra-sabão que reproduzem a céu aberto a delicadeza da or-

namentação rococó, até então apanágio da talha dos interiores.

As obras-primas do estilo em Minas são as igrejas do Carmo e São Francisco de Assis de Ouro Preto e São Francisco de Assis de São João del Rei, associadas ao nome do principal artista brasileiro do período colonial, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Como as melhores produções europeias do rococó religiosos estas igrejas integram em síntese harmoniosa elementos do tardo-barroco e do rococó internacional as tradições próprias da região produzindo criações originais e de grande vigor plástico.

Do tardo-barroco, além do programa iconográfico determinante dos temas representados nas pinturas, imagens e relevos escultóricos, são as paredes curvas e sinuosas, cujo exemplo mais arrojado é o da nave de São Francisco de Assis de São João del Rei. Do "rocaille" francês, o vocabulário ornamental baseado no emprego da rocalha, a importância dada a luz natural e os efeitos de "atectonicidade" obtidos na capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto, o mais perfeito e requintado interior do rococó religioso luso-brasileiro.

Mas tipicamente mineiros o agenciamento das plantas que integra secções de paredes curvas ou sinuosas as secções retas dos planos retangulares luso-brasileiros, a estruturação em losangos dos vãos das fachadas, as torres circulares e portadas em pedra-sabão, bem como os diversos tipos de retábulos e composições perspectivistas das pinturas dos forros, desenvolvidos a partir de modelos anteriores já implantados na região e sem equivalentes em outras escolas do rococó religioso internacional.

NOTAS

(1) Conceito desenvolvido por STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté - 1700/1789*, Genebra 1964

(2) MAUZI, Robert. *L'Ideé du bonheur dans la littérature et la pensée françaises du XVIII e. siècle*, Paris, 1965.

(3) Ver ensaio clássico de Louis RÉAU, *L'Europe Française du siècle des Lumières*, Paris, 1938.

~4) No Brasil setecentista Voltaire e os enciclopedistas faziam parte das bibliotecas de homens cultos como o cônego Luís Vieira de Silva de Vila Rica, apesar das proibições da Inquisição.

(5) O rococó se desenvolveu na França paralelamente ao ensino clássico das Academias, baseado nos postulados da primazia da razão e excelência dos Antigos. Cf. MINGUET, Philippe. *Esthétique du rococó*, Paris, 1966,p. 241

(6) Esta racionalidade e austeridade teriam refreado a entrada nas igrejas da França de um estilo considerado "a priori" profano, pelo fato de ter nascido em salões e "boudoirs". Cf. TAPIÉ, Victor-Lucien. *Essai d'analyse du rococó international*, in *Sensibilità e Razionalità nel settecento*, *Aspetti e problemi* nº 5, Veneza, 1967,p. 1~7.

(7) Cf. *L'Art Religieux de la fin du XVIe. , du XVIIe. et du XVIIIe. siècle. Essai sur l'iconographie après le Concile de Trente*. Paris, 1932.

(8) MANDROUX-FRANÇA, ~.

Thérèse. Information artistique et "mass media" du XVIIIe. siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococó du Portugal, in Bracara Augusta nº 64, vol. XXVIII, Braga, 1~73, p. 417.



W.
vel
(*)

O meu propósito² é de apontar a importância do dado etnográfico no campo da arte e procurar compreender as suas características ao serem focalizadas no fazer artístico, por meio de três autores, ou seja, Marcel Mauss, Pierre Francastel e Jean Duvignaud. Portanto, é na Escola Francesa de Sociologia que se vislumbram esclarecimentos do que se configura como território da erudição compreendido no discurso de uma praxis que é própria da antropologia, formando um tipo de conhecimento.

Isto quer dizer que o dado

etnográfico sugere uma abordagem analítica para além de uma hermenêutica, já que passa a ser considerado no que tem de essencial antes de qualquer incursão teórica que se faça a seu respeito (1). O que se propõe como primeiro passo é a reunião da massa de aspectos no trabalho de campo para, em seguida, examiná-los teoricamente. É possível isso? Creio que sim.

Na verdade esse comportamento de pesquisa não exclui as incursões teóricas do que se estuda, mas estes são precedidos por elementos concretos que ficam à disposição do estudioso. Assim, os autores aqui selecionados consideram as informações de viva voz ou de documentos, como categorias científicas que trazem subsídios inestimáveis sobre o belo e o bom fazer artístico. Estes, resultantes das formas de ver o mundo(cultura) e das maneiras como são conduzidas, que se refletem nos seres vivos, objetos e ações, por menores que sejam na existência coletiva (arte).

Desfaz-se, então, a meia compreensão do que sejam suas dimensões, quando etnograficamente observadas. Isto porque o dado etnográfico consiste numa espécie de fator positivo, na medida em que traz consigo elementos esclarecedores e mesmo reveladores do

curso das transformações que atingem a conjuntura no qual o fazer artístico ocorre. Ele tem de fato uma expressão de ambigüidade, mas, por isso mesmo, mostra o dinamismo que atravessa essa conjuntura e pode conduzir o debate para a sua face melhor.

Com isso, em nossos dias, só se admitem leituras entre cruzadas que servem de suporte ao fazer artístico, apresentando termos esclarecedores dessas realidades sócio-culturais interpenetrantes: são elas que sustentam a base para qualquer incursão que se faça, levando em conta os obstáculos para se tocarem. Ainda assim sustentam a base explicativa para qualquer teorização que se faça, visando o seu entendimento, e, não, segundo expressões de fórmulas previamente elaboradas para o exame dessas conjunturas. Desse modo, o dado etnográfico espelha cada lugar no qual é obtido, propiciando combinações teóricas que permitem o êxito no exame dessas combinações (2).

É fácil ver isso em Mauss (3) e no que pensa sobre os problemas presentes na escala etnográfica que elabora quanto ao fazer artístico. Para ele, o dado etnográfico é o reflexo das observações empíricas que carregam no seu bojo o dinamismo da sociedade no qual

o fazer artístico ocorre no plano interacionista. Mauss tem editado o seu *Manuel d'Ethnographie* em 1947 (isso, para os leitores, mas a obra é datada de 1939). Ele mesmo nos diz o que pretende sugerir nesse trabalho (idem, p. 7): "(. . .) tem por finalidade a observação das sociedades, perseguindo o objetivo de conhecer os fatos sociais". E diz mais: "(. . .) a etnografia deve ter a preocupação de ser exata, completa. Deve ter o sentido dos fatos e as relações entre eles, o sentido das proporções e articulações" (4).

Desse ponto de vista, Mauss é o primeiro autor a ser aqui lembrado no conjunto das idéias que me servem de suporte, sendo o primeiro autor que eu quero abordar. Mauss valoriza o papel da arte e isso fica bem claro quando a coloca no patamar de um fator civilizador, portanto, a considera uma seta sinalizadora e como uma unidade significativa da vida social, que para ele, e a primazia do arbítrio (5). O que quer dizer isso?

A resposta a essa indagação faz encontrar uma areia movediça e, segundo o pensamento de Mauss, a idéia-chave de um acentuado preconceito vigorava naquela época quanto aos povos exóticos, dificultando perceber a sua

produção artística decorrente dos modelos urbanistas que atingiam esses povos encapsulados pelo sistema colonial (6).

No entanto as idéias de Mauss revelam um apurado conhecimento desse fato (Id. Ibidem, p. 13): "Trata-se exclusivamente de recolher o mais rápido possível a maior quantidade de objetos que poderão desaparecer e de suprir os museus que vêm de nascer com esses objetos". As suas idéias constituem, portanto, um sólido projeto, que teve eco naquela ocasião e depois dela.

Nenhum pensador foi tão lúcido e avançado em face de assuntos tão cruciais, como também, as suas análises tiveram repercussões tão promissoras, a partir do enfoque da produção artística que tanto o encantara, a ponto de afirmar (Id. Ibidem, Ibidem, p. 105): "No interior de uma forma típica, arbitrariamente escolhida tem-se a noção de seu estilo e da sua singularidade estética". É nesse ponto que podemos nos deter na discussão do que Mauss quer dizer, ao constatar que para ele a idéia de conjunto é inseparável das propostas que faz no mesmo lugar: "O conjunto dos elementos estéticos que caracterizam uma sociedade constitui o estilo dessa sociedade". Separa Marcel Mauss o estudo

da estética emerge socialmente e deve levar em conta seus ritmos de aparição e os seus equilíbrios que configuram um estilo, em Pierre Francastel, o fazer artístico produz uma impressão, ou seja, é visto (7).

Nesse ponto dá para perceber a existência concreta de alguma forma que chama a atenção do pesquisador, e deve reconhecer que o dado etnográfico não existe num semi-vácuo. Mais exatamente revela que a informação obtida é o próprio êxito de uma estrutura pré-existente e que se impôs mais do que os demais aspectos. Por isso mesmo, profundamente arraigado na cultura do qual emerge.

Na verdade, é desse modo que vem grudado a sua utilidade que fica evidente. Francastel chama a atenção para o que se constata, quando nada em superfície. Nesse caso, cabe citar o que o autor do "Imagem, visão e imaginação" diz (Id. , p. 79), como reflexo de uma insatisfação metodológica que pára na consideração superficial dos fatos e que não é a mesma coisa de tê-los emergentes de uma estrutura densa: "Qualquer comparação entre resultados das diversas atividades humanas, que se faça, por assim dizer, taco-a-taco, só alcança analogias superficiais; não esclai-

rece aquilo que é, precisamente, comum às diferentes atividades do homem, e não sublinha a relação dialética interna entre a forma e a matéria". No sentido de Francastel superfície não é a mesma coisa de superficial: comparação discutível, sei disso, mas necessária de ser feita para que seja reestruturada a perseguição que se faz daquilo que é obscuro.

Sujeito à flutuação, o dado etnográfico ao ser tomado na visibilidade que o mostra, torna, então, possível apreender a sua face oculta, e não como mero artefato aparente. Deve-se reconhecer que, no plano da leitura que se faça do dado etnográfico, o próprio êxito da operação aqui indicada revela um aspecto fundamental: o dado etnográfico se impôs até o momento em que o pesquisador é por ele atraído e o objeto artístico prefigura ou não novas facetas da vida social. Francastel (Id. *Ibidem*, p. 79) afirma que "não se ganha

em constatar que o homem é homem, e que uma maçã é uma maçã". E prossegue dizendo: "Os verdadeiros problemas do pensamento consistem, antes em descobrir elementos específicos, daquilo que é irreduzível, em cada indivíduo, em cada categoria de ação".

Essas questões encaminham uma investigação analítica da estética como um programa de procedimentos capaz de revelar formas de pensamento e vida afetiva que sejam inspiradoras de uma estética embebida no amor, na paixão por aquilo que se procura compreender. A verdadeira questão que se coloca nessas dimensões etnográficas do papel e da importância do belo e o debate da estética

como função estabilizadora das relações sociais e o movimento de interação que desenham.

Dá então ensejo de se apoiar na sua importância, tendo em vista que a palavra estética quer literalmente dizer sentir. Ao ser aplicada ao fazer artístico amplia o seu significado semântico como uma ciência do belo na natureza e na arte. Inseparável do sentimento do belo a estética engloba atitudes, gestos cujo entendimento do seu caráter quer dizer o triunfo da emoção, da afetividade das quais a arte participa.

Introduzindo um adjetivo que por si só quer dizer que o qualifica, a es-

tética vem ancorada nos aspectos sensíveis da capacidade criadora. Jean Duvignaud indica essas relações quando examina a ludicidade, a fantasia, o brinquedo. O seu livro Sociologia da Arte (1970) é uma comprovação desse credo, mas Duvignaud não se detém nesses temas, porque vai mais longe nas demais abordagens que fez na sua vasta criação bibliográfica.

Ao acrescentar um aspecto importante na etnografia, como é o exame da Dádiva nas cidades, acaba por elencar um número bastante significativo de exemplos empíricos novos inseparáveis das considerações de

Marcel Mauss, Pierre Francastel que o antecedem. É aí que está de acordo com os princípios motores das sociedades atuais. Ao descobrir elementos específicos a cada cultura, sociedade, transforma o belo em algo que pesa muito nas regras que não têm regras. Duvignaud num livro primoroso (8) busca "o preço das coisas que não têm preço" num mundo urbanita onde tudo tem um preço.

A estética tenta, portanto, saber se os homens são capazes de inventar regras para a celebração da reciprocidade e por extensão como o indivíduo se liga ao grupo. Essa confrontação é possível, porque ao ser entronizada a comunicação na sociabilidade o homem descobriu a arte.

NOTAS:

1. No legado deixado pelos cronistas e viajantes que estiveram no Brasil pode ser observado esse tipo de enfoque como ilustração do que se pretende com as abordagens descritivas.

2. Cf. Vel Zoladz, Rosza W. Etnografia da Imagem: o espelho no lugar e o que as categorias apagadas encontram lá. Mestrado em História e Crítica da Arte. Pós-Graduação em Artes Visuais (área Antropologia da arte), EBA, UFRJ, 1992.

3. Cf. Mauss, Marcel. Manuel d'Ethnographie, Petite Bibliotheque Payot, Paris, 1967.

4. Antecipando-se aos nossos dias, o que Mauss solicita como conduta científica, é verificado, também, nos computadores, cuja linguagem é resultante da integração de número dos componentes elementares que se classificam em interações de grande e de pequena escala.

5. Cf. Cardoso de Oliveira, Roberto (org.). Mauss. Antropologia, Editora Ática, São Paulo, 1979.

6. Cf. Vel Zoladz, Rosza W. As cidades: apodípticas e enigmáticas. IVº Colóquio França-Brasil, Fórum de Ciência e Cultura/Grupo Le Corbusier. Rio (FAU, UFRJ) NEAC (FAU/UFRJ), Mestrado em História da Arte (BAC)/Consulado da França do Rio de Janeiro, 1993.

7. Daí se compreende o que significou a recusa do júri em aceitar as obras pictóricas dos pintores impressionistas no século XIX. A negação evidencia uma cegueira institucional experimentada arduamente por aqueles artistas plásticos. Cf. Martini, A. L'impressionnisme, Agence Internationale d'Édition. J-F Gonthier, Suisse, 1981.

8. Cf. Duvignaud, Jean. La banque des revê. Payot, Paris, 1979.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Cardoso de Oliveira, Roberto
(org.)

1979 - Mauss. Antropologia, Editora Atica, Sao Paulo.

Duvignaud, Jean

1970 - Sociologia da Arte France - rense, Brasil.

1979 - La banque des revê, Payot, Paris.

Francastel, Pierre

1987 - Imagem, visão e imaginação, Martins Fontes, Lisboa.

Martini, A.

1981 - L'impressionnisme. Agence Internationale, d'Édition, J-F Gonthier, Suisse.

Mauss, Marcel

1967 - Manuel d'Ethnographie. Petite, Bibliotheque Payot, Paris.

Vel Zoladz, Rosza W.

1990 - Etnografia da Imagem: o espelho no lugar e o que as categorias apagadas encontram lá. Mestrado em História da Arte (área Antropologia da arte), EBA, UFRJ.

1993 - As cidades apodípticas e enigmáticas. IVº Colóquio França-Brasil. Fórum de Ciência e Cultura, UFRJ/Grupo Le Corbusier, Rio, NEAC, FAU, UFRJ / Mestrado em História da Arte (BAC), EBA, UFRJ / Consulado Geral da França do Rio

de Janeiro.

¹Escola de Belas Artes (EBA), UFRJ (Mestrado em História da Arte. Pós-Graduação em Artes Visuais, área Antropologia da Arte).

²Comunicação apresentada a XIXª Reunião Brasileira de Antropologia (ABA), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1994.



A vinda da corte portuguesa e sobretudo a Abertura dos Portos às Nações Amigas em 1808 puseram fim ao pacto colonial que garantia a política mercantilista de monopólio de Portugal sobre o mercado brasileiro e inaugurou a prática do livre-cambismo, de vital necessidade para a expansão da Revolução Industrial. O Brasil passou, então, a ficar integrado ao mercado internacional, desde logo instalando a hegemonia inglesa e traçando o papel do Brasil na economia mundial dominada pela lógica capitalista: exportador de matérias-primas e produtos agrícolas e importador de produtos industrializados ⁽¹⁾

A independência de 1822 sacramentou a ruptura com o estatuto colonial, dando origem a um estado politicamente autônomo, mas no plano econômico houve apenas uma rearticulação da dependência. Ao contrário do que se poderia esperar, as classes dirigentes locais do antigo regime mantiveram-se no poder, ligadas agora diretamente aos países industrializados, especialmente à Inglaterra. A emancipação serviu apenas para remover as restrições à liberdade de comércio e à autonomia administrativa. A formação social brasileira continuou determinada pelas relações de produção escravistas,

cada vez mais apoiada na monocultura agro-exportadora do café e sempre preservando um caráter essencialmente mercantil ⁽²⁾.

O CRESCIMENTO DO RIO DE JANEIRO

Durante todo o século o Rio de Janeiro desempenhou um papel preponderante, não apenas como centro das decisões políticas, mas também por ser o principal porto exportador e importador do país, o centro de redistribuição da economia rural e o principal mercado consumidor de produtos importados. Toda essa atividade comercial desencadeou logicamente uma enorme atração pela vida na cidade. .

A população cresceu de maneira significativa neste período: em 1808 contava com 60. 000 habitantes; em 1817, 110. 000; em 1821, 112. 000; em 1835, 137. 000 ⁽⁴⁾, até apresentar no recenseamento de 1849, feito por Haddock Lobo, 226. 196 habitantes, sendo 60. 290 nas paróquias rurais e 205. 906 nas oito paróquias urbanas ⁽³⁾. Na população urbana, 51,2% correspondiam à população livre (127. 051 habitantes) e 48,8% à população escrava (78. 855 habitantes), enquanto na população rural 52. 2%

correspondiam à população escrava (31.477 habitantes) e 47,8% à população livre (28.813 habitantes) ⁽⁴⁾. Na zona urbana, portanto, a população livre é ligeiramente superior à população escrava, enquanto na zona rural a situação se inverte.

A DIFERENCIAÇÃO SOCIAL NAS FREGUESIAS URBANAS

A partir da primeira metade do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro, ao contrário do que havia acontecido no período colonial, começa a se organizar segundo uma estrutura espacial estratificada em termos de classes sociais.

Maurício de Abreu afirma que em torno dos anos 20 já se podia notar uma tênue diferenciação social entre as cinco freguesias urbanas: Candelária, São José, Sacramento, Santa Rita e Santana. As freguesias da Candelária e São José abrigavam as instituições mais importantes da cidade e tinham se convertido em residência preferencial das classes dominantes. As demais classes, precisando estar próximas ao centro, onde estava concentrado o mercado de trabalho, aglomeravam-se cada vez

mais nas freguesias de Sacramento e especialmente Santa Rita e Santana ⁽⁵⁾.

A DIFERENCIAÇÃO SOCIAL NAS FREGUESIAS RURAIS

Também nas freguesias rurais começava a se delinear uma diferenciação social. As freguesias muito distantes permaneciam rurais, produzindo essencialmente para suprir o abastecimento da cidade. As freguesias mais próximas iniciaram nesta época um processo crescente de retalhamento das antigas fazendas em chácaras, usadas pelas classes mais abastadas inicialmente apenas para lazer, mas gradualmente passando a serem usadas como residência permanente, seguindo o exemplo da própria família real, que se estabelecera na Quinta da Boa Vista em São Cristóvão ⁽⁶⁾. A valorização da natureza e da vida no campo, em oposição à cidade, é um fenômeno iniciado com o Romantismo, sobretudo ligado à moda do pitoresco, como descrevem Pevsner e Loyer ⁽⁷⁾. No século XIX, no entanto, adquire a conotação de signo de qualificação social, num processo semelhante ao apontado por Baudrillard ⁽⁸⁾: ter propriedade no campo ou morar em arrabaldes semi-rurais representa um privilégio

exclusivo das classes abonadas, que podem arcar com o ônus das grandes dificuldades de mobilidade da época.

OS VETORES DE EXPANSÃO URBANA

Surgem, assim, dois grandes vetores de expansão da cidade. Um no sentido oeste, em direção à Freguesia do Engenho Velho, mais especificamente o arrabalde de São Cristóvão, que, pelo fato de abrigar a residência real, passou a atrair famílias endinheiradas, depois que o acesso ao bairro foi garantido pelo aterro de parte do Mangue de São Diogo. Após a chegada da Corte, a Câmara Municipal mandou aterrál-lo para a abertura do Caminho do Aterrado ou das Lanternas (que mais tarde passou a chamar-se Rua Senador Eusébio e hoje constitui o lado par da Avenida Presidente Vargas), prolongando a Rua Nova de São Pedro, desde o Campo de Santana até a Ponte dos Marinheiros, nas imediações da Praça da Bandeira e promovendo a ligação entre o centro da cidade e a Quinta da Boa Vista. Resolvido o problema de acessibilidade, o bairro rapidamente cresceu, especialmente em moradias aristocráticas, fenômeno que se estendeu, embora em

grau mais modesto, até a Ponta do Caju⁽⁹⁾. O seu crescimento foi tão acentuado que justificou a criação da Freguesia de São Cristóvão em 1856, desmembrada do Engenho Velho⁽¹⁰⁾.

O outro vetor de expansão dirigiu-se para o sul, partindo da Lapa em direção a Botafogo, na Freguesia da Lagoa, criada em 1809, como desmembramento da de São José. Os bairros da Glória e do Catete cresceram tanto que em 1834 criou-se a Freguesia da Glória, desmembrada ainda da de São José⁽¹¹⁾. Também Botafogo cresceu muito, progressivamente rivalizando com São Cristóvão como opção de moradia das elites.

Ao longo deste período, portanto, as classes de renda mais altas - as únicas com poder de mobilidade - foram-se deslocando do antigo centro da cidade e se instalando nesses bairros seletos, cada vez mais valorizados pela intervenção do poder público, que os privilegiava com a abertura e conservação de caminhos de acesso e abertura de linhas de transporte coletivo. Mas, entre os dois vetores de expansão da cidade, nesta primeira metade do século XIX, o que predomina é o voltado para a zona norte.

A MUDANÇA NA CONFIGURAÇÃO DA CENTRALIDADE URBANA

Na Freguesia de Santana, ocorreu um fenômeno importante na primeira metade do século XIX: a progressiva valorização do Campo de Santana, depois Campo da Aclamação e posteriormente Praça da República.

No início do século XIX, o Campo de Santana tinha o chão de terra, com vegetação rasteira, poucas casas, as igrejas de Santana e de São Jorge, além do Chafariz das Lavadeiras, que aí foi instalado em 1808⁽¹²⁾. Em 1818, o Campo de Santana aparece numa gravura de Fruhbeck, com as igrejas de Santana (demolida para dar lugar em 1858 à estação terminal da Estrada de Ferro D. Pedro II) e São Jorge (ainda hoje existente, na esquina com a Rua da Alfândega), e o Quartel que se começara a construir desde 1811 (reformado sucessivamente em 1819 e 1899, foi reconstruído em 1909 e finalmente substituído em 1941 pelo atual Palácio Duque de Caxias, então sede do Ministério da Guerra, hoje I Comando do Exército). Dentro do espaço da praça, aparecem o Palacete do Campo (construído em 1813 por ocasião da coroação de D. João VI e que servirá em 1822 para a aclamação de

D. Pedro I e em 1824 para o juramento à Constituição, sendo destruído em 1841 num incêndio por ocasião dos preparativos para os festejos da sagração e coroação de D. Pedro II; o jardim ao lado do Palacete, construído pelo intendente Paulo Viana, foi mandado demolir por D. Pedro I), além da arena (projetada por Grandjean de Montigny para a realização de touradas, cavalhadas, danças e jogos, já estava sendo construída em 1817 para as comemorações do casamento de D. Pedro com D. Leopoldina)⁽¹³⁾.

Começava-se, portanto, a usar o Campo para manobras militares e comemorações festivas, aproveitando a sua maior amplitude em relação à então praça central da cidade, o Largo do Carmo ou Largo do Paço, hoje Praça XV de Novembro.

Evidenciando a importância na época deste vetor oeste de expansão urbana e a importância crescente do Campo de Santana na vida da cidade, vê-se aí a instalação de várias repartições públicas. Ainda no tempo de D. João VI foi aprovada a edificação tão necessária do Senado da Câmara, depois Câmara Municipal, entre as Ruas do Sabão e São Pedro: terminado em 1825, foi projetado por José Antônio Monteiro,

discípulo de Grandjean de Montigny, e abrigou, além da Câmara, outras repartições municipais, além do Tribunal do Júri da Corte e o Supremo Tribunal de Justiça, até ser demolido em 1873 (para dar lugar à construção de um novo prédio, inaugurado em 1882, projetado pelo engenheiro José de Souza Monteiro, aí funcionando várias repartições; reformado em 1894 e em 1897, ampliado em 1904, serviu como sede do Governo Municipal até 1944, quando foi demolido para a abertura da Avenida Presidente Vargas) ⁽¹⁴⁾. Ainda no tempo de D. João VI, e também no mesmo lado do Campo de Santana, na esquina da Rua dos Ciganos, instalou-se o Museu Real, mais tarde Museu Nacional; transferido o museu em 1902 para a Quinta da Boa Vista, o prédio foi reformado, passando a abrigar de 1906 a 1982 o Arquivo Nacional ⁽¹⁵⁾. No lado ocidental do Campo, na esquina do Rua do Areal, foi adquirido em 1825 o solar do Conde dos Arcos para abrigar o Senado (que aí permaneceu por 100 anos, até mudar-se para o Palácio Monroe no início do século XX) ⁽¹⁶⁾.

Na primeira metade do século XIX, portanto, já estavam concentradas em torno do Campo de Santana, algumas das mais significativas edificações públicas, transformando-o num verda-

deiro centro administrativo da cidade e rivalizando com o centro oficial da cidade, o já saturado Largo do Carmo ⁽¹⁷⁾.

A importância do Campo de Santana e a intenção de transformá-lo no centro da cidade já estavam expressas no projeto de 1827 de Grandjean de Montigny, que nunca chegou a ser realizado ⁽¹⁸⁾. Previa a construção de uma praça com prédios de fachadas uniformes, um palacete imperial de um dos lados, um arco do triunfo fechado a perspectiva principal, chafarizes e a estátua eqüestre do imperador no centro, além da futura catedral de São Pedro de Alcântara. Imaginado como um verdadeiro fórum, destinava-se à realização de eventos políticos, paradas militares, procissões religiosas, festas populares, assim como para o simples passeio e lazer. Era, portanto, um exemplo típico do urbanismo clássico francês, em que toda a vida da cidade e dos cidadãos se desenvolve em torno da imagem centralizadora do monarca.

A proeminência deste vetor oeste de expansão urbana do Rio de Janeiro nesta primeira metade do século XIX pode ser demonstrada por um outro projeto de Grandjean de Montigny de 1848, também não realizado, para o prédio do Senado no Largo do Rocio ou Praça da

Constituição, atual Praça Tiradentes, com jardins e duas ruas simétricas, sendo uma delas uma larga artéria que, cortando o morro de Santo Antônio, ligaria o Rocio à praia de Santa Luzia ⁽¹⁹⁾. Se este projeto tivesse sido implantado, o Rocio ter-se-ia transformado no coração da cidade, ligado por uma rede de vias aos demais núcleos então relevantes: o Largo do Carmo e o porto; o Campo de Santana e a ligação com São Cristóvão; a praia de Santa Luzia e a ligação com os bairros ao sul ⁽²⁰⁾.

EXPANSÃO URBANA E DIFERENCIAÇÃO ARQUITETÔNICA

É interessante observar a relação entre a expansão urbana e a paisagem construída que lhe foi sendo acrescentada. Em mapa de 1808/1812 (FIG. 1), a parte urbanizada da cidade da cidade já começa a ultrapassar o Campo de Santana e insinua-se além do Passeio Público. Nesta mesma época, a Câmara Municipal mandara aterrar parte do Mangal de São Diogo, surgindo a Cidade Nova, que teve, assim como o Campo de Santana, um crescimento significativo. Sua ocupação foi estimulada pelo Governo, concedendo-se aos prédios levantados em terras foreiras à

Municipalidade uma isenção de impostos proporcional ao número de pavimentos edificados ⁽²¹⁾. Pode-se observar que na malha urbana mais recente, além da Rua da Vala, depois Uruguaiana, a trama viária é freqüentemente interrompida por praças: Largo do Capim, antigo Campo da Forca; Largo de São Domingos; Largo de São Francisco de Paula; Largo da Lampadosa, depois Praça da Constituição, atual Praça Tiradentes; Largo de São Francisco da Prainha; além do Campo de Santana. Na parte mais antiga, as praças são poucas: além do Largo do Carmo, há apenas o Largo de Santa Rita, o Largo do Moura e o Largo da Carioca. Para além dos Morros do Castelo e de Santo Antônio, surgem o Largo da Ajuda e o Largo da Lapa, la-deando o Passeio Público.

A partir, portanto, da segunda metade do século XVIII, houve já a preocupação de garantir esses espaços livres, melhorando a circulação e a aeração e sinalizando que, com a extensão do tecido urbano, relação com o centro ia-se esgarçando, criando a necessidade de sub-centros, com capacidade de polarização mais reduzida. Esses núcleos de importância secundária não surgiram aleatoriamente: derivam de marcos civis e sobretudo religiosos, como as

ermidas, antes afastadas, mas agora integradas à cidade.

Outro aspecto importante a ressaltar na observação deste mapa é o número elevado de igrejas novas, praticamente todas pertencentes a irmandades religiosas, que se vêm juntar às construídas nos séculos anteriores: a Capela dos Terceiros do Carmo, Nossa Senhora Mãe dos Homens, São Francisco da Penitência, São Francisco de Paula, São Gonçalo Garcia, Senhor dos Passos, Nossa Senhora da Conceição do Cônego, Santana, Santa Teresa, além do Seminário São Joaquim. Apesar, portanto, das administrações dos Vice-Reis e depois do Príncipe Regente terem investido a cidade de prédios civis de maior envergadura, as construções religiosas superaram numérica e qualitativamente, dominando inequivocamente a paisagem urbana. As irmandades continuavam poderosas, mesmo com a presença da família real e sua corte. Ainda vai demorar para o Estado, na sua recente versão iluminista, conseguir desmontar a intrincada rede de poder e controle que elas exerciam sobre a sociedade.

É notável comparar a expansão da cidade, passadas quatro décadas, em um mapa de 1852 (FIG 2). A região da Cidade Nova desenvolveu-se bastan-

te, graças à diminuição do Mangal de São Diogo, seguindo ao longo do recém-aberto Canal do Mangue e em torno do Largo do Rocio Pequeno, futuramente Praça XI de Junho. Outra região urbanizada foi o Morro da Saúde, agora já praticamente articulado ao Morro da Conceição e ao Campo de Santana. A região dos Alagadiços de Pedro Dias, já quase totalmente recuperados, começam também a se incorporar à trama viária em torno do Campo de Santana. Também a ocupação da zona sul se esboça no avanço do arruamento além da Rua do Desterro ou de Santa Teresa. Não há dúvida, nesta época, que o vetor norte da cidade cresce de forma muito mais notória. Neste mapa de 1852, fica também evidenciada a extensão das atividades portuárias para o litoral até a Saúde: estão aí assinalados os Trapiches da Saúde e do Valongo e o Cais dos Mineiros.

Finalmente, pode-se observar ainda neste mapa de 1852 que, embora a grande quantidade de igrejas ainda domine a paisagem urbana, vários prédios civis de maior porte foram incorporados ao cenário da cidade: a nova Santa Casa de Misericórdia, construída por Domingos Monteiro, Joaquim Cândido Guillobel e José Maria Jacinto

Rabelo, de 1840 a 1852; o Teatro São Pedro de Alcântara; o Teatro São Januário; os Correios; a segunda Praça do Comércio, construída por Grandjean de Montigny; o Mercado; a Escola Militar, projeto de Pierre Joseph Pézérat de 1826; o Hotel Pharoux; além dos já mencionados prédios situados no Campo de Santana. Outras construções civis poderiam ser incluídas neste mapa, pois seguramente são anteriores a 1852, como a Academia Imperial de Belas Artes e o Mercado de Peixe, ambos de Grandjean de Montigny.

Nestes novos prédios civis, desenvolve-se uma arquitetura neoclássica, em grande parte devida à atuação da Academia Imperial de Belas Artes e de Grandjean de Montigny, seu catedrático de Arquitetura de 1826, quando a Academia foi inaugurada, até 1850, ano de sua morte. Mas não se deve esquecer que a nossa arquitetura civil, desde o período colonial, sempre guardara um tom mais austero e despojado, nunca acompanhando a arquitetura religiosa na formulação de um estilo exuberantemente barroco ou rococó.

Por outro lado, as igrejas, que continuaram sendo construídas em grande número ao longo de todo o século XIX, preservam ainda uma linha de con-

tinuidade com os estilos do século XVIII, o Barroco e sobretudo o Rococó, embora já tivessem incorporado, desde o final do XVIII, um acento mais classicizante.

PERMANÊNCIA E MUDANÇA NO URBANISMO E NA ARQUITETURA DO SÉCULO XIX

A conclusão a que se chega é que, ao contrário do que normalmente se afirma, não houve propriamente um conflito entre o Barroco/Rococó, de herança colonial, e o Neoclassicismo, como um gosto novo afirmado como estilo oficial, na arquitetura brasileira do século XIX. Há, sim, uma convivência - acredito que até bastante pacífica, pelo menos do ponto de vista dos usuários e da maior parte dos técnicos - entre essas linguagens, ficando cada uma delas associada a programas arquitetônicos diferenciados.

Assim, nos prédios religiosos, persiste a prática barroco/rococó, já incorporando uma feição neoclassicizante; trata-se de uma linha de continuidade da própria sociedade brasileira, prolongamento de toda uma série de hábitos e comportamentos dos tempos coloniais. A maioria dessas igrejas pertence às irmandades - confrarias religiosas laicas,

que desde o século XVIII, suplantaram a importância anterior das ordens conventuais tradicionais. Representando os diversos segmentos sociais, seja por organização profissional ou por diferenciação econômica e racial, as irmandades continuaram no século XIX desempenhando um papel primordial no universo de convívio social - numa sociedade que, afinal, continuava estruturalmente a mesma. O poder do Estado ou qualquer outra instância de organização social tem ainda, naquele momento, pouca visibilidade no cotidiano da cidade. Quem realmente domina a cena social são ainda as irmandades: os nascimentos, as mortes, os casamentos, as tarefas assistenciais, os cuidados aos doentes - enfim toda a mescla de ocorrências e vicissitudes de que é feita a vida - estão inscritos no espaço de atuação das irmandades. Assim, embora não se possa falar mais, como se faria em relação ao nosso universo colonial, da prioridade simbólica absoluta da instância religiosa, é preciso deixar claro que ela continua ainda fortemente majoritária no século XIX.

A presença dominante da Igreja no cotidiano brasileiro do século XIX, mesmo na cidade capital do Império, é bastante visível em praticamente toda a

literatura da época, mas aqui tomaremos apenas um exemplo, o Dom Casmurro de Machado de Assis. A história de Bentinho e Capitu é narrada a partir da adolescência de ambos, no ano de 1857, nas casas vizinhas da Rua Matacavalos, hoje Riachuelo, "além da dos Inválidos, perto da do Senado" (22). Na casa da mãe de Bentinho, D. Glória, a religiosidade de todos, as visitas freqüentes do Padre Cabral, a própria promessa de enviar Bentinho ao seminário para fazê-lo padre - tudo remete à prioridade da religião ou das referências religiosas no convívio dentro e fora da casa da família. A maneira como a exteriorização da religião concretiza uma hierarquização sutil da sociedade fica bem visível no episódio na Igreja de Santo Antônio dos Pobres, em que o agregado José Dias e o vizinho Pádua, pai de Capitu, disputam o privilégio de carregar uma das varas de pálido, que acompanharia a saída do Santíssimo à rua para a visita de um enfermo:

"Pádua, apesar do medo que tinha do outro, teimava em querer a vara, tudo isto em voz baixa e surda. O sacerdote achou meio de conciliar a rivalidade, tomando a si obter de um dos outros seguradores do pálido que cedesse a vara ao Pádua, conhecido na pa-

róquia, como José Dias. Assim fez; mas José Dias transtornou ainda esta combinação. Não, uma vez que tínhamos outra vara disponível, pedia-me para mim, “jovem seminarista”, a quem esta distinção cabia mais diretamente. Pádua ficou pálido, como as tochas. . .

Pela minha parte, quis ceder-lhe a vara; lembrou-me que ele costumava acompanhar o Santíssimo Sacramento aos moribundos, levando uma tocha, mas que a última vez conseguira uma vara do pálido. A distinção especial do pálido vinha de cobrir o vigário e o sacramento; para a tocha qualquer pessoa servia. Foi ele mesmo que me contou e explicou isto, cheio de glória pia e risinha. Assim fica entendido o alvoroço com que entrara na igreja; era a segunda vez do pálido, tanto que cuidou de ir pedi-lo. E nada! E tornara à tocha comum, outra vez a interinidade interrompida; o administrador regressava ao antigo cargo. . . Quis ceder-lhe a vara; o agregado tolheu-me esse ato de generosidade, e pediu ao sacristão que nos pusesse, a ele e a mim, com as duas varas na frente, rompendo a marcha do pálido”. (23)

Contrastando com essa presença dominante das referências religiosas, que se estendem por todo livro, há

pouquíssimas indicações de prédios ad-

ministrativos ou mesmo de pontos de inserção da presença do Estado na narrativa dos personagens: ao Imperador, por exemplo, só há uma referência - é quando Bentinho, ainda acompanhado por José Dias, encontra na rua com o coche imperial:

“Em caminho encontramos o Imperador, que vinha da Escola de Medicina. O ônibus em que íamos parou, como todos os veículos; os passageiros desceram à rua e tiraram o chapéu, até que o coche imperial passasse”. (24)

Se a arquitetura religiosa continuava praticamente a mesma do século anterior, os prédios civis continuaram também fiéis a uma tradição de despojamento que vinha dos tempos coloniais. A preferência por volumetrias simples e por planos íntegros será agora acrescida por um vocabulário mais ortodoxo, tirado dos cânones

neoclássicos. Não há, assim, nenhum “abismo formal” separando, por exemplo, o Paço da Praça XV, construído como Casa dos Governadores segundo projeto do Brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim, durante mandato de Gomes Freire de Andrade, e os prédios civis que surgem nesta primeira metade do século XIX. .

Desta maneira, pode-se chegar a duas premissas importantes para lidar com a arquitetura brasileira do século XIX. A primeira dessas premissas diz respeito a uma nova maneira de abordar o século XIX. Em vez de encará-lo como uma rígida ruptura em relação ao sécu-

lo anterior ou como simples passagem para o século seguinte, ou então ficar insistindo nas oposições Rococó x Neoclassicismo ou então Neoclassicismo x Ecletismo, acredito que seja muito mais proveitoso visualizá-lo como um período histórico próprio, em que permanência e mudança se colocam com igual ênfase. Tanto perduram as formas coloniais, que não têm aí neste momento, como terá mais tarde na virada para o século XX, nenhuma conotação negativa, quanto são absorvidos novos vocabulários formais - primeiro e em maior grau o Neoclassicismo; um pouco mais tarde e em grau bem menor os outros

revivalismos; mais para o final do século, o Eclétismo e o Art Nouveau. A absorção dos estilos historicistas, assim como do Art Nouveau, nada tem de ideológico - como ocorreu na Europa, com alguns desses movimentos, sobretudo o Neogótico (seja por motivos morais, como em Pugin, seja por motivos técnicos, como em Viollet-le-Duc). Aqui no Brasil, como na maioria dos casos também na Europa, a escolha dos estilos é tipológica: acredita-se que determinados estilos adequam-se melhor a determinados programas, em geral apoiando-se no uso de alguns protótipos de aceitação generalizada. Assim, cabe melhor aos prédios públicos o estilo neo-clássico ou neo-renascimento; aos prédios militares ou com funções de fiscalização correspondem os estilos medievais; pode inclusive ser possível que nesta época o Barroco/Rococó tenha sido visto como um estilo próprio para igrejas - uma vez que essa era a nossa tradição arquitetônica. Visto dessa maneira, fica mais fácil entender o imenso investimento que foi feito na cidade em obras para conclusão de inúmeras igrejas começadas no final do século anterior e para iniciar outras tantas. Quase todas as igrejas que existem ainda hoje no centro do Rio de Janeiro, ou foram termina-

das no século XIX, ou são integralmente obra do século XIX; no entanto, via de regra, elas são totalmente excluídas dos capítulos que se dedicam ao estudo da arquitetura do século XIX, sendo citadas, em geral muito de passagem, nas últimas linhas dos capítulos referentes à arte colonial, como seu prolongamento pelo século seguinte, quase que um verdadeiro anacronismo. Por outro lado, como arquitetura do século XIX apresentam-se geralmente algumas poucas obras, em geral prédios civis neo-clássicos, que, apesar de realmente importantíssimos, representam, na verdade, uma parcela daquilo que a época produziu como um todo.

A segunda premissa diz respeito à compreensão de que o estudo da arquitetura do século XIX dificilmente poderá progredir sem estar articulado aos estudos urbanos. Os impasses dos estilos, a tentativa de conciliação entre tradição e mudança, a necessidade de modernização tecnológica, o uso da ornamentação como escritura significativa - tudo isto pode ser bem avaliado, quando se percebe que esta arquitetura "serve" a uma cidade em profundo processo de mutação. Logicamente nas cidades brasileiras as transformações não tinham, nem a extensão, nem a velocidade das

que ocorriam na mesma época nas cidades européias, mas seguramente as cidades maiores e principalmente as capitais, como o Rio de Janeiro, estavam vivendo um processo intenso de expansão e diferenciação urbanas, com a conseqüente problematização de sua centralidade. A demanda de novos prédios públicos, com novas finalidades e projetados em novas escalas; a ocupação dos bairros periféricos, como novas possibilidades de tamanhos de lotes; uma nova relação com a natureza, consubstanciada na presença crescente dos jardins; a implantação progressiva de meios de transporte coletivo, até chegar ao uso sincrônico de bondes e trens na década de 70; a crescente transformação do usuário destas cidades - transformação, não apenas de hábitos, mas também de percepção. É, portanto, sobre esta cidade oitocentista, vivenciando de forma cada vez mais contundente o impacto da modernização, mas que deve ser entendida a arquitetura do século XIX em toda a sua pluralidade.

NOTAS

(1) CARVALHO, Lia de Aquino. "Contribuição ao estudo das habitações populares: Rio de Janeiro, 1886/1906". In *A era das demolições h habitações po-*

pulares. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1986, p. 129. BENCHIMOL, Jayme Larry. *Pereira Passos, um Haussmann tropical: as transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, COPPE/UFRJ, 1982, p. 7-8 e 10.

(2) BENCHIMOL, J. L. (1982) p. 8.

(3) ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. 2 ed. Rio de Janeiro, Zahar/IPLANRIO, 1988, p. 39. CARVALHO, L. A. (1986) p. 134.

(4) BENCHIMOL, J. L. (1982) p. 144.

(5) ABREU, M. A. (1988) p. 35-37.

(6) ABREU, M. A. (1988) p. 41.

(7) PEVSNER, Nikolaus. *Perspectiva da arquitetura européia*. Lisboa, Ulisséia, s. d. , p. 293-294. LOYER, François. "Ornement et caractère". In *Le siècle de l'Ecletisme: Lille - 1830/1930*. Paris/Bruxelas, Archives d'Architecture Moderne, 1979, 79-82 e 85-86.

(8) BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Lisboa, Edições 70, 1981, p. 11-55.

(9) BENCHIMOL, J. L. (1982) p. 15. ABREU, M. A. (1988) p. 37.

(10) BENCHIMOL, J. L. (1982) p. 37.

(11) BENCHIMOL, J. L. (1982) p. 41.

(12) SANTOS, Paulo Ferreira. Quatro séculos de arquitetura. Rio de Janeiro, Instituto de Arquitetos do Brasil, 1981, p. 38 e 48.

(13) SISSON, Rachel. "Marcos históricos e configurações espaciais - um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro". In Arquitetura Revista. Rio de Janeiro, FAU/ UFRJ, 1986, p. 62-63.

(14) SISSON, R. (1986), p. 64-65 e 68.

(15) SISSON, R. (1986) p. 12 e 14.

(16) SISSON, R. (1986) p. 67.

(17) SISSON, R. (1986) p. 69.

(18) Projetos no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, inventário n. 6393 e Museu D. João VI n. 2978. COUSTET, Robert. "Grandjean de Montigny, urbanista". In Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, PUC, 1979, figs. 29 e 30.

(19) Projeto no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, inventário n. 6538. COUSTET, R. (1979), fig. 31.

(20) COUSTET, R. (1979) p. 68-69.

(21) SISSON, R. (1986), p. 71.

(22) ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s. d. , p. 152.

(23) ASSIS, M. (s. d.) p. 84-85.

(24) ASSIS, M. (s. d.) p. 82.

ILUSTRAÇÕES

FIG. 1 - A cidade do Rio de Janeiro em princípios do século XIX (baseada na planta régia de 1808/1821). In BARREIROS, Eduardo Canabrava. Atlas da evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro: 1565-1965. Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1965, prancha 14.

FIG. 2 - A cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX (baseada na planta Garnier de 1852). In BARREIROS, E. C. (1965), prancha 16.

U
e
N
de
M
J.
G
se
st

Est
de
de
do
do

de
de
en
de
de



A cidade do Rio de Janeiro da virada do século vive o impacto da metropolização. Cidade-porto, centro político da nação, se moderniza sob intervenções do governo que, com constantes reformas urbanas, interfere diretamente na vida de seus habitantes.

A reforma Pereira Passos, marco da reurbanização da cidade neste período, será responsável pela abertura da Avenida Central e o alargamento de outras ruas, como a Visconde de Inhaúma. Em nome da saúde pública, o governo republicano destrói cortiços e quiosques que conviviam, no centro, com grandes casas comerciais, casas bancárias e residências de luxo. A gradativa modificação no cenário da cidade tem como um dos objetivos tornar o Rio um lugar propício ao comércio internacio-

nal, ao lazer das elites e um cartão postal para os turistas, financistas, comerciantes que se aventurassem a conhecer o exotismo brasileiro e explorar este mercado potencial. Além de esconder o lado pobre do povo brasileiro.

O Rio moderniza-se ao sabor das últimas invenções, da moda em Paris, dos costumes importados junto com as damas de cabarés.

Neste contexto de profundas mudanças na experiência e na sensibilidade dos habitantes do Rio de Janeiro, a cultura de tradição oral tende a desaparecer. O narrador, como o entende Walter Benjamin, tem seu espaço de atuação reduzido em razão do surgimento do jornal como meio de comunicação e da crescente industrialização da economia.

Esse fenômeno, observado por Benjamin nas grandes metrópoles capitalistas, é no nosso entender registrado por Lima Barreto no seu livro "Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá" publicado pela primeira vez em 1919. Neste texto, Lima conta a história de um funcionário da Secretaria dos Cultos, o qual tem uma profunda relação afetiva com a cidade e a sua história.

Nosso trabalho pretende fazer um levantamento dos pontos de conta-

to entre o Gonzaga de Sá e Augusto Machado, personagem de Lima Barreto, com a teoria de Walter Benjamin sobre o narrador da experiência.

Agonia de uma arte na cidade moderna

Benjamin, no seu artigo "O Narrador", faz uma distinção entre dois grupos de narradores: o viajante e o sedentário. Um traz a experiência de ter visto outros lugares além de seu país e de ter conhecido outros povos, outras culturas, por isso, é identificado com a figura do marinheiro mercante. O outro tem sua experiência sedimentada na cultura de seu país, de seu povo; sua viagem, na qual se torna guardião de um saber transmitido oralmente, não se dá no espaço físico, mas através do tempo, num trabalho paciente de artesão.

"A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores"
(BEJAMIN, l. 993, p. 198)

Esta situação se desestabiliza a partir da Revolução Industrial, do advento do jornal e com a emergência da modernidade que altera a sensibilidade humana e

"introduz um novo sentido à história, alterando o vetor

dinâmico do tempo que se revela sua índole não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum lugar do futuro"
(SEVECENKO, 1992, p. 228).

Esta ruptura com o passado é sentida especialmente no espaço da cidade. Tentando fugir à sua história, apagar os vestígios do passado e erigir uma nova ordem, a classe burguesa intervém no espaço, reedificando um novo cenário, um novo modelo apoiado na crença cega no cientificismo.

Velocidade e mudanças bruscas tornam-se a tônica da modernidade. A experiência dá lugar às vivências, mais próprias às relações superficiais impostas pelo anonimato na multidão, a unidade é superada pela fragmentação. Neste momento o narrador perde o sentido de existir e, sem experiência que sirva como modelo para as futuras gerações, tende a desaparecer do espaço da cidade.

A agonia deste narrador está presente, na figura de Gonzaga de Sá, no livro "Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá" ambientado na virada do século, época em que o Rio se Moderniza, modelando-se ao jeito de Paris.

A imagem de um arquipélago

M. J. Gonzaga de Sá é um descendente dos "Sás", aqueles que fundaram a cidade do Rio de Janeiro. Funconário "que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições" (BEJAMIN, 1990, p. 198), Sá representa a história de uma nação, de uma cidade com a qual se identifica na mistura das raças, das culturas, no conhecimento de recantos insuspeitos à buirguesia aristocratizada de Botafogo e Tijuca :

" . . . Vocês só conhecem a Tijuca e Botafogo. O Rio tem mais coisas belas. . .
É ali.
E apontou para o lado dos Órgaos"
(BARRETO, 1990, p. 36).

E acrescenta mais adiante:
"Eu sou o Sá, sou o Rio de Janeiro com seus tamoios, seus negros, seus mulatos, seus cafuzos e seus 'galegos' também. . . "
(Idem, p. 37).

Na condição de funcionário da Secretaria de Cultos cabia a Gonzaga de Sá zelar pela obediência às regras ritualísticas que, se possuíam maior valor no regime Monárquico, deixa de os ser ao nascer a República, ou passa a ter um sentido decorativo para a burguesia republicana.

Sua atividade de preservar uma

tradição já esvaziada de sentido é semelhante ao trabalho do narrador da experiência. Nos dois casos a razão de existir, que está diretamente ligada à vivência de uma experiência comum a um grupo, cessa no espaço de estranhamento e desagregação que experimentam os habitantes da cidade. Neste ambiente os homens circulam isolados no meio da multidão, onde estão sujeitos ao efêmero, ao fragmentário, ao espetáculo incessante do novo.

M. J. Gonzaga de Sá, memória viva da cidade, testemunha a transformação da cidade que aos poucos vai sendo tomada por novos cenários e invadida por outros autores.

Parte da sua experiência e da sua leitura sobre a cidade é resgatada na reminiscência, na rememoração que Augusto Machado, herdeiro de suas histórias, faz do tempo em que estiveram juntos como amigos. Ao registrar a memória do amigo, Augusto Machado nos apresenta a diversidade de cidades que convivem no mesmo espaço: a do passado e a do presente, a material e a simbólica, a central e a periférica, a dos cultos e a dos espetáculos.

O familiar e o exótico

“A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”
(Benjamin).

No primeiro capítulo, enquanto espera Sá no terraço do Passeio Público, Augusto Machado mira ao longe a paisagem harmônica entre o mar e as seras. Como uma câmera cinematográfica, o foco desliza até o outeiro da Glória, quando, então, Machado confunde a memória da sua infância à memória da cidade, reforçando as relações afetivas simbólicas:

“Saturei-me daquela melancolia tangível, que é o sentimento primordial da minha cidade. Vivo nela e ela vive em mim”

(BARRETO, 1990, p. 21).

“. . . a paisagem que me rodeia, não me é mais inédita: conta-me a história comum da cidade. . . ”

(Idem, p. 22).

Lembramos de que apesar de se tratar de um episódio do primeiro capítulo, Augusto já está impregnado da leitura de Sá acerca da cidade, pois, a exemplo dos textos épicos, a narração da história começa pela morte do herói.

Neste estado de exaltação do narrador, Augusto Machado se coloca como uma extensão de seus antepassados

do ao dizer que sonha por sua conta, ao jeito de seus mortos.

Seu movimento nostálgico é interrompido pela presença de um bando de ingleses que, ao contrário do narrador, tem uma relação circunstancial com este espaço, posto que estão em busca do exótico e não do familiar. O tempo presente (com toda carga significativa que sugere a presença dos ingleses levando arbustos do Brasil) se interpõe ao tempo passado que resiste na memória enquanto história da cidade e de seus habitantes.

Duas perspectivas do tempo

A presença dos ingleses dá a oportunidade para que observemos uma sutil distinção entre as perspectivas de Augusto Machado e Gonzaga de Sá em relação à vida e às mudanças na percepção do tempo.

Se neste episódio o que chama a atenção de Machado é o olhar embotado dos turistas e o que eles levam da natureza como “souvenir”, a Sá o que incomoda é a pressa com que estes andam:

“Que pressa têm esses ingleses! (. . .) Não se corre nem para morte a que amo. . . ”

(BARRETO, 1990, p. 23).

Para Sá, que teve sua sensibilidade formada em outro universo de valores, o tempo se apresenta como um aspecto de continuidade, de um fazer artesanal que desafia a paciência do homem-máquina da Revolução Industrial.

A pressa, a velocidade das mudanças, os horários delimitados pelo acúmulo de compromissos não fazem parte da vida, da cultura de Sá. Sua ocupação neste momento da vida é de contemplação e de leitura da topografia da cidade, de suas construções antigas, às quais busca preservar na memória, preservando as relações simbólicas e afetivas com este patrimônio. Que mais do que um valor material, tem valor puramente simbólico de evocação, de busca de um passado.

Portanto, quando Gonzaga prefere ir à pé e escolhe o caminho mais longo até sua casa, está fazendo uma opção de resistência a uma visão capitalista do tempo que se resume na expressão: "time is money". Seu tempo é outro, oposto ao das linhas de produção.

Entre mortos e vivos: a memória

Neste sentido de tempo o narrador se salva da morte ao transferir, através da palavra viva, um saber fossilizado, à margem do centro agitado do Rio, em Santa Tereza ou no subúrbio:

"Gonzaga me perguntou, apontando o convento de Santa Tereza:

- Sabes quem mora ali?

- Freiras.

- Mora também um conde, e creio que princesas.

- Mortas?

- Sim, mortos! Vês lá o sinal da morte?

- Não; está sorridente e alegre.

- E este casarão ali?

- Esta aqui, está desabando.

- Morto, não é? Sabes por quê? Porque não guarda nenhum morto."

(BARRETO, 1990, p. 23)

O diálogo entre Gonzaga e Augusto nos remete às palavras de Renato Cordeiro Gomes em "Todas as cidades, a cidade" no capítulo em que comenta o texto "Infância e Berlim por volta de 1900" de Walter Benjamin:

"O memorialista resiste à homogeneização, para redimir o particular. Como um arqueólogo, desce às camadas mais profundas da memória, dentro da paisagem arcaica da cidade."

(GOMES, 1994, p. 67)

Assim procede Gonzaga de Sá. A menção a condes e princesas nos faz lembrar as fábulas de nossa infância ao mesmo tempo que é uma referência à história recente do regime Monárquico com todo seu aparato ritualístico, estampada nos prédios da cidade que serviu