

INTRODUÇÃO À MESA

ARTE BRASILEIRA: ESTUDOS INOVADORES E DEBATES METODOLÓGICOS, EHA 2018.

Marcos Tognon¹

Boa tarde a todos e a todas, irei fazer um percurso para apresentar duas, entre várias publicações importantes, da Professora Aracy e da Professora Myriam. E vocês me perdoem porque esse percurso é um pouco autobiográfico, ficando mais velho a autobiografia justifica o percurso que fiz até agora.

Eu queria contar um pouco essa história dessas duas publicações², o quanto elas foram importantes para mim, e de certo modo, acredito, reverberando para quem estuda história da arte brasileira (FIGURA 1).

Logo após a minha fala, convidarei nossas duas convidadas para uma conversa sobre quais as questões que nós podemos fazer sobre o estudo da arte brasileira.

O fato de chamá-las para o nosso evento hoje é sobretudo porquê elas contribuíram com publicações significativas para uma mudança em vários paradigmas interpretativos sobre a arte brasileira.

Quando eu estudava arquitetura nos anos de 1980, o modelo de arquiteto para nós ali, no finalzinho da ditadura, era um nome muito específico aqui em São Paulo; era esse senhor que está desenhando com o compasso, ainda no mundo analógico chamado Vilanova Artigas, todos nós queríamos ser Vilanova

¹ Prof. Dr. Marcos Tognon (IFCH/UNICAMP). Coordenador docente do XIII Encontro de História da Arte 2018. Transcrição da fala proferida pelo Prof. Dr. Marcos Tognon na mesa de debate sobre a Arte Brasileira: estudos inovadores e debates metodológicos que contou com a participação das Professoras Aracy Abreu Amaral (USP) e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (UFRJ) no XIII EHA – UNICAMP.

² AMARAL, Aracy Abreu. *A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio* - São Paulo: Nobel: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, SP: CosacNaify, c2003. 343 p., il., 24 cm. Includes bibliographical references (p. 331-342). ISBN 8575031864 (enc.).

Artigas, porque era o homem que tinha sofrido com a ditadura, colocado uma posição muito clara, política, a favor enfim, da questão social no Brasil (FIGURA 2).

Artigas foi exilado político, tinha construído um projeto pedagógico para a FAU, e projetou o prédio da FAU; para nós, Vilanova Artigas era um nome fundamental, que concluía de certo modo, uma grande interpretação que se fazia da arquitetura brasileira, e da própria arte brasileira.

A FAU, um prédio que acredito que quase todos conhecem, era um projeto realizado, concluído em 1969, já num período muito difícil para o Brasil. E um projeto que trazia uma concepção de espaço, na qual, estudando a proposta curricular da FAU naqueles anos, transformava, exatamente, um ambiente acadêmico, num ambiente de grande debate sobre as questões e os caminhos da sociedade brasileira. Um edifício emblemático porque ela trazia uma série de soluções arquitetônicas, que mostravam uma nova evidência, do “brutalismo”, movimento reconhecido criado em São Paulo. (FIGURA 3).

Nós tínhamos o uso do concreto, elementos muito marcantes com essa grande empena que vocês podem ver aqui, apoiada em poucos pontos, que de fato, nos lembrava muito a grande tradição em São Paulo da arquitetura na qual se fundava uma interpretação das nossas origens da Casa Bandeirante (FIGURA 4). Ou como a professora Aracy gosta de dizer, que eu aprendi muito com ela: casa rural paulista do período colonial. E por quê?

Era uma grande estrutura muito racional quadrangular, com um corredor, apoiado por pilares, e que lembrava de fato, muito uma concepção que nós tínhamos, na FAU-USP, inclusive, o salão caramelo, que é uma aérea central, pátio caramelo, lembrava muito a grande sala, de trabalho de manufatura, das casas bandeirantes.

Não podemos nos esquecer (FIGURA 5) que toda essa história nos anos de 1960 tinha pelo menos trinta anos de interpretações sobre o que era a arquitetura moderna brasileira. E evidentemente nós tínhamos um pai. Nós temos um pai, um brilhante pai: Lucio Costa!

A ele nós devemos muito, ele foi um homem muito pioneiro, e evidentemente, por ser pioneiro e de grande personalidade historiográfica, apontou para algumas interpretações que para nós chamava, datava uma coerência para aquilo que nós pretendíamos ser, exatamente naqueles anos 80, como futuros arquitetos do Brasil, vislumbrando a nova república.

Ele havia nos ensinado que, por meio de uma leitura muito baseada no Auguste Choisy, na evolução da técnica (FIGURA 6) como uma evolução dos espaços arquitetônicos, uma evolução positiva da técnica, que aquela casa de alvenaria, de pedra, ou de taipa ao longo do séculos - como vocês podem ver nessa imagem do texto *Documentação Necessária*, um texto fundamental para história da arquitetura - nós caminhamos daquela fachada, daquela cobertura grande e pesada para o teto jardim lecobusiano dos anos de 1930. De certo modo, Lucio Costa estava antevendo as possibilidades de uma arquitetura, de fato,

modernista, projeto que inclusive ele se engajou plenamente com a construção do ministério da educação e saúde; ele nos dizia que era importante, que o arquiteto entendesse o seu passado, portanto, nós tínhamos que olhar para o nosso passado, para compreender o presente.

Uma interpretação muito purovisibilista da arquitetura, algo que nos encantava nos desenhos de Lucio Costa: a capacidade de vislumbrar, pela síntese do desenho uma história evolutiva da arquitetura das alvenarias tradicionais até o concreto armado. E algumas ilustrações extraordinárias. Como essa que nos mostra, na evolução entre 1800 e 1830 no mesmo texto *Documentação Necessária*, a passagem da pedra para o tijolo, para o cimento armado e por fim para o concreto armado, em 1930. Estabelecendo de fato, aquela perspectiva que nós, ali em 1980 queríamos retomar, após o eclipse do período militar. (FIGURA 7)

E alguns aspectos realmente intrigantes, que nos colocava também, um vetor muito claro sobre, por exemplo, o barroco, o grande tema da história da arquitetura do período colonial. Como entender a ornamentação? Os desdobramentos? A forma sensual como Oscar Niemeyer havia dito lá nos anos de 1940. Como entender o barroco brasileiro, a partir dessa síntese panorâmica, gráfica, purovisibilista, apresentada por Lucio Costa (FIGURA 8).

Eu fui ao concurso de titular do Professor Vilanova Artigas em junho de 1984, eu tive esse prazer, foi uma grande coincidência, eu estava no primeiro ano da faculdade, e quando chego na FAU-USP, e vejo o grande público assistindo a aula do mestre fundador.

O Artigas falecerá poucos meses depois, e após a aula fui a uma banca de livros. Por acaso, esse mesmo livreiro que está aqui hoje, o Reinaldo Ricarti, de quem eu compro livros desde 1984. E encontro esse livro aqui, que está exposto aqui embaixo (FIGURA 9) *Hispanidade em São Paulo*, e quando eu leio esse título vejo que há uma tese, uma situação nova... como assim a “hispanidade” em São Paulo? Tudo bem, nós tínhamos uma noção clara da história, muito manualística da unificação ibérica, entre 1580 e 1640, mas o que significava de fato essa presença espanhola na arte e na arquitetura paulista colonial?

Esse livro da professora Aracy Amaral, de 1981, apresentava o altar lateral do lado evangelho da capela de Santo Antônio em São Roque em sua capa, extremamente destacado como um dos elementos exemplares dessa presença da arte espanhola ou da influência, ou de uma matriz espanhola na arte paulista. Como assim?

E de fato, visitando depois a capela de São Roque, várias vezes como aluno de pós-graduação e como professor da Unicamp, quase anualmente fotos de detalhes como esse (FIGURA 10) cada vez mais estou convencido que aquele livro de 1981 da Professora Aracy Amaral é uma tese absolutamente comprovada.

Detalhes como esse (FIGURA 11) que chamam muito atenção, e ao abrir o livro, mas quem é a professora Aracy Amaral? É uma arquiteta? Uma não arquiteta está escrevendo sobre arquitetura? Talvez essa tenha sido uma pergunta que muitos professores naqueles anos de 1980 fizeram.

Era uma historiadora sensível a questão da técnica, a professora é jornalista de formação. Era uma pesquisadora interessada exatamente em vários aspectos da arquitetura, e colocava de um modo, vou dizer, quase que revolucionário, um novo ponto de vista sobre a produção da arquitetura brasileira, especialmente em São Paulo naquele período: ela exercia uma prática que eu considerava essencial, e que eu procuro utilizar até hoje nas minhas disciplinas aqui na Unicamp; viajar, ver a arquitetura, fotografar a arquitetura, registrar, se sensibilizar com os contextos visitados.

Essas são duas páginas do livro, 32 e 33, onde a Profa. Aracy mostra uma série de exemplares de técnicas vernaculares ainda sendo executados, na taipa, edifícios com uma conservação ainda muito complicada, por exemplo, no equador, como vocês podem notar do outro lado da página, um elemento fundamental e aí mostra a sensibilidade da nossa professora: ela detalha morfologicamente a casa rural paulista e entende que têm um elemento espacial fundamental, o alpendre frontal, um corredor semiaberto, uma espécie de arquétipo espacial.

Uma estrutura de compreensão do modo de viver, de uma cultura hispânica ou ibérica, que estava presente tanto nos países, de origem espanhola, quanto na São Paulo dos séculos XVI - XVIII. E chama atenção, esse olhar, que começa educar futuros arquitetos, como eu naqueles meados dos anos de 1980.

Olhar os detalhes, olhar as configurações, sair um pouco daquela grade interpretativa que até então nós tínhamos aprendido dentro do âmbito paulista, e vamos dizer assim, masculino (FIGURAS 12 e 13).

Eu continuo levando os meus alunos para desenhar e fotografar, para pegar carrapato... (FIGURA 14)

E eu olhando os detalhes da cobertura do sítio Santo Antonio (FIGURA 15) nós começamos a ver, que de fato, aquelas pequenas sugestões que delicadamente a professora Aracy foi apresentando ao longo do seu livro, se mostravam como uma atenção que até então nós não tínhamos dado para a arquitetura rural paulista desse período (FIGURA 16); vou ler pertinente a isso, se a professora me permitir, dois parágrafos que eu acredito que irritaram muito os historiadores da época.

Agora, porque a casa paulista é “legítima expressão artística mestiça”, como escreve Luís Saia, não percebo. Ela é, isso sim, representativa de uma época em que o mestiço imperava em grande faixa da população. Mas isso estava longe de significar que ele fosse o “senhor”. Parece muito mais claro hoje, à luz dos documentos do tempo, que o indígena tivesse sido, antes, um elemento de cruzamento e reprodução com o branco.

Outra frase que provavelmente irritou (FIGURA 17) sobre essa monumentalidade das casas bandeirantes:

Ora, essa monumentalidade, de quem já penetrou numa dessas casas não pode desmentir, nada tem em comum com as casas rurais portuguesas, ou mesmo da colônia brasileira desse século. [*De fato isto depois, o inquérito da arquitetura portuguesa nos anos 50 mostrou isso*] É de uma majestade tipicamente espanhola.

Certamente muita gente ficou irritada, e tinha um grande emblema nesse restauro, do sítio Santo Antonio, vocês sabem que foi uma obra adquirida pelo Mario de Andrade, doada nos anos 1940, poucos meses antes de sua morte ao IPHAN; casa rural paulista do período colonial que foi restaurada e se tornou de fato, um grande ícone tanto das posturas de preservação, quanto de interpretação da arquitetura paulista, com esse alpendre polêmico em frente à Capela até hoje (FIGURA 18).

Vou listar três aspectos importantes: um deles é mostrar a historiografia sul-americana sobre a arquitetura espanhola, e mostrar que nós precisamos dialogar com essa historiografia, dialogando com essa historiografia nós começaremos a entender muito melhor os nossos monumentos.

Vejam a gravura recolhida do Nadal Mora, e, em confronto com uma foto do outro lado da capela do Sítio Santo Antonio ainda há espera do restauro: de fato, muitas aproximações poderiam ser feitas, e que talvez aquele alpendre, tenha sido uma hipótese muito alargada, para não dizer outro termo, do Luís Saia (FIGURA 19).

Felizmente para nós, e ao mesmo tempo é uma das perguntas que eu vou fazer para a Professora Aracy Amaral (FIGURA 20) porque que demorou muito para vir a segunda edição do *Hispanidade em São Paulo*, mais de 30 anos, temos esse livro novamente: se eu tinha lido no início da graduação, agora vejo a segunda edição já quase para me aposentar...

Da nossa outra convidada (FIGURA 21) eu também tinha comprado o livro dela em uma das visitas que eu fiz na FAU. E esse livro é realmente importante e interessante, mesmo ainda sem ter muitos estudos sobre a obra de Aleijadinho, era possível perceber que havia uma série de indicações muito fortes, porque evidentemente o assunto principal é um dos conjuntos artísticos mais importantes que nós temos no Brasil (FIGURA 22). A arquitetura, a escultura, a topografia, o paisagismo - lembrando que o Roberto Burle Marx esteve envolvido aqui - de certo modo, é uma espécie de alta concentração das melhores cabeças que produziram entre os séculos XVIII, XIX e XX que pensaram a arte brasileira.

Uma foto do conjunto Bom Jesus dos Matozinhos, que hoje é possível com o Google (FIGURA 23): um conjunto excepcional de mais de 70 esculturas que foram restauradas a não muito tempo (FIGURA 24) sob a batuta da Professora Myriam.

E evidentemente algo que a professora nos ressaltava, a necessária correlação entre esse espetáculo barroco no monte sagrado de Congonhas o universo português (FIGURA 25) dessa transação intercontinental, entre dois países, entre duas nações com a mesma língua e muitas vezes com a mesma matriz cultural com uma série de valores religiosos muito comuns (FIGURA 26).

O Adro dos profetas, que também faz parte desse conjunto (FIGURA 27) motivava a Professora Myriam rumo a revisão do “mito” autoral de Aleijadinho para todas as peças: ponderar mais sobre essa questão da autoria, da necessária marca do artista, exigia compreender melhor o processo produtivo de trabalho da arte barroca brasileira, evitando erros e interpretações equivocadas.

E esse livro da Professora Myriam alertava para isso entre outros: por exemplo, de algumas deformações das esculturas, e aí as várias questões colocadas, que o Aleijadinho transfigurava suas próprias deformações físicas nas esculturas, nada disso!

A conclusão que se impõem é que a insuficiência técnica dos auxiliares do Aleijadinho estaria na origem da maioria das deformações observáveis nos Profetas, assim como nas Imagens dos Passos, observando-se, entretanto que a colaboração se processou de fórmula diferente nos dois conjuntos. Enquanto nos últimos é possível geralmente observar uma nítida separação do trabalho (obras inteiramente esculpidas pelo Mestre e outras pelo “atelier”) embora uma ou outra imagem possa ter sido feita em colaboração, no caso dos Profetas, ao contrário, praticamente todas as estatuas, com exceção talvez de Daniel e Jonas resultam do trabalho em colaboração. São, portanto muito mais chocantes as inscrições anatômicas dos Profetas que assinalam discrepâncias em obras executadas em sua maior parte pelo Aleijadinho, do que as de um soldado romano no fundo de uma das capelas do Passo, obra sabidamente de autoria do “Atelier”.

E essa nova compreensão do processo de trabalho de produção se abria para se questionar, ou para melhorar ou afinar o catálogo do Aleijadinho em Congonhas (FIGURAS 28 e 29).

Nos 200 anos da comemoração da morte do Aleijadinho eu tive a honra de dividir a mesa com a Professora Myriam e, talvez, esse é o nosso conjunto barroco mais em risco hoje no Brasil (FIGURA 30): devido a problemas de configuração geológica da rocha, com presença pontual de óxidos de ferro, vulgo Piritas, notamos que as esculturas do profetas estão literalmente se dissolvendo (FIGURA 31). Essas são fotos de 2013 e que talvez aquela tese do Pietro Maria Bardi de 1950 de levá-los para um Museu talvez deva ser revista, deva ser recolocada novamente (FIGURA 32).

Onde, por exemplo, o bigode de profeta Jonas desapareceu não o temos mais! Se eu quiser ver esse bigode novamente (FIGURA 33) eu tenho que ir lá ao átrio da FAAP em Perdizes onde as cópias de cimento feitas pelo Pietro Maria Bardi nos anos de 1950 que substituiriam essas peças no local, no momento em que as originais fizessem um percurso pelo Brasil e retornariam para Congonhas num museu, coisa que não aconteceu.

Gilberto Gil tentou retomar esse projeto de Bardi no início da gestão do governo Lula, mas também não teve sorte (FIGURA 34) Para quem quiser saber mais sobre esse conjunto extraordinário, porque é um dos pontos de atenção da Professora Myriam, ela tem aquele livro, depois nós temos outros dois que ela fez o *Guia do Aleijadinho do Santuário de Congonhas* e também, o livro sobre o restauro que também foi uma discussão muito importante ³.

Eu voltei a ler os livros da professora Myriam, e tentar entender o que é rococó, quando me foi colocado um desafio há 10 anos (FIGURA 35) de colaborar pela Unicamp na limpeza do altar-mor de Nova Lima, que eu não sei se todos conhecem, e que eu admiro francamente, o altar da Fazenda Jaguará, já preservado pelo IPHAN a partir de 1950.

A fazenda estava em um estado totalmente deplorável e depois até posso perguntar para a Professora Myriam, se ela acompanhou um pouco esse processo, os altares foram para essa igreja eclética, a Matriz de Nova Lima, já do século XX: em uma adaptação arquitetônica, todas as peças sacras da Fazenda Jaguará, os altares, o ambão, mesa da comunhão, de um certo modo retomaram suas funções nas celebrações dessa matriz dedicada a Nossa Senhora do Pilar (FIGURA 36).

E o livro sobre o Rococó (FIGURA 39) realmente possibilitava para nós naquele momento, naquele desafio de 10 anos atrás, eu e equipe do CECOR - UFMG (Eliana Ambrósio, Maria Regina Emire Quites, entre outras) discutíamos, de fato, o que era essa grande obra monumental, uma manufatura de afirmação de competência e inovação do Aleijadinho. O livro da Professora Myriam nos ensinava, exatamente, a comparar essa bela obra em Nova Lima com as poéticas plásticas que se difundiam nas gravuras em autores em obras do continente europeu (FIGURA 40).

(FIGURA 41) E que era necessário visitar o conjunto de retábulos esculpidos por Aleijadinho, especialmente os dois altares centrais, do lado evangelho e do lado epístola, da capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto: o altar de Nossa Senhora da Piedade e o altar de São João Batista (FIGURA 42) atribuídos ao Aleijadinho com documentação levantada pela Professora Maria Agripina Neves.

Detalhes e obras que me sugeriam questões (FIGURA 43) como por exemplo aqui, estamos vendo a área do sacrário, de extrema capacidade inventiva iconográfica, de um repertório formal realmente incomparável e singular (FIGURA 44); a professora Myriam a partir das suas publicações, nos orientou a pesquisar

³ Livro sobre o restauro de Congonhas.

os riscos e, felizmente hoje, nós temos uma grande disponibilidade de desenhos de altares que nos estimulam a pensar realmente sobre a concepção de muitos autores do XVIII, como esses registros de Landi por exemplo, que são extraordinariamente bem proporcionados (FIGURA 45).

Esse percurso entre as concepções de retábulos em Minas me levou, evidentemente, ao consistório da Ordem Terceira do Carmo: a professora Myriam tem razão, nós temos que ver o detalhe dessas obras. E eu consegui alguns alunos benevolentes (FIGURA 47) para decalcar esse conjunto de desenhos, riscos e traças na parede carmelita, registro que temos notícia desde 1940, quando foi feito o primeiro estudo monográfico sobre essa Igreja. São 5,22 metros de altura por 3,39 de largura, nós colocamos plásticos a cada 1,30 fomos decalcando... (FIGURAS 48-49-50).

Professoras Aracy e Myriam queiram ocupar seus lugares de honra no Encontro de História da Arte da Unicamp em 2018! ⁴.

FIGURAS



Figura 1

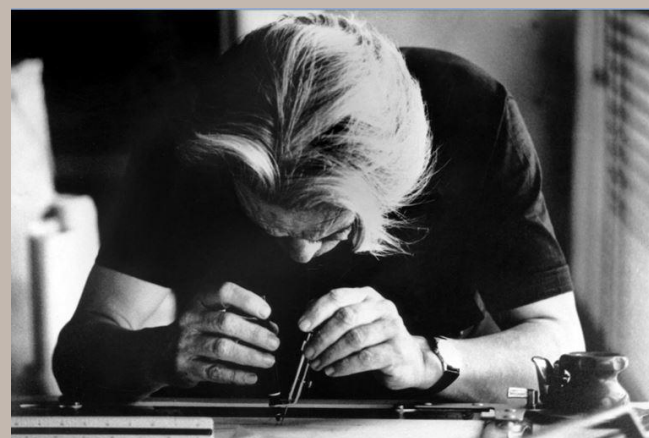


Figura 2

⁴ O acesso à mesa redonda, bem como a rodada de perguntas está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q8kWQebXV9g&t=2683s>.

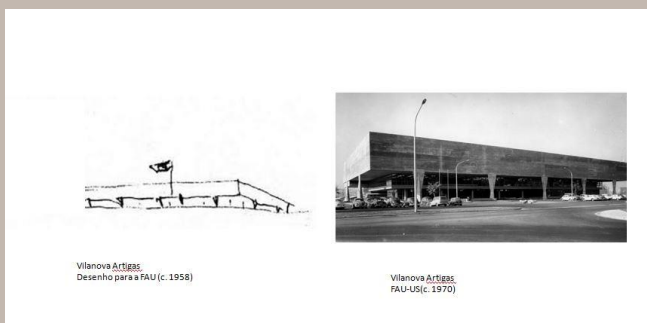


Figura 3

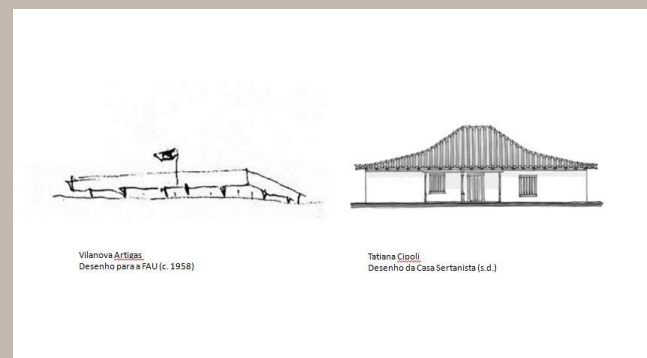


Figura 4

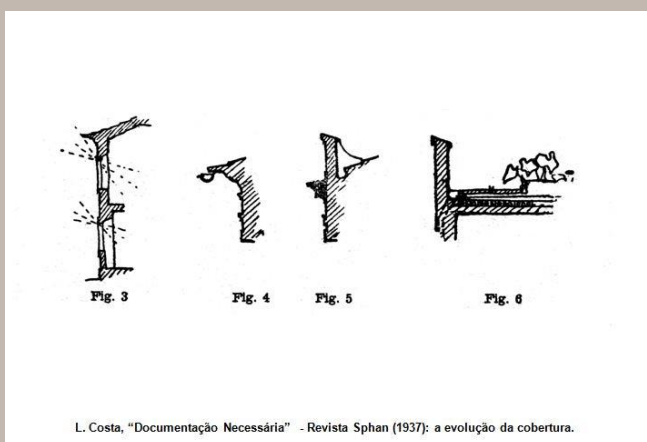


Figura 5

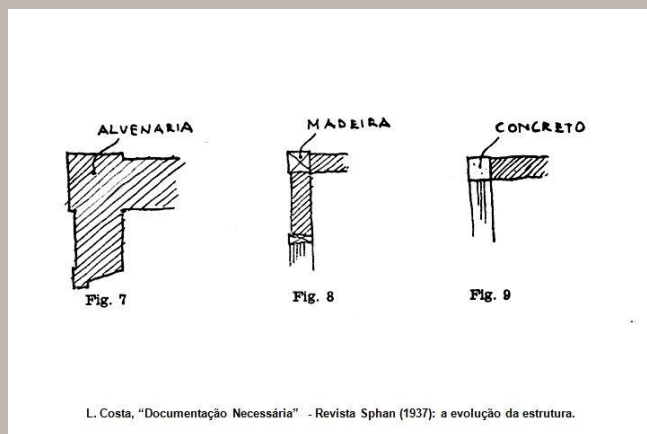


Figura 6

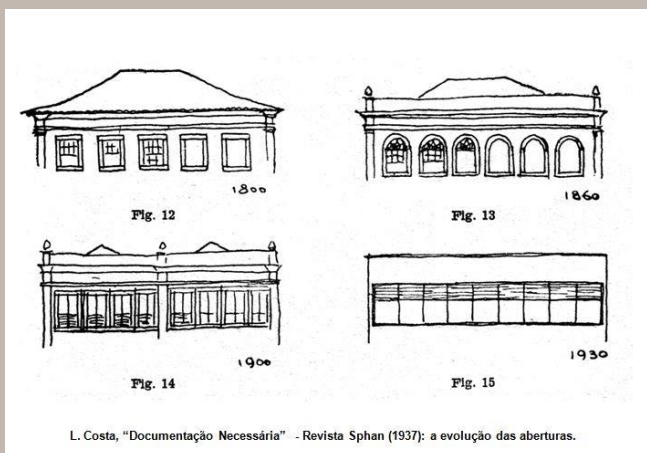


Figura 7

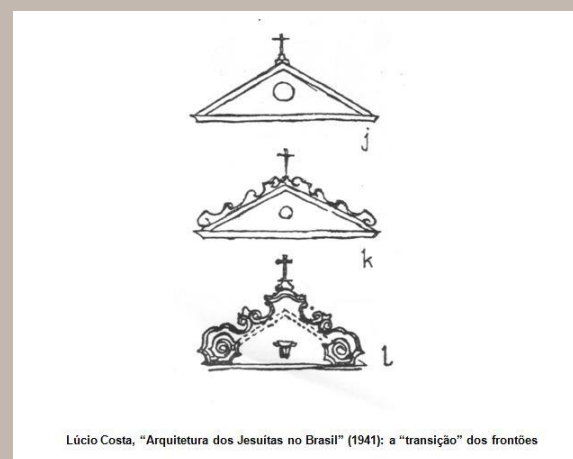


Figura 8

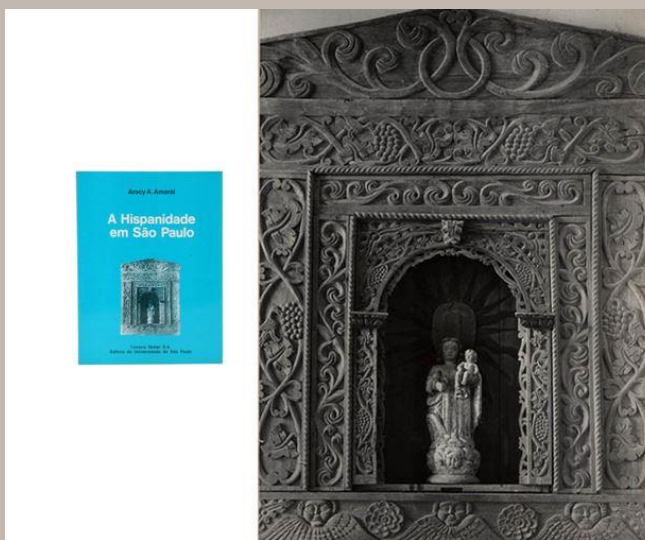


Figura 9

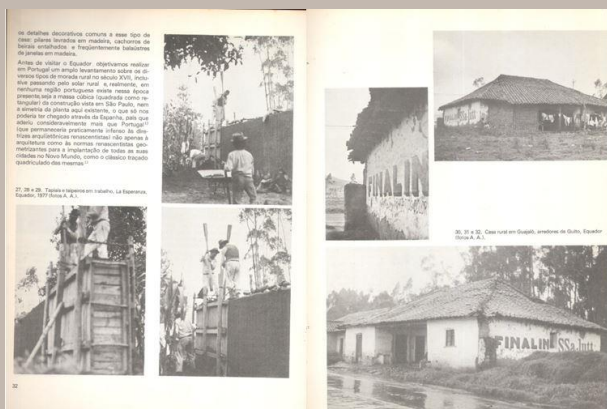


Figura 11

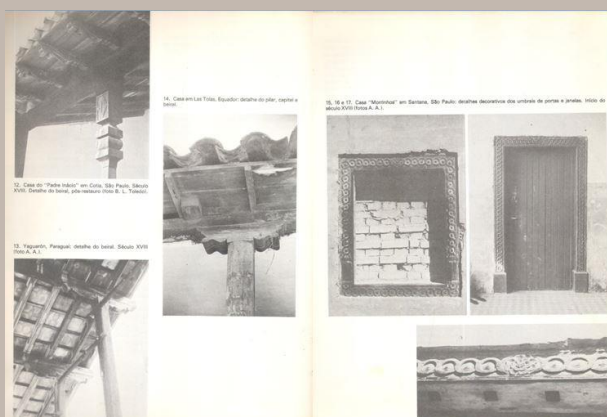


Figura 13



Figura 10

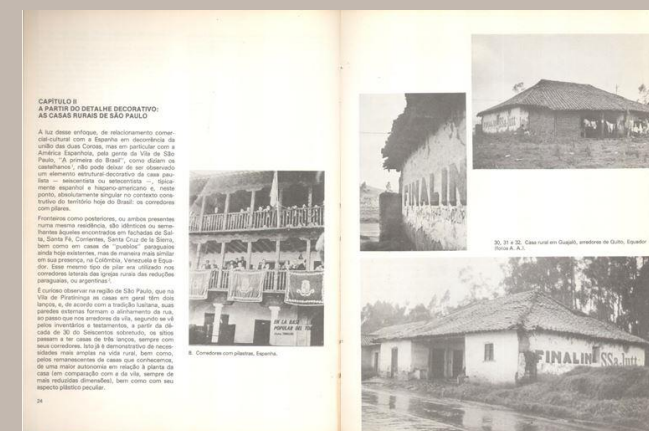


Figura 12

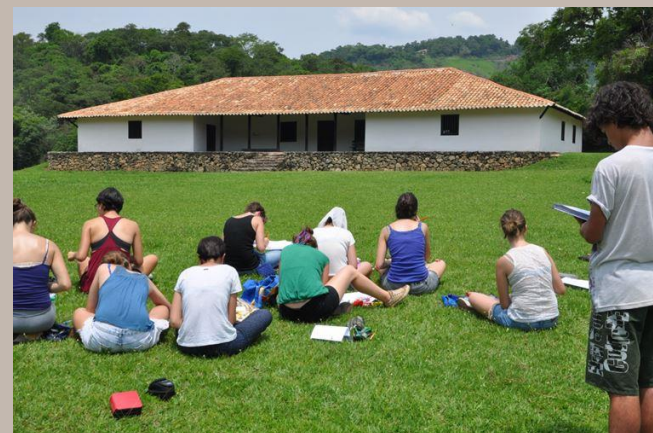


Figura 14



Figura 15

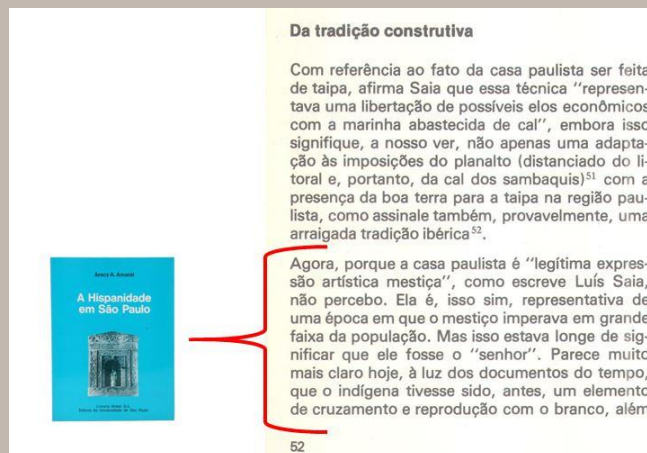


Figura 16

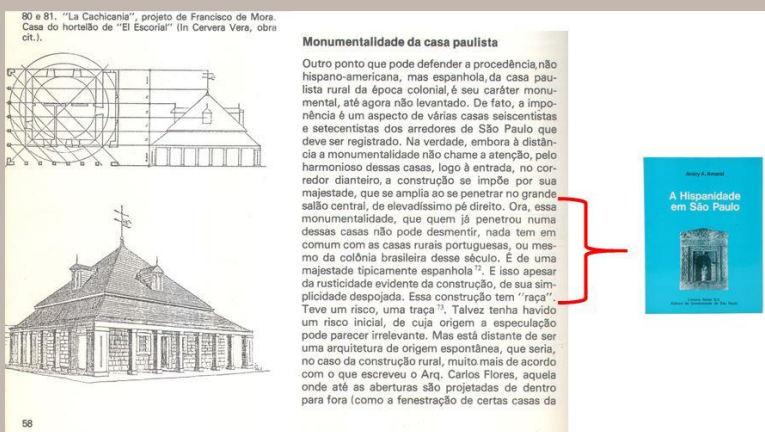


Figura 17

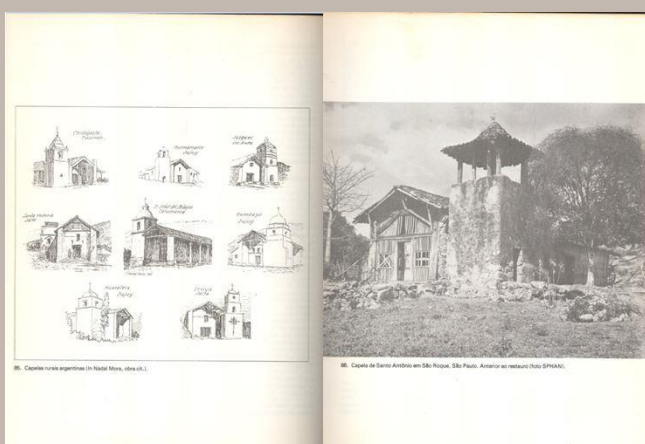


Figura 19



Figura 20

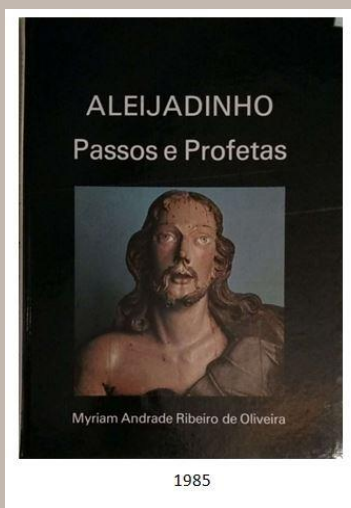


Figura 21



Figura 22



Conjunto Bom Jesus dos Matosinhos: Igreja-Santuário Adro dos Profetas, Passos da Paixão
1757 - 1875 (Congonhas do Campo - MG)

Figura 23



Figura 24

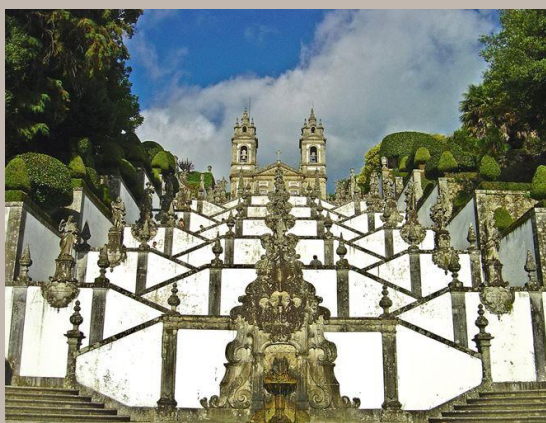


Figura 25



CONGONHAS: Adro dos Profetas, Santuário do Bom Jesus dos Matosinhos
Levantamento Fotográfico em 18 de março de 2013

Figura 26

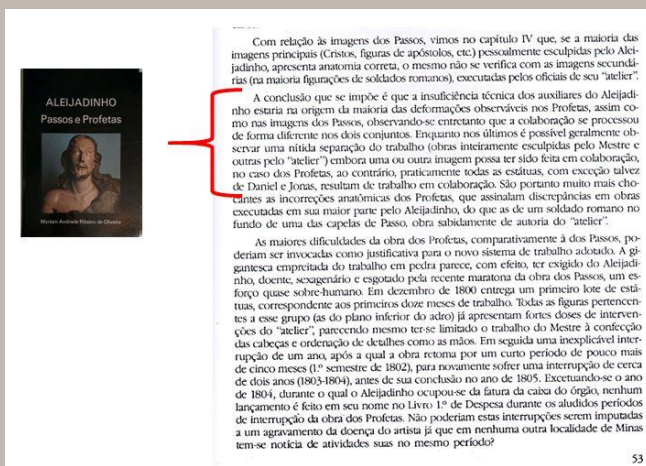


Figura 27



Figura 29



Figura 31

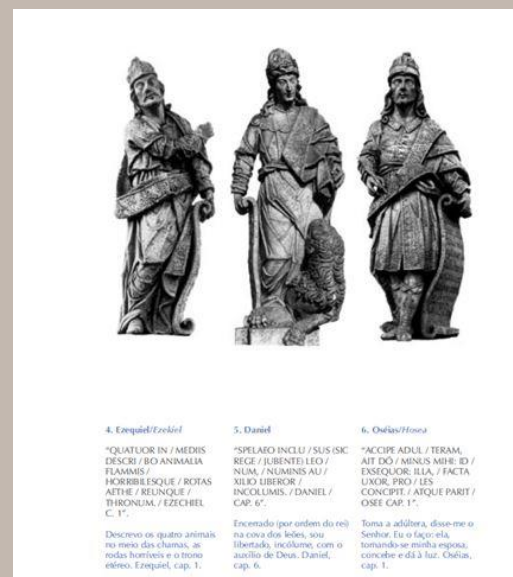


Figura 28



Figura 30



CONGONHAS: Adro dos Profetas, Santuário do Bom Jesus dos Matozinhos
Profeta Ezequiel, detalhe inferior da vestimenta.

Levantamento Fotográfico em 18 de março de 2013.

Figura 32



CONGONHAS: Adro dos Profetas, Santuário do Bom Jesus dos Matozinhos
Profeta Jonas

Levantamento Fotográfico em 18 de março de 2013.

Figura 33

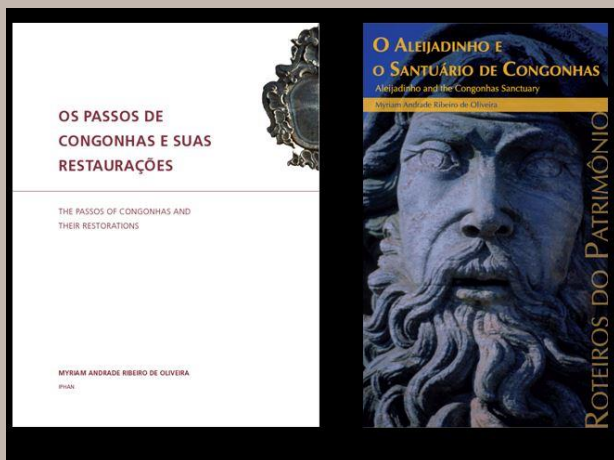


Figura 34



Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38

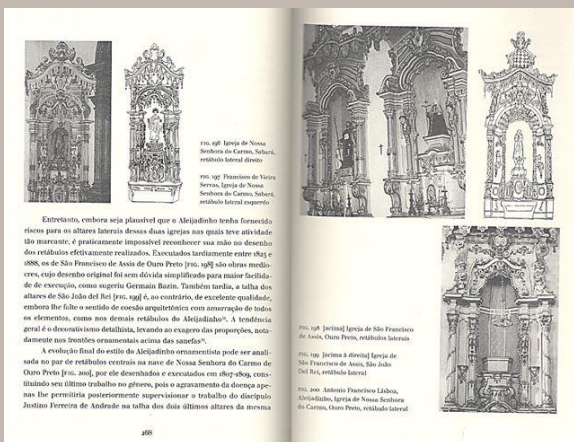


Figura 40



Figura 42



Figura 39



Figura 41



Figura 43



Estudos para retábulos (Arquivo 1651-1660)

Figura 44



Estudos para retábulos de A. Landi (Arquivo Biblioteca Nacional)

Figura 45



OURO PRETO: Igreja N.S. Carmo, Consistório (foto 2016)

Figura 46



Figura 47



Figura 48

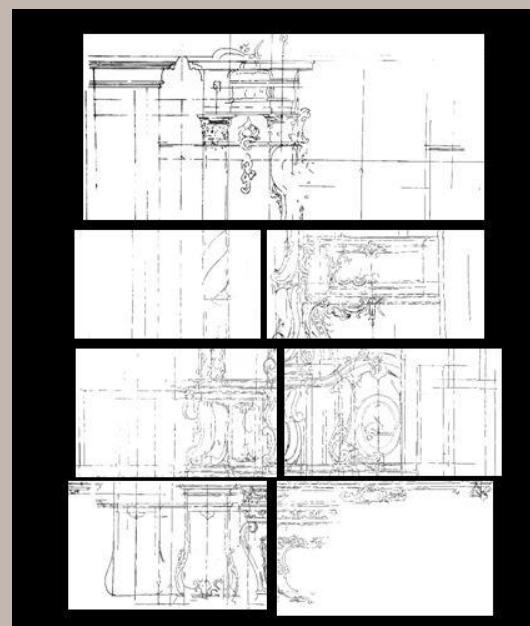


Figura 49

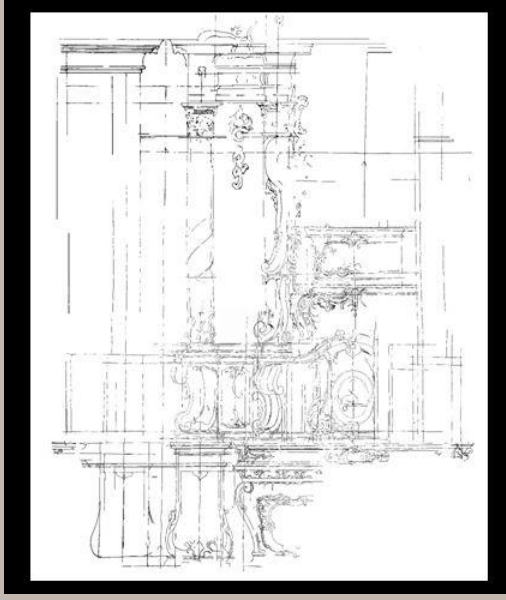


Figura 50