

## Jardins do Ser, Jardins do Estar

André Proust

### Introdução

Dizem os franceses que os povos felizes não têm História; acrescentaremos que os que vivem perto da Natureza não têm jardins. O Jardim é uma re-arrumação de um mundo percebido como imperfeito – se não hostil – e que, portanto, precisa ser revisto para aproximar-se do que deveria ser.

Para os Ocidentais, o Homem rompeu com a Natureza no momento da Queda original; as portas do *Jardim* (sentido original da palavra *Paraiso*) de Éden fecharam-se. Os nostálgicos somente o podem lembrar através de uma imitação terrena.

No Oriente, o Jardim não é tanto a reconstituição saudosista de um passado perfeito quanto a elaboração de um microcosmo que expressa a estrutura do universo. De qualquer forma, o resultado é o mesmo: cada cultura desvenda, através do seu jardim, o modelo que tem, consciente ou inconscientemente, da perfeição. Assim sendo, poder-se-ia falar de Jardins do Ser na China clássica, de Jardins da Água nas culturas dos desertos no Próximo Oriente, de Jardins do Estar (no sentido de um *mundo das aparências*) no período barroco ocidental, etc. Dependendo da cultura que o produz, o jardim pode ser o local privilegiado da fruição solitária onde o indivíduo busca refúgio e onde medita o filósofo, o lugar da intimidade familiar ou o teatro onde uma sociedade encena seus espetáculos políticos e religiosos.

Neste texto, exporemos inicialmente os elementos materiais que podem ser utilizados para elaborar os diversos modelos de jardins (cada sociedade privilegia um ou outro destes). A seguir, estudaremos alguns dos princípios filosóficos que norteiam respectivamente os jardins ocidentais, os do Próximo e os do Extremo Oriente. Por serem pouco conhecidos, os jardins pré-colombianos serão mencionados apenas casualmente.

Seria errado pensar que cada região do mundo tivesse mantido imutável um modelo único de *Paradeisos*; assim sendo, ilustramos as variações que podem ocorrer dentro de uma mesma tradição; isto será feito através do exemplo ocidental, evidenciando como os *avatar* do jardim

acompanham a evolução filosófica, política e econômica da sociedade desde a *villa* da Antigüidade até o Jardim público moderno.

Finalmente, mostraremos através de um exemplo brasileiro como as contradições das sociedades modernas permitem a coexistência de uma multiplicidade de modelos, cada qual estreitamente relacionado às peculiaridades de cada bairro, de cada segmento sócio-econômico e até, religioso ou profissional.

Desta forma, o jardim é o mediador padrão entre a Natureza e a Cultura. Não é à toa que jardins servem de cenário para episódios centrais de algumas obras maiores da literatura universal como o *Werther* de Goethe, a *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, o *Lost Paradise* de Milton... Expressa também as idéias sócio-políticas dos seus autores, como fica claro na apreciação de Carvalho pai; falando da transição que ocorreu no século XVIII do jardim à francesa (caracterizado por seus patamares hierarquizados dominados pela moradia senhorial) para o jardim inglês (onde mansão e jardim estão no mesmo plano), este restaurador dos jardins de Villandry escreve: “os Homens iniciaram sua descida para os estábulos, enquanto os animais, sem fazer força, apareceram nos salões”.

### 1. Os elementos materiais e seu significado

Para construir o mundo perfeito, os homens podem utilizar elementos minerais, vegetais e até, animais; mas os mesmos não são apenas destinados ao prazer dos sentidos: muitos também remetem à realidades espirituais, expressando simbolicamente os valores dos seus criadores

Os componentes escolhidos para estruturar o mundo perfeito do jardim podem ser preferencialmente naturais (minerais, vegetais...) caso o seu criador pretenda aproximar-se de uma Natureza considerada benéfica. Serão artificiais, caso pretenda submetê-la ao bem querer do Homem, cuja Razão seja preferida aos caprichos (ou à imperfeição) da Natureza. Obviamente, mesmo no primeiro caso, o arranjo dos elementos é sempre artificial, mas basta que este fato não seja aparente para que o jardim cumpra seu objetivo.

Entre os elementos naturais dominantes destaca-se a *água*, privilegiada nos jardins criados pelos antigos moradores do deserto (mundo árabe) e simbolicamente importante nas culturas do *Tao* no Extremo Oriente. No Japão como nos jardins pré-colombianos d'Acatelco, canalizações eram

feitas para desviar a água e conseguir cachoeiras artificiais. Na Europa, a água serve seja para criar jogos de chafarizes, seja para formar espelhos. Enquanto a vegetação é o elemento dominante em certas culturas (*árvores e flores* no mundo ocidental; *árvores e frutas* na Índia), os minerais podem ser mais valorizados no Extremo Oriente. A fauna raramente é considerada um elemento essencial, mas desempenhava um papel importante nos parques imperiais de vários estados como os da Mesopotâmia ou do México asteca (neles os animais exóticos evidenciavam a extensão dos territórios conquistados); de qualquer forma, em toda parte do mundo, o canto dos pássaros é sempre bem vindo... Os *cheiros*, enfim, podem ser fundamentais para a escolha das plantas; no mundo muçulmano, os odores são um elemento privilegiado da sensualidade e a eles também o filósofo medieval Albert le Grand mostrava-se altamente sensível.

A artificialidade com que os elementos acima enumerados estão dispostos pode ser expressa às claras (jardins à francesa e Mogois) sendo que a simetria do jardim costuma então evidenciar o plano intelectual do criador. Mas a intervenção do homem também pode ser disfarçada para sugerir uma espontaneidade natural (jardins à inglesa ou japoneses); como conseqüência, a simetria passa a ser cuidadosamente evitada. Podem aproveitar-se no jardim essencialmente elementos nativos (japoneses) ou privilegiar-se plantas exóticas (certos jardins burgueses ou temáticos).

Outrossim, da mesma maneira que o viajante oriundo de uma cultura oriental dificilmente percebe o que o paisagista europeu quis expressar, qual o turista brasileiro que, ao visitar um jardim japonês, vai descobrir que, neles, o mais importante não é a disposição das plantas e o jogo impressionista das cores, mas a personalidade das pedras?

Os elementos artificiais podem ser *estátuas*, essenciais nos jardins romanos, italianos e à francesa; *máquinas*: automatas, órgãos hidráulicos... tão prezados pelos bizantinos e na Itália do século XVI por mostrar a virtuosidade técnica dos seus criadores; *canais e fontes*; falsas *grutas* (de lá vem o adjetivo *grotesco*, criado para qualificar certos jardins maneiristas), pequenas *construções* tais como os pavilhões de caça e as “fábricas”, lugares de encontros galantes no século XVIII; as escadarias típicas dos jardins italianos e portugueses; os *azulejos* e

os *aglomerados* de seixinhos, cacos de cerâmica e conchas cimentados tão típicos do mundo lusitano; *caminhos* e *bancos* que guiam os passos do visitante... No Oriente, elementos dos primeiros podem ser destinados a regular o passo enquanto os bancos – de cerâmica – indicam os lugares onde se deve parar; estes descansos azuis e brancos de cerâmica chinesa, deixados em locais estratégicos são no entanto pouco confortáveis, para evitar que o transeunte se demore demais no local, deixando de passar para o ponto seguinte de percurso... Enfim, nos dias de hoje, encontramos as piscinas, churrasqueiras e quadras de peteca, elementos obrigatórios nos quintais da classe “média alta” brasileira.

Estes elementos artificiais são geralmente ostentatórios, inclusive quando copiam formas naturais: tais as plantas e animais de metais preciosos dos palácios da Índia antiga (mencionados na *Mahabarata*) ou de Montezuma II no México. Outros são utilitários (pontes, caminhos) e podem ter sua artificialidade disfarçada (represas de lagoas nos jardins ingleses).

A relação entre a casa e o jardim também varia muito: o jardim integra-se na paisagem dos arredores no jardim inglês do século XVIII; é íntimo, escondido no meio das construções, nos conventos e no mundo influenciado pelas culturas muçulmanas (e, particularmente, no antigo jardim português). Pelo contrário, a habitação pode ser apenas um anexo ao jardim que torna-se a parte mais ostentatória como na antiga Pérsia ou então, ser uma espécie de vestíbulo a partir do qual o visitante *sobe* para chegar à *villa* na Itália. O castelo pode dominá-lo de tal maneira que seja contemplado desde o alto: neste caso, o visitante *desce* para o jardim, que se integra perfeitamente a um projeto arquitetotectatral (jardim francês clássico). Em metrópoles modernas como Paris e Nova York, o jardim público, o *square*, e a praça estão integrados num espaço coletivo urbano, às vezes *acima* das construções (museu, estação de trem, prédio de apartamentos)...

A relação entre o jardim e o mundo externo é definida pela sua fronteira: a cerca alta faz dele um lugar de intimidade reservado aos membros da família e sua cerca pode até ser a garantia ou símbolo do recato das mulheres no mundo medieval, muçulmano ou cristão; pode marcar a separação entre os Eleitos e o Gentio, como no caso dos Mormons... Uma grade

permite que um vaidoso proprietário exiba seu paraíso pessoal ao mesmo tempo que o protege dos menos afortunados. Numa sociedade onde não existe medo *a priori* do “Outro”, como nos territórios do norte da Austrália, não precisa haver uma barreira que impeça a passagem da rua ao jardim e à residência.

Quem cuida do jardim pode ser o dono, que expressa através do mesmo o equilíbrio do seu ser (Oriente) ou a esposa do proprietário, que nele exerce sua sensibilidade criadora, bastante reprimida em outras atividades (jardim burguês europeu do século XIX); pode ser planejado por um paisagista (se o local for mais a expressão do status que da personalidade do dono) ou por um arquiteto (quando faz parte de um conjunto a ser utilizado como um cenário grandioso).

Finalmente, lembramos que a arte dos jardins (sobretudo quando privilegia a vegetação de grande porte) só pode desenvolver-se plenamente em períodos de paz: os jardins romanos desapareceram com as Grandes Invasões e os da Alemanha renascentista não resistiram à terrível Guerra de Trinta Anos.

Todos os elementos de um jardim têm um valor simbólico, quase inconsciente na mente da maioria dos ocidentais, porém claro para os membros de várias culturas orientais. Podemos tomar como exemplo os canais ou caminhos que simbolizam os quatro rios do Paraíso, nos jardins iranianos. Ou, ainda, as plantas: o papiro no Baixo Egito (e o loto, no Alto Egito) evocavam a Criação, o amor e a vida depois da morte; Já na Pérsia do século XVI, o cipreste, (por sua madeira imputrescível) e o *Populus* simbolizavam nos jardins funerários a imortalidade e a subida da alma para Deus. De lá, este símbolo propagou-se para os cemitérios e claustros europeus até os nossos dias; Gerardo Diego estava bem ciente disto quando celebrava o cipreste de Santo Domingo de Silos (*Flechá de Fé, Saeta de Esperanza...*). No ocidente medieval, a frágil rosa foi inicialmente um símbolo da morte, antes de tornar-se um elemento do culto à Virgem Maria; o lírio simboliza a virgindade (o branco é a cor da pureza no Ocidente; no Celeste Império, seria a do luto). Na China, a delicadeza da orquídea evoca a feminilidade; o bambu, o vigor e a flexibilidade da juventude; o resistente crisântemo promete uma vida longa (tornar-se-á a planta preferida nos cemitérios na Europa, pois sua flor duradoura ma-

terializa uma saudade que se pretende eterna). No Extremo Oriente, uma estátua ou ilha em forma de tartaruga evoca a estrutura do Universo, podendo até proteger o local contra os seismos, etc... Qual seria o simbolismo dos labirintos nos jardins astecas de Texcoco descritos por Ixtlilxochitl? Provavelmente nunca o saberemos, mas o labirinto de Versailles era o último avatar de uma estrutura que simbolizava para os neoplatônicos a busca da divindade pela alma.

O próprio fato de se fazer um jardim pode ser um ato pio: isto é óbvio no caso dos “jardins sagrados” (onde se seguiam os Passos da Paixão) inspirados da Itália barroca que veremos adiante. Mais discreta, porém talvez mais profunda e significativa é a preocupação dos Mormons em cultivar a terra desértica, tornando-a um jardim fértil – como os Israelitas fizeram na Terra Prometida; agindo assim, eles preparam a volta do Senhor. Desta forma, os Santos dos últimos Dias não estão criando *paradeisos* de uma forma metafórica como fazem a maioria dos amadores de jardim, mas participando da reconstrução do verdadeiro Paraíso.

## 2. Os Jardins do Ocidente A Alta Antiguidade

Desde o III<sup>o</sup> milênio antes de Cristo, os jardins estavam associados à edifícios religiosos – *zigurates* – da Mesopotâmia; nesta região desértica, só os potentados tinham jardins (na verdade, simples pomares) onde as árvores alinhavam-se ao longo de pequenos condutos de água paralelos; de vez em quando havia um tanque com juncos e peixes. Já reservados ao lazer eram os jardins suspensos de Babilônia, edificadas por Nabucodonosor (e não por Semiramis, como acreditou-se muito tempo) acima do teto escalonado do seu palácio para que sua favorita pudesse matar a saudade das serras do país natal. No final do século VIII antes do Cristo, Sargon organizou em Ninive um jardim botânico onde cresciam plantas e animais trazidos dos mais longínquos recantos do seu Império. O jardim, dividido por quatro caminhos perpendiculares entre si, já era uma imagem do Paraíso.

Quando os Medas ocuparam a Mesopotâmia, os parques reais foram enclausurados e tornaram-se reservas de caça onde os animais tinham importância igual à dos vegetais; as descrições de Xenofonte mencionam postos para os atiradores, casinhas para descansar, bosques,

extensões de grama e pomares irrigados. De fato, os Medas estavam herdando uma tradição religiosa ilustrada por Zoroastro, segundo a qual o dia em que os Homens conseguissem fazer jardins perfeitos à imagem do Paraíso perdido seria sinal de que a luta entre o Bem e o Mal estaria chegando ao seu fim, com a vitória daquele. Enquanto isto não ocorria, a preocupação com os jardins era um ato eminentemente cívico. Os primeiros tapetes representando jardins (VI<sup>o</sup> século a. J. C.), decorados com pedras preciosas, são conhecidos por pinturas murais dos palácios onde estavam recolhidos durante o inverno. Estes gigantescos tapetes eram uma réplica mágica da natureza adormecida durante o período frio, mas cujo renascimento primaveril o Rei garantia mercê sua aliança com as divindades da fertilidade. Continuando a tradição regional, o centro do tapete mágico era ocupado por um chafariz do qual saíam os quatro rios do Paraíso, que trazem a água, o leite, o mel e o néctar.

No Egito, o jardim era privilégio do Faraó e dos seus mais altos funcionários; cada templo também tinha o seu; Amon Ré exigia árvores fornecedoras de incenso, cujas mudas eram trazidas do *Punt* (a atual Somália). As dimensões do recinto eram proporcionais à importância do seu proprietário (um alto sacerdote tinha direito a cerca de 10.000 m<sup>2</sup>). Com forma quadrada, era cercado por muros altos para preservar a intimidade. No centro ficava um tanque cheio de patos, de onde saía uma rede ortogonal de caminhos. As árvores eram todas frutíferas, as parreiras formando pérgolas, arcos e grinaldas. Arranjos florais apareceram durante o Novo Império e desde então, os egípcios passaram a frequentar cada vez mais seus jardins, descritos nos monumentos funerários. Como seus colegas da Mesopotâmia, os Faraós importavam árvores e animais exóticos de todas as províncias conquistadas.

#### A Antigüidade tardia

Não havia jardins de recreio na Grécia clássica, pois a natureza permanecia próxima das cidades, ainda pequenas. No entanto, bosques sagrados eram mantidos perto das portas; muitos tinham uma fonte (como o de Calipso), mas apenas os sacerdotes podiam neles permanecer. Perto das casas do campo havia pomares onde algumas flores eram por vezes cultivadas para ornar a cabeça das moças (podemos lembrar do jardim dos Feáceos, na *Iliada*).

O jardim, portanto, era sobretudo utilitário; até então não havia condições para o aparecimento de espaços particulares puramente recreativos, pois os princípios democráticos do período clássico eram inimigos do luxo ostentatório, além do que ainda não existiam grandes fortunas. No entanto, os ginásios (até então terrenos de esporte e preparação militar) do período clássico foram transformados no IV<sup>o</sup> século antes de Cristo (quando acabam as guerras entre cidades) em locais de ensino. Nas suas salas, abertas mas protegidas do sol, no meio de árvores plantadas, o cidadão podia fugir os barulhos da cidade para filosofar. Os jardins helenísticos dos filósofos são, portanto, espaços construídos com pórticos e salas de palestra; para os primeiros estoicos, inclusive, a natureza não passa de podridão e não oferece nada que possa interessar ao sábio. Outrossim, na Grécia antiga, os deuses uranianos tinham massacrado as divindades ctonianas, cuja proximidade os cidadãos não procuravam; inclusive, todos os heróis gregos eram oriundos das cidades...

Na Itália, a cultura era menos urbana e o mito das origens camponesas de Roma foi valorizado até o final da República (como exemplifica a história de Cincinnatus); assim sendo, os deuses uranianos puderam manter seu prestígio. Tal herança campestre sobrepuja-se à influência grega no fim da República, quando os Romanos acrescentam os elementos vegetais (naturais) aos ginásios, que constroem sobre o modelo helenístico; desta forma nasce um jardim onde o rico cidadão, *Homo oculosus*, dispõe de um ambiente adequado às ocupações intelectuais, impossível de serem levadas a cabo no caos urbano. Tanto Cícero quanto Virgílio (*O Moelibus, deus nobis haec otia fecit...*), Horácio, Ovídio e Varro celebram estes refúgios campestres. A ordem racional era evidente na disposição dos espaços, onde os pórticos protegiam o caminhante peripatético; até as plantas dobravam-se à geometria, pois os Romanos criaram então a arte *topiária*, podando as árvores de folhagem densa como o *buxus* de tal maneira que apresentassem formas geométricas (cônica, esférica, piramidal etc.) ou zoomorfa. A ostentação dos novos ricos é patente nos jardins de Plínio o Jovem: o escritor dispõe na Toscana de um jardim em forma de hipódromo e de outra vila, à beira mar; neste, as refeições ocorrem ao redor de um tanque sobre o qual flutuam as bandejas

carregadas de alimentos... Não é preciso buscar mais longe a inspiração de Petrónio!

Em Pompéia, o peristilo das casas urbanas comportava estátuas que despejavam a água nos tanques. Nas salas fechadas (sem janelas), pinturas murais representavam jardins floridos, aliviando um ambiente propício à claustrofobia; no Baixo Império, quando os últimos Impetradores da dinastia Antonina espalham o neo-platonismo e o filo-helenismo, o jardim passa a ser visto como um templo do Amor (ver o *Asno de Ouro* de Apuléo) onde as estátuas alegóricas lembram os amores de Eros e Psyché.

#### Os jardins medievais

O fim da *Pax Romana* corresponde a um colapso dos jardins no Ocidente cristão.

Os jardins medievais anteriores ao século X são, antes de tudo, lugares onde plantam-se hortaliças e plantas medicinais – inclusive flores como o lis, a rosa e a violeta, utilizadas na farmacopéia. Cada mosteiro tinha sua horta, assim como os eremitas que, geralmente, não comiam carne. Mais tarde, os monges das Cartuxas eram todos jardineiros, pois cada célula monacal tem em anexo um pequeno quintal que seu titular organiza a seu bel prazer. Nos mosteiros beneditinos, a horta que ocupa o centro do claustro (sempre quadrado, à diferença do que ocorre em outras ordens) era essencialmente utilitária; a disposição dos canteiros podia obedecer a um elaborado simbolismo: em Saint Arnould, são 9 canteiros quadrangulares dispostos em três linhas paralelas e cuja planta forma o quadrado perfeito 3x3 (sendo que o três representa a Trindade); o quadrado (4, como o número dos lados) é o número da Terra; como o canteiro central não é cultivado mas ocupado por uma fonte da qual saem quatro filetes de água (os mesmos rios do Paraíso da tradição mesopotâmica), o conjunto evoca a Terra (e a Virgem), fertilizadas pela Santa Trindade. Sendo que cada canteiro é dividido em 5 parcelas (5 é o número do Homem), o total de parcelas é de 40, como o número de anos que os Hebreus ficaram no Deserto e o número de dias da Quaresma em lembrança deste acontecimento...

Desde o início do século XII, as cidades da Inglaterra davam muito espaço às hortas, fossem elas colocadas no fundo do quintal de cada casa como em Londres, ou agrupadas num “cinturão verde” entre os edifícios e a muralha periférica

(Winchester). O jardim era também o lugar adequado para a convalescência, a sombra das árvores facilitando a recuperação do corpo. Fechadas por paliçadas, estas hortas eram divididas em canteiros quadrangulares separados por caminhos retos, formando uma espécie de xadrez que, mais tarde, originou os canteiros decorativos quando os jardins de estar reapareceram.

Tais hortas citadinas dificilmente ocorriam no Continente onde a insegurança era grande e as casas apertavam-se dentro da muralha para facilitar a defesa. Aos poucos, no entanto, apareceram pequenos jardins de estar cercados por muros nas regiões mais poupadas pelas guerras; neles, os aristocratas reuniam-se para conversar; por vezes, uma espécie de cátedra alta permitia ao dono observar as atividades dos jovens. Na literatura da época, o jardim é um lugar encantado onde Magos aprisionam os cavaleiros à procura de sua Dama (na pintura, as moças inocentes são sempre figuradas dentro de um jardim fechado) e enganados pelas imagens refletidas por espelhos (nota-se que o tema do espelho perverso encontra-se tanto nos contos populares ocidentais quanto na figura do Chimalpopoca asteca). Não se pretende então fazer do Jardim uma reprodução do Paraíso *Perdido* (o qual, como escreve ironicamente G. Bazin, traz lembranças pouco agradáveis para o Cristão!), mas de um Paraíso *místico*: o homem medieval pensa no seu Futuro (terreno e eterno) sem nostalgia do passado. Um verdadeiro erotismo ao mesmo tempo religioso e temporal desenvolve-se a respeito do jardim, fenômeno iniciado com São Agostin no século V, mas reforçado por vários teólogos medievais: os quatro caminhos principais ortogonais que separam os canteiros são assimilados aos quatro rios do Paraíso mas, também, aos quatro Evangelhos; as árvores são os pilares da Igreja; os Santos; a paliçada que protege este espaço simboliza a pureza do lugar, separado do mundo do pecado. A fonte, a clausura, as plantas, os cheiros e os outros elementos evocam o Cântico do Cântico: a mulher amada é um jardim cuja cerca o amante precisa vencer para provar seu fruto; em inúmeras pinturas, tapeçarias e textos, um unicórnio (símbolo do Cristo pela sua aparência de cordeiro ou de cavalo, mas forte e rápido, como convém à Divindade) aparece no jardim ao lado de uma virgem, único ser capaz de capturá-lo: o jardim, simbolicamente, torna-se o lugar da hierogamia entre Deus e a Santa Mãe. Maria torna-se a *rosa mística*, apropriando-se

assim uma flor originalmente dedicada à Vênus, deusa do Amor (o *rosário* populariza-se no final do século XII).

Ao contrário do mundo cristão ocidental, ao sul do mar mediterrâneo e na Península Ibérica, os países conquistados pelos muçulmanos apresentam desde o século VIII inúmeros jardins de estar, inspirados no longínquo modelo persa. A água é o elemento essencial, que refresca o espaço nestas regiões mais quentes e secas: o jardim é, antes de tudo, o anti-deserto. Para tanto, a água corre por canais, pouco profundos mas tão numerosos quanto possível para facilitar o resfriamento através da evaporação. Tapetes de flores são irrigados abaixo do nível dos caminhos lajeados, os quais estão sobre-elevados para permanecerem secos (ao contrário dos canteiros europeus de zona temperada que não necessitam irrigação e são sobre elevados em relação aos caminhos de terra). O jardim árabe ou português, longe de ser um local de encontros e palestras, é o lugar dos devaneios íntimos e da contemplação tão ao gosto da alma muçulmana para a qual a valorização da ação não exclui os momentos de lânguidos deleites. No Próximo Oriente, nenhuma casa, por mais humilde que seja, deixa de ter seu jardim retangular. Nas maiores casas há geralmente vários deles, todos pequenos: o das mulheres e os das principais personagens da casa. Para preservar a intimidade de todos e o isolamento das mulheres, os jardins encontram-se *no meio* das construções, sendo que nenhum deles é visível desde o exterior.

Para cobrir os passeios, os árabes importam da Ásia Menor placas de cerâmica. Estas são decoradas com motivos geométricos ou versículos do Al Coran pois o Islam, como a ortodoxia judaica desde Moisés, proíbe as representações de seres vivos que poderiam disfarçar uma volta ao paganismo. Os portugueses adotam estas lajotas – para decorar paredes e não caminhos – mas sendo cristãos, os embelecem com desenhos naturalistas geralmente de cor azul (de onde a palavra *azulejos*).

Diga-se, de passagem, que os famosos jardins do Generalife em Granada foram reformados depois da Reconquista; não oferecem, portanto, uma imagem adequada dos jardins muçulmanos na Península Ibérica.

Além de jardins de estar, os árabes não deixavam de manter hortas medicinais (um tratado publicado por Ibn al Baitar em

Málaga por volta do ano 1300 descreve 1400 plantas benéficas para a saúde). De fato, nada mais alheio ao pensamento muçulmano do que a separação entre o útil e o agradável; desta forma, é normal que o jardim forneça frutas, sustente aves; a água destina-se tanto às abluções antes das preces diárias quanto a proporcionar frescor.

No Médio Oriente muçulmano (Moghol) ou Hindu, a mesma tradição do jardim sensual das delícias faz destes recintos o lugar por excelência dos encontros amorosos; no entanto, notam-se diferenças em relação aos jardins mediterrâneos: os espaços são mais amplos, abrem-se perspectivas com eixos determinados por canais e caminhos (lembrando o sistema “à francesa”).

### O nascimento dos modernos jardins ocidentais: a Renascença italiana

Já no século XII, os negociantes de Florença recebiam terras como pagamento de hipotecas; aos poucos, tornados letrados e mecenas, vão passar temporadas no campo nestes locais transformados em “jardins secretos” (ou seja: rodeados por muros) ainda de aspecto medieval, onde lêem os textos de Plínio e Virgílio que exaltam uma natureza propícia à reflexão. Logo, a *villa* (casa de campo com jardim) torna-se investimento e símbolo de status.

No século XIV, Petrarca expõe a idéia de que a vida, longe de ser apenas uma preparação ao Além, deve ser também desfrutada aqui. Esta perspectiva marca o início do Humanismo, acompanhado por uma glorificação da Antigüidade clássica que não exclui a recuperação – mesmo que parcialmente cristianizada – da mitologia greco-romana. O neo-platonismo mistura-se com efeito ao cristianismo através de uma leitura nova do mito de Eros e Psiché: esta é a Alma que busca a divindade através do Amor, no quadro campestre idílico de uma Arcádia grega, idealizada pelas églogas de Virgílio. Desta forma, uma volta à Natureza torna-se possível (Os pequenos templos redondos dedicados ao Amor nos séculos seguintes têm nesta história sua origem). Este neo-platonismo abre perspectivas menos sombrias que o cristianismo obcecado pela morte no final do período medieval.

Inspirando-se em Vitruvio, Alberti propõe aos ricos proprietários um modelo de exploração agrícola que propicie também um estar agradável; neste, a Casa Grande situada num morro domina estra-

tegicamente as terras, o que permite tanto fiscalizar o andamento das tarefas quanto usufruir uma vista panorâmica. Estes conselhos eram apenas sugestões bem gerais, mas os patrícios italianos interessam-se a seguir cada vez mais ao aspecto estético em detrimento ao aspecto econômico.

No final do século XV, dois modelos competem para dar nascimento aos jardins italianos mais famosos: o Jardim do Éden (onde dominam os elementos naturais) e o Jardim de Arcádia (onde os elementos mitológicos estão sempre presentes, particularmente através das estátuas de Pan, Bacchus, Sileno... e de grutas artificiais). Em ambos os casos, grandes espaços com pérgolas e pórticos, fontes e grutas devem proporcionar um mundo feérico. A residência continua encimando um morro cujo declive é ocupado por patamares separados por escadarias arquitetonicamente dispostas (como na *villa Garzoni* – trata-se de um elemento que será recuperado pelos portugueses). O declive permite canalizar um riacho que alimenta os tanques, as cascatas artificiais ou move autômatas e órgãos hidráulicos. Os passeios estão margeados por muretas baixas de *bucius* podados que delimitam canteiros de forma geométrica; pórticos e grutas oferecem sua sombra. A água jorra das estátuas em inúmeras fontes; em Tivoli, as torneiras podem ser manobradas de longe para espichar seus jatos sobre o incauto visitante! Encontra-se neste parque até um teatro, simetricamente oposto a uma maquete da Roma Antiga. O palácio está situado 50m acima do nível inferior do jardim.

É claro que tais mundos da fantasia eram perfeitos para fugir do calor e das epidemias de verão (os jovens patrícios do *Decameron* contam suas histórias num destes Paraísos) ou para esconder as tramas dos príncipes italianos e dos condottieri... São, portanto, jardins aristocráticos que antecedem as casas de verancio; expressam de vez a riqueza dos seus possuidores, o gosto das antiguidades, o desejo de distanciar-se dos plebeus mas também o deslumbramento dos homens da época diante das técnicas que permitem domesticar as águas.

No século XVII, o jardim italiano evolui para o manirismo, tornando-se um teatro onde estátuas pagãs e alegóricas representam incansavelmente os doze trabalhos de Hércules, o combate dos Vícios e das Virtudes, ou então (em Bonarzo) um labirinto encantado onde vários monstros

espreitam um hipotético Cavaleiro da Triste Figura. Ao otimismo da Renascença sucede na Península Itálica a insegurança e o desespero de uma civilização decadente que foge do real para divertir-se num mundo imaginário. A civilização clássica não penetra a Itália: o destino reservava à França o papel de criar uma nova ordem, que privilegiaria o equilíbrio e a razão.

#### **Jardim e poder, natureza e razão: o parque à francesa**

No século XVI, os Franceses descobriram na Itália uma civilização muito mais refinada que a deles. Assim sendo, trataram de introduzir elementos italianos nos seus castelos reais em construção ao longo da Loire. Inicialmente, foram apenas pequenos quintais quadrangulares justapostos, com canteiros de flores geométricos, sem ligação orgânica com as residências.

No século XVII, o espírito da Contra Reforma e a progressiva afirmação da autoridade monárquica permitem o surgimento de um modelo original de jardim. Pensa-se que a Natureza, viciada desde o pecado original de Adão, tem que ser corrigida pela razão para obedecer à Ordem imutável do Universo, ordem encarnada no plano político pelas instituições monárquicas. O mundo, reelaborado pelo homem, será melhor na medida em que será submetido à ordem física, inteligível e compatível com a idade da razão anunciada por Descartes.

Tal tendência manifesta-se nos jardins desde o início do século, evidenciada pela preferência dos franceses pelos grandes espaços planos (enquanto os italianos procuravam aproveitar-se essencialmente do relevo das encostas). Para permitirem a visão do conjunto, os franceses criam artificialmente vastos patamares levemente escalonados (para que a visão abrace o horizonte) cujo alto custo torna impossível a realização de jardins para simples particulares. Aparecem teóricos proclamando que é preciso “obedecer às *razões* da Natureza...e às da Arte” (La Barauderie, 1638 – citado por Bazin; “arte”, nesta época, significa *saber técnico*). O parque organiza-se a partir da residência, na frente da qual encontra-se o ponto de vista preferencial: os passeios principais, retos, divergem a partir de um grande pátio retangular ou semi-circular; a largura deles aumenta em função da distância do castelo, para corrigir o efeito de perspectiva que faz com que percebamos a extremidade mais

longínqua de um caminho como sendo mais estreita que a parte mais próxima. Ainda, perto da casa, os canteiros devem ser muito floridos e complexos; mais longe a grama torna-se o elemento principal, segundo uma lei de simplificação progressiva da ornamentação. O jardim é concebido tanto para ser *visto* e dominado desde a residência quanto para ser *percorrido*.

Aproveitando o conhecimento das leis de óptica recém-descobertas por Descartes, o arquiteto Le Nôtre cumpriu exemplarmente este programa no castelo de Vaux. Além de utilizar os tanques como espelhos para refletir as construções e as árvores, jogava com as ilusões de óptica.

Quando decidiu fugir a cidade de Paris, politicamente pouco segura, o rei Louis XIV instalou-se em Versailles, uma cidade totalmente artificial destinada a expressar a grandeza da monarquia absoluta e convidou Le Nôtre para planejar o novo centro da Corte.

Em função deste programa, as construções palacianas e o parque estão perfeitamente integrados, como que compoem um cenário teatral; o palácio ocupa o lugar mais alto e do seu pátio encascalhado descem sucessivos terraços separados por largas escadarias e ocupadas por tanques; no patamar inferior, um grande canal continua o eixo principal ao lado do qual desenvolvem-se simetricamente os setores geométricos cobertos por flores ou árvores e percorridos por caminhos labirínticos (ainda um século depois, nas *Núpcias de Figaro*, vemos Suzana e a Condessa enganar Figaro, Cherubino e o Conde Almaviva num desses jogos do labirinto que perdeu seu sentido simbólico original...). Do alto, o olhar repousa sobre um mundo, perfeita e geometricamente organizado. Os conjuntos de estátuas que adornam os tanques lembram ao visitante as desgraças que esperam aqueles que tentariam enfrentar as potências superiores (Latone castiga os Lícios e Níobe; Encelade é soterrado pelos deuses...); Apollo, deus do Sol, olha para o castelo do seu igual, o Rei Sol (alunha de Luís XIV).

Nos canteiros encontram-se elementos italianos como os contornos de *bucius* podado, árvores de forma geométrica, bordados geometrizados de flores. Em toda parte, estátuas alegóricas e mitológicas; os caminhos, revestidos por cascalho branco, por carvão preto ou, ainda, por detritos vermelhos de minerais de ferro, contrastam com o verde da vegetação. Toda esta harmonia é acessível ao público,

pois o Príncipe não tem vida particular e quase todos os seus atos podem ser vistos por todos: ele incarna a Ordem, dentro de um palco magistralmente ordenado.

Desde o final do século XVI, a literatura vinha expressando o conceito barroco do mundo: um grande palco no qual os homens desempenhavam seu papel, de camponês ou de Rei, mas todos igualmente marionetes nas mãos do Destino como lembram os bobos da corte shakespearianos; todos fracos canções, como escreveu Pascal, mas canções pensantes, tirando sua grandeza trágica do conhecimento desta Ordem à qual acabam obedecendo, porque a sabem racional, apesar de tudo. O Jardim Francês é o grande cenário onde representa um Poder que se sabe mortal.

O sucesso deste modelo foi imediato em toda a Europa, onde todos os príncipes construíram pequenos Versalhes para afirmar sua majestade.

Até os jardins organizados nas colônias inglesas da América no século XVIII seguiam o modelo francês, embora utilizassem plantas nativas como a magnólia. Leone mostra que este modelo veio através de livros ingleses, que ensinavam como conseguir em espaços menores os mesmos efeitos de grandiosidade dos parques e palácios principescos através de um novo tipo de utilização de ilusões de óptica. Para tanto, o ponto de observação principal era transferido para a entrada do parque, a partir da qual as alamedas iam estreitando-se aos poucos para dar a impressão que a mansão encontrava-se muito longe, dando a impressão de que era muito maior que na realidade. Esta impressão era reforçada pela forma dos canteiros, aparentemente retangulares, mas com os lados paralelos levemente convergentes para o horizonte... Leone aponta a aparente contradição que há entre a afirmação de poder expressada através da construção destes jardins às vésperas da guerra de Independência e a realidade econômica e política dos ricos colonos desta época, ameaçados de ruína pela nova política da Coroa inglesa. Teria sido esta ostentação de poder uma tentativa de ocultar a situação periclitante dos donos das terras atrás de uma construção ilusória? Ou uma afirmação da sua capacidade de resolver os problemas transitórios através do seu conhecimento das leis da natureza? Pergunta vã, provavelmente, mas que não deve esconder que a aristocracia norte-americana manifestava, através dos seus jardins ordenados, sua disposição em

manter no continente libertário as mesmas desigualdades da velha Europa.

O mais famoso desses jardins americanos talvez seja o do Governador de Virgínia em Williamsburg, restaurado pelos cuidados de J. Rockfeller; o mais antigo jardim dos futuros USA (organizado em 1741) foi no entanto o de Middleton, governador da Carolina do Sul, a quem um amigo francês trouxe as primeiras mudas de camélia a serem plantadas em terra americana. Foi neste jardim à francesa que as tropas inglesas de Carolina assinaram seu termo de rendição no fim das guerras de Independência dos USA. No entanto, na Europa, os ingleses já haviam ganho a guerra dos jardins...

### Jardins e sensibilidade: a natureza romântica do jardim paisagístico à inglesa

A expulsão da dinastia dos Stuart na Inglaterra provoca o declínio da influência francesa na Grã Bretanha ao mesmo tempo que o ideal absolutista é combatido: o rei é uma figura apagada, a Corte não é mais o centro do poder. Os grandes aristocratas vão construir residências que não podem ter a mesma imponência de um castelo real; outrossim, os ingleses não admiram a razão tanto quanto os franceses (os limites da mesma já foram evidenciados pelas discussões a respeito das interpretações da Bíblia no século XVII). Enfim, admiram-se as paisagens mediterrâneas pintadas por S. Rosa, N. Poussin e C. Lorrain, em que aparecem ruínas melancólicas, evocadoras de um passado que não voltará mais. Logo, as escavações de Pompei reforçam esta sensibilidade “arqueológica”: antes de Valéry, os homens do século XVIII descobrem que as civilizações são mortais, enquanto a Natureza permanece indestrutível. Quem sabe, a Mãe Natureza não vale mais que a pretenciosa razão?

Já o Conselheiro Bacon, no século XVI, reclamava um pouco de vegetação “natural” para os jardins; mais tarde, C. Dufresnay, *Contrôleur des Jardins* de Louis XIV, instalava em Poissy e Vincennes jardins “paisagísticos”, mas não obteve encomendas reais. Suas idéias deviam ter um melhor sucesso na Inglaterra onde, em 1713, Pope sugere que os jardins devem imitar a natureza e sonha com um jardim-paisagem que finge ser natural. Nada de árvores podadas, de setores geometrizados delimitados por passeios retos; procura-se um contraste entre as matas escuras e as claras pradarias, os jogos de luz e de

sombra, espaços copiando os pintores italianos e franceses. Lendo o Paraíso Perdido de Milton, enfim reconhecido como um grande poeta depois da expulsão dos Stuart, nota-se que o Éden dos cantos VI e VIII parece-se muito com o campo inglês... A simplicidade antiga é preferida à sofisticação e artificialidade do projeto de Le Nôtre (*A Odisséia* acaba de ser traduzida, e os letrados admiram com Ulisses o jardim de Antinoüs). Para quem precisa de conselhos, L. Brown monta em 1751 uma firma de consultoria em paisagismo que se encarrega de transformar os artificiais jardins à francesa em parques “naturais” segundo a nova moda.

Um grande gramado estende-se então na frente da mansão, do qual saem pequenos passeios que serpenteiam sem ordem aparente no meio da mata; ao longo do percurso aparecem “ruínas” especialmente fabricadas para evocar a vaidade das grandezas deste mundo; árvores enormes abatidas, gigantes decaídos outrora majestosos e hoje cobertos por musgo nos lembram que se todo ser vivo passa, a natureza continua viva. Os caminhos tortuosos e sombreados resguardam a intimidade do transeunte e impedem que o olhar abarque de vez toda a paisagem; pelo contrário, surpresas são preparadas em cada curva: quadros “naturais” lembram uma civilização morta, um país exótico, um filósofo; encontra-se um “banco da amizade”; uma ponte — mesmo que não leve para lugar algum — é um elemento insubstituível; uma casa com teto de colmo nos chama para a vida simples, idílica e sadia dos camponeses.

Rapidamente, o gosto pela Virtude, a Piedade filial — e pelos sentimentos saudosistas em geral — evolui para uma mórbida atração pela morte; o próprio Pope tinha dedicado seu jardim à sua finada Mãe; Girardin acaba estabelecendo no seu o túmulo de Rousseau... Numa época em que procurava-se uma alternativa para os cemitérios urbanos, o jardim ideal passa a ser o dos Campos Elíseos da Antiguidade, o jardim dos mortos.

O jardim, que no início do século XVIII procurava apenas ser pitoresco (conceito recém-criado por W. Gilpin, expresso por uma palavra derivada de “pintura”) pretende logo ser sublime (noção aprofundada por E. Burke). Um dos meios de chegar a tanto é fazer com que a mata fechada termine abruptamente num lugar onde o campo vizinho oferece uma vasta extensão aberta; o olhar, até então

preso numa floresta frondosa encontra-se de repente liberado para voar num espaço ilimitado. O visitante, surpreso, experimenta então uma sensação sublime: Ah Ah! exclama-se; tais são os chamados “jardins Ah Ah!” cuja moda perdurará até que a aristocracia, arruinada pela emergência da burguesia industrial (já no século XIX), não tenha mais condições de mantê-los. Interessante lembrar que estes grandes espaços abertos no campo não existiam até o fim do século XVII: o pastoreio intensivo está agora substituindo a agricultura, derrubando as antigas cercas vivas; até as mudanças agrárias concorrem para a adequação dos parques ao gosto novo...

No final do século XVIII, a moda das *chinoiserie*, já sensível no gosto pelas cerâmicas orientais, manifesta-se nos jardins pela construção de pagodes, casas de chá, pontes arqueadas etc... Estas construções misturam-se alegremente com outros edifícios “pitorescos” representativos de outras culturas, no patchwork delirante que passa a ser chamado de “jardim anglo-chinês”, cujos excessos serão criticados por Delille e Hirschfeld.

Obviamente, nesta época de individualismo crescente, os jardins não são feitos para serem percorridos pelo público, mas são reservados aos íntimos; já românticos, inspiram também a melancolia. Ncles J. J. Rousseau tem seus devaneios de caminhante solitário, Werther medita sobre o amor (o jardim de Charlotte aparece no início e no final do livro de Goethe, como um pano de fundo sobre o qual a paixão devora as personagens). Logo depois, na obra de Chateaubriand, as florestas “virgens” americanas são como jardins dentro dos quais os homens, purificados por seu contato com a Natureza podem ser nobres e sublimes na maior simplicidade. Os Europeus, viciados pela civilização, ao sentir o contato da Mãe Natureza, podem cair em si e descobrir sua bondade original. Estamos nos antípodos do período anterior.

O jardim à inglesa conquista a Alemanha na forma de um “jardim sentimental”. De lá, espalha-se em todas as ricas residências europeias, até na França, depois do sucesso da *Nouvelle Héloïse* de Rousseau em 1762. O parque à francesa não desaparece – mantendo-se na frente dos castelos- mas um jardim à inglesa é acrescentado em anexo; é o caso do Pequeno Trianon em Versailles, onde a rainha Marie Antoinette e seus admiradores vão brincar de pastores

arcádia nos num ambiente de pseudo – simplicidade, cuidando de ovelhas imaculadas dentro de casinhas campestres onde todos comungam na felicidade que proporciona o desempenho destas singelas tarefas. Na Alemanha, as casinhas para solitários (eremitas) são bastante apreciadas: a segunda parte do Faust nos propõe um casal de eremitas como exemplo de um modelo infelizmente condenado pelo demônio do que chamaríamos hoje o “desenvolvimento”; o Margrave de Bayreuth até obrigava periodicamente os membros da sua corte a passar, nos casebres edificadas no seu parque, temporadas ascéticas... Na Inglaterra, os lordes deixam as vacas pastarem pacatamente o gramado que rodeia a mansão, evidenciando a mesma nostalgia de uma vida camponesa e patriarcal já condenada a definhar pelo alvorecer da industrialização. Esta mesma saudade é cultuada pelos Pais da Independência americana: na Geórgia, estado sulino aristocrático e escravagista, o primeiro jardim de W. Paca mantém uma ordem racional e hierarquizante, uma simetria típica do sistema francês; o seu segundo jardim, acrescentado nos fundos do primeiro nas vésperas das guerras de Independência, é tipicamente inglês. Mais tarde, G. Washington aposenta-se da vida pública na sua bucólica fazenda.

Podemos dizer que, pelo prisma dos jardins, resumimos toda a evolução intelectual do Ocidente Cristão desde o século XV até o final do XVIII: depois de perceber-se como um pecador em trânsito neste mundo, o homem culto pretendeu reformar o mundo, quase que igualando-se a Deus. Logo depois, cansado deste papel difícil, quis tornar-se pastor ou eremita, a não ser que quisesse rebaixar-se ao papel de empregado doméstico (o que se verifica na peça de teatro *La Servante Maitresse*, de Marivaud). Apesar das aparências, já não estava longe do Marquês de Sade e do Barão de Masoche, que fizeram mais um passo além do gosto por uma falsa “simplicidade”, indo até a busca da abjeção. Era mesmo hora de uma revolução varrer esta aristocracia perdida... No entanto, antes de passar para os tempos novos, ainda temos que mencionar dois jardins de tipo todo especial: o Jardim (religioso) da expiação e o Jardim dos Mortos: os Campos Eliseos.

### Os jardins “sagrados”

Embora tenha ancestrais medievais, o protótipo “moderno” do

jardim sagrado é a Tebáide (alusão ao deserto de Tebas onde refugiavam-se os primeiros eremitas egípcios) italiana de Cetinale, edificada pelo cardeal Chiggi que esperava desta forma obter o perdão divino pelos seus crimes. Dezenas de imitações foram realizadas desde então durante o período barroco, particularmente na Europa central e na Itália; infelizmente, quase todos foram destruídos pelas tropas revolucionárias e napoleônicas.

Em Cetinale, dois caminhos apresentam-se ao peregrino: o da esquerda plano, agradável, com o chão bem tratado, bordado por estátuas de reis e divindades pagãs, conduz ao Inferno; o da direita, irregular, pedregoso e abrupto, leva para a capela-símbolo dos Céus.

Todos os jardins sagrados ocupam, pois, um forte declive e figuram a subida do Cristo até o Golgota. Ao longo do caminho, capelinhas contêm estátuas – frequentemente em tamanho natural – que representam os Passos (num jardim italiano, dedicado a Francisco de Assis, são cenas da vida do Santo que são figuradas).

Em terra portuguesa, nichos ornados e chafarizes enriquecem as escadarias, estreitas porém estruturadas simetricamente segundo o modelo italiano; estátuas alegóricas representam as Virtudes teológicas, as quatro estações, os continentes; os soberanos lusitanos estão também esculpidos na pedra... Toda a ordem do mundo, tanto política quanto geográfica e religiosa está materializada, de maneira simbólica e, freqüentemente, expressionista. G. Bazin nota que o sangue do Cristo parece jorrar nas encostas do jardim do Bom Jesus de Braga, quando as camélias estão floridas. No Brasil, a realização mais extraordinária é o conjunto de Congonhas do Campo, construído nas Minas Gerais por um imigrante português; previsto para ser uma pequena réplica do Bom Jesus, tornou-se, mercê ao gênio do Aleijadinho, uma obra-prima da arte barroca mundial. Encontramos ecos modestos destes Golgotas até na longínqua Cochabamba boliviana.

Os jardins sagrados são, na Europa, o marco final da idade das grandes procissões, expressão mór da religiosidade popular e palco dos maiores espetáculos coletivos da época. As últimas destas procissões são hoje encontradas essencialmente em lugares marcados pela aparição da Virgem (geralmente em locais onde nasce uma fonte e existe uma gruta, ambos elementos dos jardins barrocos) ou em

alguns pontos da Península Ibérica e das suas antigas colônias; os jardins que não foram destruídos não passam hoje de lugares turísticos, tendo praticamente perdido sua funcionalidade no catolicismo moderno.

### O jardim dos mortos: cemitérios do século XVIII ao XX

Os locais tradicionais de enterro, desde o final do Império romano, eram o interior das igrejas ou suas imediações. No século XVIII, os Iluministas procuraram uma alternativa para este hábito que chocava tanto sua sensibilidade quanto suas convicções higiênicas. Depois de projetos monumentais dentro da tradição barroca, imitados do Pantheon da Roma antiga, os pré-românticos do final do século revivem o conceito, também retomado da Antiguidade clássica, de Campos Elíseos: um parque calmo e sereno, onde as sombras dos mortos passam uma eternidade diáfana e melancólica mas não sofredora, divinamente evocado na música de Eurídice (*Quest' asile ameno e grato*) no *Orfeo* de Glück.

Já mencionamos a relação entre a contemplação saudosista e o jardim inglês; não é, pois, de se espantar que a Revolução francesa tenha mandado instalar – fora das cidades – jardins destinados a receber o corpo dos mortos (toda marca de ostentação ou religiosidade era proibida, manifestando a igualdade fundamental dos cidadãos) e seus visitantes saudosos (uma novidade dos tempos: até então, os mortos eram abandonados aos cuidados da Igreja; os vivos só lhes deviam missas).

Com o Império de Napoleão, no entanto, o igualitarismo desapareceu e o recém-criado cemitério do Père Lachaise em Paris passou a ser uma verdadeira cidade burguesa dos Mortos: dentro de um jardim inglês abriam-se alamedas ladeadas por túmulos familiares em forma de monumentos egípcios (moda trazida pela expedição de Bonaparte) e, logo de capelas neo-góticas (o Romantismo morre de saudades do período medieval). Pouco depois apareceriam os bustos e estátuas imortalizando os dignos burgueses (zelosos cidadãos, bons pais e bons maridos) e suas esposas lânguidas e dedicadas, numa celebração da família victoriana.

Aos poucos, o Père Lachaise ficou superpovoado e teve que ser ampliado, perdendo cada vez mais seu aspecto de jardim para virar uma cidade mortuária superpovoada de pedra. No

entanto, o primeiro modelo do Père Lachaise tinha atravessado o Atlântico e os americanos ficaram fiéis ao parque de tipo Campos Elíseos que propagaram no Brasil em meados do século XX, marcando o fim da herança romântico – burguesa em relação com a morte.

Não pretendemos analisar aqui a evolução dos cemitérios modernos – um tema ao qual pretendemos dedicar outro trabalho – mas apenas, mencionar o fato que a sociedade dos mortos é regida pelas mesmas regras que a cidade dos vivos, dos quais ela depende; não haveria como seus jardins escaparem a esta mesma lei.

### O início da época contemporânea: as explorações e a paixão pelas Ciências Naturais

As grandes viagens de exploração realizadas em zonas tropicais por ingleses e franceses (Cook, La Pérouse...) têm, entre outros objetivos, o de observar e coletar espécimes de minerais, fauna e flora desconhecidos. São expedições caras, financiadas pelos governos. As plantas coletadas, uma vez estudadas (recebem então um nome científico que eterniza os naturalistas e capitães, como o Bougainvillie, árvore tropical conhecida hoje apenas pelo nome francês!), são cultivadas nos jardins botânicos de Londres, Paris ou Estocolmo, cuja riqueza proclama o prestígio dos grandes empreendimentos nacionais.

Em Lisboa, o italiano D. Vanelli, Diretor do Jardim Botânico, incentivava El Rei para que mandasse naturalistas ao Brasil; daí as viagens amazônicas de A. Landi e Alexandre Ferreira para estudar as plantas nativas economicamente aproveitáveis. A partir de 1796, as instruções reais mandam instalar jardins botânicos nas principais capitais regionais do Brasil – recomendam porém gastar o mínimo possível nestas empresas! Em Belém, o francês Grenouillier traz discretamente sementes roubadas dos viveiros de Caiene, na Guiana; em Ouro Preto, introduzem o chá, o bicho de seda e as amoras. No entanto, são as madeiras de lei que interessam especialmente aos funcionários da Coroa: os jardins botânicos são empresas com objetivo econômico.

Mesmo com a chegada da família real no Brasil, dificilmente estes espaços são aproveitados como passeio, a não ser no Rio de Janeiro (onde o jardim botânico foi aberto à população em 1825). O Jardim Botânico carioca, inclusive, continha

sobretudo plantas ornamentais européias que ajudavam os Cortesãos desterrados a matar as saudades da terra natal e mantinham, no exílio tropical, uma aparência de europeanidade.

Os ricos burgueses também passaram a procurar espécies exóticas para seu jardim particular, encomendando estas raridades aos navegantes e exploradores. Plantas tropicais eram oferecidas até a personalidades de um país inimigo como uma forma de cortesia; os naturalistas franceses e ingleses obtinham “tréguas científicas” para evitar que coleções embarcadas fossem destruídas; Humboldt interveio para salvar as plantas tropicais da ex-imperatriz Josefina quando os Prussianos invadiram a França em 1814...

### A era do povo e o jardim público

Até o século XVII, os espaços de recreio não construídos dentro das cidades pertenciam exclusivamente aos particulares, sendo o lugar da civilidade típica das classes dominantes. Ao povo e a cultura popular pertenciam os grandes espaços vazios ao redor das muralhas, utilizados coletivamente para instalar feiras ou eventos públicos como torneios ou representações teatrais. Este espaço não controlado pelo poder, lugar da malandragem e dos protestos plebeus vai ser aos poucos duplamente recuperado pelo estado institucional através das praças (agora estruturadas dentro do novo urbanismo) e dos passeios públicos. As praças são agora enquadradas pelos solenes edifícios da igreja e da prisão; as festividades são obviamente dramatizadas ritualizadas de forma a evitar manifestações espontâneas de massa e não permitir imprevistos. Por outro lado, *rocios* portugueses, *ejios* espanhóis e alamedas holandesas passam a ser arborizados, recebem estátuas e atrações; tornam-se o lugar onde os burgueses imitam os aristocratas, onde as pessoas vão para ver e serem vistas; aparecem novas regras de cortesia entre transeuntes que não se conhecem mas passam a encontrar-se nesta passarela do ócio elegante. Os Holandeses foram pioneiros ao instalar alamedas ao longo das fortificações (Nassau trouxe esta novidade ao Brasil); antes disto, os Espanhóis tinham criado a primeira alameda da América do Norte na cidade de México em 1592 e a de Lima em 1609.

Estas preocupações com a abertura de espaços arborizados se desenvolvem sobretudo a partir do final do século

XVIII, quando as cidades tornam-se muito extensas; os seus habitantes ficam longe da natureza num momento em que os ricos desfrutam egoisticamente seus jardins particulares. Outrossim as nascentes noções de “salubrismo” e higiene que atribuem as doenças aos *miasmas* levam a propagação de espaços abertos e ventilados que, supõe-se, permitem a dispersão dos miasmas. Assim sendo, alguns mecenas ao morrer deixam ao povo seu parque: é uma maneira de ver seu nome reverenciado no futuro; desta forma, o Conde de Blossac, um inexpressivo intendente real, deu seu nome ao parque que entregou como herança “para que sirva ao delcete dos habitantes de Poitiers”. Abrir espaços para o povo pode ser também um investimento político, caso dos jardins do Palais Royal de Paris que seu dono, o Duque de Orleans, irmão do Rei e conspirador liberal, franqueia ao público; neles instalam-se os primeiros *cafés* de Paris, onde os intelectuais e agitadores vão falar mal da monarquia absoluta.

Durante a Revolução francesa, muitos jardins da aristocracia foram vendidos para burgueses, enquanto os grandes parques da monarquia eram abertos ao público, como o do Luxemburg: a população achava ter direitos sobre os bens da antiga monarquia. Criaram-se também parques de lazer particulares com entrada paga, onde promoviam festas e espetáculos; em Tivoli, o público podia até presenciar a ascensão de balões de ar quente (as *Montgolfières*).

Depois da tormenta revolucionária, a aceleração da industrialização, e o êxodo rural decorrente das modificações estruturais na exploração da terra tornaram as cidades superpovoadas, ao mesmo tempo que as turbas tomavam consciência da sua força revolucionária. Paris tinha então uma densidade populacional duas vezes maior que a atual. Os governantes preocuparam-se com esta situação perigosa e pensaram fornecer ao povo ocupações sadias, inclusive (e sobretudo) nos dias de folga, evitando agitações indesejáveis. Para tanto, os edilos alemães criaram parques municipais “para tornar os habitantes sociais”, com salões de festa. Londres cresceu ao redor dos parques reais que foram então abertos à população.

De volta do seu exílio na Inglaterra, Napoléon III pretendeu aplicar a mesma receita criando espaços verdes, desde pequenos quarteirões (os *squares*) até grandes avenidas arborizadas que resolviam ao mesmo tempo o problema do controle

dos motins (avenidas retas facilitam o uso do canhão contra barricadas). As alamedas cujas grandes perspectivas convergiam para o arco de triunfo da Etoile, realizavam também os planos da monarquia do século XVIII e de Napoleon I. Mostravam o segundo Império como o sucessor dos reis que tinham construído a França, transformando a capital numa *Ville Lumière*.

Logo depois, com a destruição das muralhas da cidade, os espaços liberados foram transformados em jardins, formando o novo cinturão verde ao redor da capital. Esta nova geografia era (e ainda o é) estreitamente ligada à nova repartição dos grupos sócio-econômicos. Com efeito, até a metade do século XIX, ricos e pobres moravam nos mesmos bairros; nos prédios de apartamentos, havia apenas uma estratigrafia topográfica (descrita argutamente na novela *Le Père Goriot* de Balzac): os ricos moravam nos andares inferiores; os abastados logo acima e os pobres, no andar superior. Com a nova urbanização, os ricos agrupam-se nos bairros ocidentais e os pobres, a leste e ao norte. Para otimizar esta obra de saneamento sócio – ecológico, os primeiros trens suburbanos implantados iam destas regiões menos favorecidas até os jardins populares da periferia norte e leste onde, aos sábados e domingos, os operários gastavam suas energias dançando e namorando nas *guinguettes*; em todos estes lugares instalaram-se os quiosques para os *orfeons* (banda de música). Quanto aos grandes parques da aristocrática da periferia oeste (Boulogne, Saint Cloud...), receberam grandes extensões de grama e florestas; em suas alamedas desfilavam as carruagens das pessoas de bem e nos seus hipódromos encontravam-se as personalidades do *tout Paris*.

No interior do país, com a multiplicação das estradas de caminho de ferro, apareceram típicos canteiros redondos em forma de relógio (os números são formados por arranjos florais) que enfeitam até hoje as severas construções ferroviárias, lembrando que o mundo da velocidade é, agora, submetido ao tempo. Em Barcelona também, Gaudí criou parques para uma população plebética. Na Alemanha, G. Meyer propôs utilizar o esporte para gastar as energias que os cidadãos poderiam aproveitar de maneira perigosa: foram os primeiros espaços reservados para corridas pedestres, jogos de bola, patinagem sobre gelo e ginástica; cumpriam então a mesma finalidade que os bailes franceses.

Em Nova York, Central Park ficou pronto em 1840; respeitando o individualismo anglo – saxônico, os seus caminhos são tortuosos para que os transeuntes não vejam muito longe e possam sentir-se relativamente isolados. Ainda nos Estados Unidos, a urbanização planificada foi responsável pelas primeiras “cidades jardins” como em Boston, onde 19 parques formam uma rede de espaços ligados entre si por alamedas arborizadas. Este modelo foi a seguir imitado na Alemanha (Hamburg, Bremen); no Brasil, foi o traçado urbanístico de Washington que influenciou Belo Horizonte, a nova capital de Minas Gerais inaugurada em 1898.

Os jardins particulares são também vistos como uma ocupação sadia, uma verdadeira prevenção contra as tentações do alcool e do crime entre as classes laboriosas; desta forma propõe-se anexar “jardins operários” as casinhas edificadas para os operários das fábricas ou pelo menos, multiplicar os passeios em bairros populares; estas preocupações refletem-se no Brasil com as propostas de Backheuser (citado por Segawa).

#### O jardim burguês e o parque de diversão moderno

O jardim burguês do século XIX florescia na periferia dos antigos centros, lá onde os preços dos terrenos não eram ainda proibitivos. Mesmo assim, a burguesia não podia manter jardins muito grandes; desta forma, as árvores não deviam ser muito numerosas e o espaço restrito era ornado com arranjos de flores que compunham verdadeiros quadros vegetais – os quais inspiraram os Impressionistas. Enquanto os progressos da botânica aplicada permitiam criar novas variedades, o desenvolvimento das estruturas metálicas e a fabricação de chapas de vidraças cada vez maiores facilitaram a instalação de estufas e varandas onde plantas tropicais podiam ser cultivadas, proporcionando um quadro poético para a paixão dos namorados durante o inverno. Os ingleses inventaram o cortador de grama, facilitando o trabalho para os jardineiros amadores e dispensando uma mão-de-obra cada vez mais cara. Os jardins, pois, multiplicavam-se; cada um procurava inspiração entre os vários modelos do passado: “à antiga”, com estatuetas e colunas avulsas; à francesa, com canteiros geométricos floridos; à inglesa com um amplo gramado e, logo com arranjos florais exuberantes misturando diversas espécies, os *mixed borders*;

embora claramente artificial, a disposição não tendia para formas geométricas. Nascia o “jardim eclético” enquanto surgiam as primeiras revistas de jardinagem.

No início do século XX, os mais ricos instalavam parques de tipo que poderíamos chamar “historicisante”, reconstituindo jardins antigos (nos Estados Unidos) ou “etnologistas”, justapondo os vários tipos de jardins conhecidos; esta última versão tem seu melhor exemplo nos jardins de A. Kahn, em Boulogne – perto de Paris; neles, o visitante passa de um jardim à francesa para outro, à inglesa, entra em seguida numa floresta da Europa central antes de penetrar num bosque do Atlas marroquino ou num jardim japonês – para realizar este último, Kahn contratou um jardineiro oriental!

Podemos ilustrar a história recente dos jardins nas províncias tradicionais com o exemplo do litoral mediterrâneo da França. Este, no meio do século XIX, foi colonizado pelos ricos parisienses e ingleses, particularmente pelos típicos – que buscavam a saúde longe dos frios invernos – e pelos príncipes russos que perdiam sua fortuna nas roletas. Estes invasores compraram os jardins indígenas tradicionais para transformá-los ao gosto inglês; conservavam apenas algumas árvores locais sempre verdes para dar um toque quase tropical a um jardim inglês estabelecido na encosta que desce para o mar; no alto, construíam uma mansão inglesa ou um castelinho pseudo-medieval, ilustrando assim a incapacidade de inovação característica da arquitetura moderna quando utiliza as pedras e os tijolos. Depois da ruína dos aristocratas que seguiu a primeira guerra mundial, as grandes residências foram abandonadas; a região passou a ser ocupada por aposentados abastados que inventaram o “jardim mediterrâneo”, valorizando as oliveiras seculares e as antigas cercas vivas de ciprestes; as casas, modestas, abrem-se para um pequeno terraço com vista para o mar e do qual desce um passeio tortuoso e abrupto; as árvores são podadas para apresentar formas geométricas; estátuas ocupam nichos ao longo das pequenas escadarias: em toda parte, encontramos temas itálicos em escala modesta. Ao turismo de massa dos anos 50 seguiu-se a imigração dos franceses saídos da Argélia nos anos 60, o super povoamento da região e uma insegurança crescente. Os jardins foram então destruídos pela especulação imobiliária, a não ser uns poucos que foram abertos ao público. As autoridades

tentaram a seguir implantar espaços “ecológicos” ou “culturais” como o parque Fênix, que apresenta paisagens exóticas (Luisiana, Transvaal, tempo asteca...) mas com pouco sucesso. Enquanto os antigos jardins refletiam os projetos e anseios dos seus criadores, os novos não passam da aplicação de programas políticos e burocráticos, não havendo mais ligação orgânica entre o parque e seus usuários; não se podia portanto esperar um melhor resultado.

Não se pode negar, no entanto, o sucesso de parques de diversão como as “Disneylândias”, particularmente entre os americanos, alemães, japoneses e, especialmente, os brasileiros. Como interpretá-lo? Podemos vê-lo como um exemplo da alienação das massas, que procuram uma mistura de emoções “fortes” – embora pasteurizadas – com uma saudade do mundo infantil em que as noções de Bem e de Mal eram claras, os vilões eram mesmo ruins e os mocinhos perfeitos. Mas os americanos souberam acrescentar a esta receita a ilusão de um acesso fácil ao novo mundo encantado da tecnologia (na Europa, os espaços destinados à iniciação científica, como o *Futuroscope* de Poitiers ou o Parque de la Villette perto de Paris, são, tradicionalmente, separados dos parques que celebram a fantasia infantil). O turista, sentado no comando de uma máquina num destes novos templos do conhecimento fácil, imagina ser um co-participante na marcha do progresso para um futuro mágico, enquanto entende cada vez menos os reais caminhos da ciência... Talvez isto seja a dramatização do mito dos tempos modernos, na qual o consumidor acredita um momento ser dono do seu destino, do mesmo modo que o antigo dono do jardim sentia-se dono de uma Natureza obediente (é verdade que o jardineiro não deixava de respeitar o ritmo vital das estações).

### 3. Os jardins orientais

Enquanto os Ocidentais enfrentam a Natureza, da qual sentem-se separados e que tratam como um objeto de conhecimento (Adão deu nome aos habitantes do Paraíso; mesmo os Românticos pretendiam mudar o mundo, social e politicamente), os Orientais procuram fundir-se na ordem universal, perfeita pelo próprio fato de sua existência; o jardim oriental é, portanto, uma imagem do próprio universo, enquanto o parque europeu pretende ser uma imagem “melhorada” da natureza. Chineses e Japoneses são guiados pelos

princípios do Taoísmo, revisto pelo Budismo do Grande Veículo; os Chineses acrescentam a este fundo elementos confucianistas e os Japoneses, crenças shintoístas.

Por mais diferentes que sejam entre si, os jardins chineses e japoneses participam, portanto, de uma mesma filosofia, expressa por símbolos comuns que os afastam das visões européias ou muçulmanas.

Infelizmente, os antigos jardins chineses foram muitas vezes reformados, antes de muitos deles serem destruídos pelas vicissitudes da História. São, portanto, conhecidos por descrições de autores chineses ou pelos Jesuítas portugueses. Em compensação, vários jardins japoneses conservaram-se intactos durante séculos, por serem considerados uma forma de ensino filosófico tão eficiente quanto um texto escrito.

### A cosmografia chinesa

Para os Chineses, não há paraíso perdido. O mundo da perfeição existe ainda, nas Ilhas Bem – Aventuradas situadas no oceano Pacífico onde vivem os Imortais. Flutuam no mar, sustentadas por tartarugas gigantes; estes animais são, inclusive, símbolos da Terra, pois a parte ventral do seu casco é quadrada (forma da terra na cosmografia chinesa tradicional) e sua parte dorsal redonda (forma dos Céus). Esta legenda, de origem taoísta, foi confirmada pelos sacerdotes budistas que reconheceram nestas ilhas o local da Iluminação búdica. O primeiro jardim imperial foi concebido como uma representação destas ilhas; por isto, são elementos essenciais dos jardins as tartarugas (que asseguram a estabilidade do mundo), a água (=o mar) e pelo menos um montículo (as ilhas Bem-Aventuradas). Para os orientais, a unidade cósmica realiza-se, portanto, através da *pluralidade*: o Uno é formado por dois aspectos inseparáveis, o *Yang* (força celeste, meridional, masculina, quente, com fortes relevos, rugosa, luminosa etc...) e o *Yin* (força terrestre, setentrional, feminina, úmida, fria, lisa, escura – ou com luminosidade velada); a união total de ambos é necessária – como a união das duas faces de uma mesma porta – e da origem à energia cósmica, o *Qi* (sopro vital), expressa pela dança do dragão; este é um ser benéfico para quem evita provocá-lo; os relevos terrestres são a espinha dorsal dos dragões e canalizam as energias, tanto as positivas quanto as negativas; a geomância as identifica através da

adivinhação, da observação dos relevos e da orientação; os locais favoráveis para uma casa, um jardim, uma cidade... apresentam uma serra ao norte, um rio correndo de oeste para leste passando pelo sul; a casa deve encontrar-se entre estes extremos, no “ninho do dragão”). O jardim precisa realizar um equilíbrio perfeito entre estes elementos; para tanto, deve instalar-se num lugar onde haja um ponto de água e um relevo. Esta situação aparece nas pinturas de paisagens clássicas (cujo nome – *shán shui* = “serra-água” – expressa esta necessidade), onde as serras e as árvores da mata (*yang*) levantam-se para o céu enquanto que a água (*yin*) desce em cachoeira; entre a planície e a serra, as nuvens evocam a forma de um dragão (cujas garras são representadas por raízes de árvores); perto do olho ou do ninho do mesmo está o lugar favorável onde aparece o letreiro ou sua casinha. Viver num lugar *correto*, como um jardim onde as forças cósmicas estão equilibradas, garante uma vida longa. É compreensível que os europeus, que não sabiam das preocupações orientais, tenham privilegiado, nas suas descrições dos jardins chineses, elementos secundários para os nativos, sem perceber quais eram os mais relevantes.

Nesta óptica, uma pedra ou uma árvore podem ser verdadeiros microcosmos; não são volumes, mas pontos por onde passam as correntes energéticas. Suas formas, quando complicadas, são marcas da passagem do *Qi*; assim sendo, importa-se do Yunnan “pedras de sonho”, plaquetas de calcário marmóreo cujos veios coloridos lembram serras petrificadas: são penduradas nas paredes das casinhas que enfeitam o jardim. Importam-se também pedras de forma naturalmente rebuscada, ou que tenham forma cilíndrica (*yin*) – estas serão colocadas numa base retangular (*yang*); as mais prezadas têm uma face lisa (*yin*) e outra rugosa (*yang*). Tais blocos não são nunca trabalhados, pois o cinzel do escultor dissociaria os elementos vitais e o bloco perderia sua energia andrógina.

Para os Letrados, funcionários periodicamente transferidos de uma Província para outra, o jardim torna-se um meio de preservar sua própria história ao reproduzir-se nels as paisagens de que gostaram durante sua carreira. Os mais ricos podem ter um jardim dividido em vários setores, cada qual dedicado a uma das estações e cujas cores e elementos obedecem a geografia cosmológica: o jardim de primavera tem pedras de cor

clara, símbolo de fragilidade (o *yang* permanece fraco depois do inverno, domínio do *yin*); estes blocos são iluminados pelo sol nascente; bambus (símbolo de juventude) são recomendados e a flor de pêsego impera. O jardim de verão apresenta um vigoroso relevo ao norte para proteger das energias nefastas que de lá procedem; pedras erodidas dominam um tanque cuja água reflete os brancos lotos; entre a “serra” e a água abre-se uma pequena gruta (o ninho do dragão) desta forma, o jardim de verão é uma materialização da paisagem *shuan shi*. Quando há uma ponte, o arco inferior é semi-circular para que o seu reflexo n’água brinde o observador com a visão de um círculo (alusão ao disco lunar, imagem da perfeição). No jardim de inverno, as pedras têm formas arredondadas (*yin*) e destacam-se sobre um muro branco liso, porém ondulado (espinhá do dragão): o contraste entre as formas cheias do primeiro plano e as “vazias”, do segundo, evoca as pinturas monocromas dos letrados.

É mister frisar que, na China, os rochedos não são símbolos de estabilidade, pois supõe-se que caíram do céu (imagina-se este como uma caverna de cujo teto as serras caíram como fariam estalactites). A água também não sugere permanência, pois transforma-se em gelo, o qual estilha-se quando quebrado ou no momento da cristalização; os Chineses evocam este aspecto instável da vida pelo *craquelé* voluntariamente provocado no esmalte de certas porcelanas e por motivos específicos de janelas nos pavilhões de alguns jardins.

Os jardins Imperiais, sobretudo representados no norte do país, são de grandes dimensões e reproduzem com certo formalismo o modelo tradicional desde a Antigüidade com “três ilhas num lago”; as construções (quiosques, pavilhões) são numerosas, alinhando-se às principais segundo um eixo norte-sul, enquanto as menores aparecem no meio de paisagens aparentemente naturais, para evitar qualquer impressão de simetria. Animais e plantas exóticas eram trazidos nos parques, onde caçava o Imperador.

Os antigos jardins particulares da China meridional são famosos por sua maior informalidade e pela busca de efeitos imprevistos. A arquitetura dos pavilhões obedece a vários estilos, mas numerosas fórmulas originais foram criadas pelos Letrados. Destacaremos portas totalmente circulares, como as que dão acesso ao pavilhão triangular das “três portas de lua”

no jardim “do político infeliz” em Xin Cheng (o três é o número da Totalidade, por ser a soma do Um-*yang* – e do Dois-*yin*) ou ainda o uso de tijolos amplamente furados para preencher parcialmente aberturas dos muros. Fazem parte também do jardim os poemas esculpidos nos lintéis, que explicam ao visitante qual o sentimento que o proprietário quis inspirar através das paisagens; a própria beleza da caligrafia participa deste convite para a contemplação.

Os jardins sulinos mais famosos são os de Yangzhou, cidade à qual o monopólio do comércio do sal deu grande riqueza; Como o Imperador Qiang Lun a visitava freqüentemente, os ricos burgueses fizeram jardins onde convidá-lo, esperando que lá deixasse um poema; os lugares onde sentava foram religiosamente conservados. Estes jardins tomavam “emprestado” a serrana paisagem natural, e cuidava-se que de cada um deles se avistasse os vizinhos, fazendo com que o visitante tivesse a impressão que toda a região fosse um único grande parque.

Outro tipo de jardim: os grandes “parques naturais” públicos, espaços protegidos durante gerações onde espalham-se templos, monastérios, hotéis, torres para aninhar as pombas e salas de culto aos ancestrais; os mais antigos remontam à dinastia Tang (VIII° século). Personagens famosas (Imperadores e artistas) neles deixaram poemas gravados na pedra, ainda expostos nos pavilhões.

O atual governo chinês está agora preocupado em recuperar os poucos jardins não destruídos, cujos edifícios datam geralmente das dinastias Ming e Qing.

#### O jardim mágico shinto e o pátio do monastério Zen

Os principais elementos da arte chinesa do jardim foram adotados no Japão, mas acrescentam-se ao pano de fundo ancestral *shinto* para o qual o mundo (inclusive mineral ou vegetal) é povoado por espíritos, os *kami*, cuja benevolência ou – neutralidade – precisa ser obtida. As serras e morros são pontos de passagem destes espíritos entre os céus e a terra; assim sendo, um templo é edificado na encosta de todas as elevações. Escavações realizadas em Nara por Osamu Mori em 1976 mostram que, já no século VI, estes templos estavam associados a jardins caracterizados por arranjos de pedras. É interessante notar que, em japonês, a palavra *nivae* é utilizada tanto para designar

um tipo de jardim quanto um espaço sagrado onde os *kami* descem na terra.

Os jardins do século VII já representam o Paraíso do Buda Amida, ao qual os crentes esperam chegar por meio da iluminação. Estes jardins tanto podem ser grandes parques a serem descobertos aos poucos, quanto pequenos espaços a serem vistos de um golpe de olho só. Nesta época longínqua, os maiores Mestres da pintura japonesa são, também, Mestres na arte dos jardins.

No século XII, o *Sakutei ki* enuncia as regras básicas da época *Heian*: trata-se da técnica de colocar as pedras, cuja finalidade é atrair os espíritos benéficos e neutralizar os outros; trata-se, portanto, de um jardim mágico. Para tanto, procura-se primeiro um lugar adequado para estabelecê-lo, estudando o *tayori* (estrutura metafísica da paisagem) local, que permite vislumbrar as virtualidades do futuro jardim. Precisa prever as variações sazonais, que serão aproveitadas para proporcionar ao lugar uma pulsação vital. Determina-se a seguir o *no suji*, linha diretriz da elaboração paisagística, para suscitar o *fuzei*, impressão emocional e poética provocada pela composição.

Com a influência crescente da seita Zen, favorecida pelo predomínio da casta militar nos séculos seguintes, o jardim torna-se mais contemplativo que mágico; muito pequeno, evoca a unidade cósmica percebida pelo crente ao atingir o estágio de iluminação; a contemplação do jardim tem então a mesma finalidade que a da *mandala* Hindu. Neste momento, a cerimônia do chá (destinada a apaziguar as paixões), realizada no jardim, torna-se um elemento fundamental da vida doméstica.

No século XVIII, os Takugawa ascendem ao poder; como desconfiam dos adeptos do Zen, favorecem uma volta ao jardim-paisagem, onde as pedras perdem importância em relação à vegetação. Torna-se moda realizar militarizações de paisagens famosas do arquipélago e os Imperadores do período *Edo* afastados do exercício do poder visitavam ritualmente, na sua residência de verão, jardins que representavam as diversas partes do litoral japonês, ordenando magicamente um espaço regido concretamente pelos *shogun*.

Em todo caso, qualquer que seja a época considerada, os jardineiros japoneses procuram disfarçar discretamente a ação do homem, como se a paisagem fosse totalmente natural (enquanto os jardins chineses não procuram esconder sua

artificialidade). Outrossim, todos os elementos sendo simbólicos, basta uma árvore para *significar* a floresta, uma pedra para substituir a serra: desta forma, um jardim pode ser completo, embora minúsculo. Não será apreciado em função da sua beleza (conceito pouco significativo para um japonês) mas em função da sua capacidade de expressar *corretamente* a estrutura do universo, de proteger de maneira *certa* o lar e de servir de suporte para o *devaneio poético*. Com efeito, os Japoneses, exprimidos dentro de um espaço e de uma cultura sobremaneira repressivos, precisam dispor de refúgios onde possam ensimesmar – se; tais espaços são encontrados dentro de situações de indefinida nebulosidade que permitem passar sem transição da realidade para o devaneio, mercê a uma ginástica intelectual e emocional peculiar a este povo.

Apresentamos a seguir alguns preceitos do *Sakutei ki*, cujas recomendações são sobretudo de origem búdica, enquanto os avisos sobre os perigos a serem evitados têm origem shinto.

O jardim deve reproduzir as estruturas cósmicas (diferenciar os pontos cardeais, caracterizados cada um por uma cor, por um elemento – fogo, metal, etc. –, por um vegetal etc... Utilizar corretamente a numerologia em cada composição), respeitar o escalonamento vertical dos elementos ligados aos domínios terrestre, superficial ou celeste; a complementaridade dos elementos *yin* e *yang*, não esquecer de inserir uma representação de tartaruga (feminina) e outra, de garça (masculina), evocar as ilhas Bem-Aventuradas (representadas pela silhueta do Monte Horai); utiliza-se o pórtico japonês *torii* (que os templos hindus adotaram) para indicar os lugares sagrados, instala-se um quiosque para música (no Paraíso Amida, o Buda é rodeado por músicos) etc.

Os perigos a serem evitados: nunca colocar a casa no meio do jardim, pois o ideograma chinês (utilizado também no Japão) que representa um homem no meio de um espaço fechado significa “prisioneiro”, o que se tornaria o destino do incauto proprietário; do mesmo modo, nada de árvore no meio do jardim (o ideograma correspondente significa “estar em perigo”) etc. O jardim deve situar-se no sul da casa, sendo esta levemente sobrelevada acima do terreno e rodeada por uma faixa vazia. Este vazio dificulta a passagem dos maus *kami*, mas também evita que algum objeto próximo possa

servir de escala para avaliar as dimensões do que existe no jardim: precisa criar a impressão de que o jardim é visto desde longe; não sendo mais percebidas suas dimensões reais, parece maior do que é; assim sendo, sua relação com o quotidiano da casa desaparece e este distanciamento faz dele uma visão irreal. Em épocas posteriores, este mesmo distanciamento foi obtido pela instalação de cortinas feitas com lâminas de bambu ou com *treillis* nas janelas, através das quais o jardim aparece como que numa neblina. Ao redor da casa, nada de pedras mais altas que os postes de sustentação do piso, nem alinhadas com os mesmos, sempre para evitar a passagem dos *kami*. A ponte no rio não deve ser visível desde a casa, pois seu reflexo na água permitiria entrever o mundo dos espíritos, uma ocorrência perigosa.

Os elementos fundamentais do jardim são as pedras, cada qual tem seu *kami* (a não ser as que, roladas desde seu lugar de origem, tenham “morrido” – é o caso dos seixos de rio). As pedras podem facilitar (ou impedir) a passagem dos espíritos, mas não recebem energia cósmica. Mesmo assim, as maiores (de 1,5 m aproximadamente) ou as que têm formas complicadas possuem uma personalidade demasiado forte e, portanto, perigosa; assim sendo, não devem ser utilizadas. Uma exceção confirma a regra: em Tokyo, logo depois do fim da 2ª guerra mundial um paisagista colocou num jardim blocos de até 4m de altura; mas esta provocação tinha como finalidade condenar a loucura militarista que tinha provocado a catástrofe. As pedras, portanto, têm que ser discretas; as mais importantes, em razão da sua personalidade, devem ser retiradas do seu local de origem e transportadas com precauções pois elas têm um pé e uma cabeça e sua posição não pode, portanto, ser modificada. Uma vez chegado ao seu destino, o bloco deve ser fincado para criar “raízes” num lugar estratégico (tal uma curva do rio, a base da “serra”...), sendo acompanhado por pedras menos importantes, “mortas” ou de pouca personalidade, que o valorizam, “como os cortesãos, ao Imperador”. Alguns arranjos de pedras têm um valor profilático especial, como os “Três Santos”, três pedras de tamanho desigual que evocam o lugar do Homem na Natureza, lembram o ideograma “serra” e são capazes de impedir a passagem dos espíritos. Todos os blocos são destinados a serem vistos de frente, o que determina a rota do passeio; no sopé da “serra”, perto do rio, os galhos baixos

das árvores são retirados para que as pedras colocadas sejam visíveis; o bloco favorito do dono do jardim, a pedra *Oku*, é discretamente valorizada por uma série de elementos sugestivos que o visitante arguto reconhece, parabenizando o seu hóspede pelo bom gosto da escolha e a colocação correta.

O elemento *yin* por excelência, a água, aparece na forma de uma evocação do mar, de um lago e do rio que corre de leste para oeste (sentido contrário ao que seria correto na China) para desviar da casa os maus espíritos, originários do nordeste. Uma cachoeira será sempre oblíqua em relação ao caminho (para a direita se o caminho é particular, para a esquerda num caminho público); no topo, a água corre, rasa, sobre lajes rugosas que dividem o fluxo e provocam a formação de bolhas de ar; quando a influência Zen decresce no século XVI, a influência hinduísta faz com que a cachoeira seja interpretada como o cabelo de Civa, dentro da qual este deus recebeu Ganga, quando esta deusa deixou-se cair na terra para proteger a Índia. Logo depois da cachoeira, a água deve tornar-se calma; no rio, algumas pedras sugerem ilhas longínquas, um barco abandonado, etc. Outros blocos protegem simbolicamente a terra da erosão (pois sabe-se que a água pode destruir a serra), “como os ministros protegem o Imperador”.

A ponte leva às ilhas (“imprecisas como a neblina”, segundo o *Sakutei kû*) em forma de tartaruga ou de garça. Atravessar a ponte é um símbolo de purificação espiritual; a seguir passa-se abaixo de um *torii* para chegar ao templo ou ao quiosque. A ponte não tem corrimão, pois o mesmo forneceria uma escala para o observador; mais uma vez, tudo deve ser visto através de uma neblina ou de um distanciamento poético.

Nos jardins maiores, caminhos sinuosos guiam os passos de um ponto de observação para outro. Desde o século XVI o pavilhão do chá, dentro de um setor especial, tem o acesso marcado por pequenas lajes sobre as quais pisa quem chega para a cerimônia; sua disposição irregular leva o visitante a diminuir o tamanho de seus passos e sua velocidade, acalmando-se, esquecendo as excitações do mundo exterior, para chegar já apaziguado no recinto ritual.

Os ruídos não são esquecidos: o da cachoeira, por exemplo, que precisa ser sugerido *visualmente* quando a mesma é de pedra; perto de rios verdadeiros, onde o

silêncio é tamanho que poderíamos emergir-nos nele ao ponto de não mais percebê-lo, o japonês cria um pequeno barulho que, por contraste, valoriza a volta do silêncio; obtém-no pela pancada de um monjolo miniatura; o jardineiro nipônico que instalou o jardim japonês de Kahn em Paris não deixou de instalar um exemplar deste pequeno engenho.

O leitor terá notado que não mencionamos até aqui as flores; estas, embora muito importantes na educação japonesa que as dispõe em sofisticados arranjos dentro da casa, não são essenciais no jardim onde dominam os arbustos e as árvores, caminhos que permitem a passagem dos deuses para o convívio na terra dos homens; mesmo a disposição destas árvores fica determinada à cor das mesmas que as liga aos pontos cardeais: ao norte (domínio do preto) plantam-se escuros ciprestes; no sul, *árvores de judéia* que têm flores vermelhas, etc. Havendo flores não arbustivas, estas ficam espalhadas, misturando-se eventualmente espécies diferentes, não agrupando-se nunca em canteiros.

Terminaremos com algumas palavras sobre os jardins Zen clássicos, pequenos espaços onde o visitante fica sentado na varanda do templo, de onde a vista abraça todo o arranjo. Este resume todo o Universo utilizando quase que exclusivamente elementos minerais: até o mar aparece na forma de uma extensão de cascalho onde o rastelo, todo dia, redesenha as correntes e as ondas; o desenho deve sugerir “um farfalhar, como o do dragão que serpenteia”. As ilhas dos Bem – Aventurados – que representam também o Japão – são formadas por pedras maiores; a floresta (dispensável) pode ser representada por poucos arbustos, por pedras até, em casos de purismo extremo. Falou-se de Kandinski a respeito deste minimalismo onde só o essencial permanece mas, na verdade, a elaboração quotidiana deste jardim é um ato metafísico pelo qual o monge busca a Natureza por além das aparências. Na perspectiva Zen, o jardineiro não poderia esquecer-se, humildemente, da sua imperfeição; para ilustrar este ponto, conta-se que um Mestre do Chá mandou seu assistente varrer o chão do pavilhão; tendo o jovem retirado *todas* as folhas caídas, o Mestre sugeriu que varresse melhor; o discípulo, tendo entendido, sacudiu levemente um galho e uma folha deslizou no ar até cair; o Mestre, ao voltar, deu-se por satisfeito. Nenhuma obra terrena podendo pretender a perfeição

total, tudo deve ser assumido como perfectível...Conta-se que o assistente era o famoso Sen no Rikyu, que codificou a cerimônia do chá na sua forma clássica.

#### 4. Os Jardins Brasileiros e o exemplo de Minas Gerais

Embora o Brasil tenha recebido influências orientais através dos Portugueses (plantas, sistemas hidráulicos, telhas de ângulo em forma de garra, decoração sinisante nas pinturas e nos azulejos...), os membros das elites que desejassem dispor de um jardim seguiram as modas européias até meados do século XX, assumindo seu papel de colônia, política ou econômica. Apenas com B. Marx, uma visão “nativista” e tropicalista começou a se desenvolver.

##### O período colonial

Segundo P. Junqueira (informação pessoal), os primeiros povoados das Minas Gerais instalaram-se nos lugares de mineração ao longo dos rios que iam ser minerados; os terrenos formam longas e estreitas tiras que vão do rio até a estrada de terra junto a qual edifica-se um primeiro rancho ou casa de pau-a-pique; a tira de terreno era utilizada para a exploração do ouro e recebia todo o refugio. Depois de acabada a exploração neste local, o dono podia instalar uma casa melhor, sempre junto à rua, enquanto o terreno tornava-se um quintal, ao mesmo tempo pomar, lugar de plantar hortaliças e local de despejo dos detritos domésticos. Pouca preocupação estética orientava a organização deste espaço, embora muitos plantassem sementes de pinheiro do Paraná – hoje erradamente considerados *relicta* de uma mata fria antiga. Com a chegada das autoridades e a organização das cidades, um novo espírito ia aparecendo nos espaços urbanos onde a meta de exploração imediata era substituída por uma necessidade de implantação e planejamento maior.

Sabe-se pouquíssimo a respeito dos jardins coloniais do século XVIII, embora alguns poemas arcadisantes cantem uma natureza hellenisante totalmente convencional. No entanto, a arquitetura de algumas casas de Sabará e Ouro Preto exemplificam a inserção dos espaços abertos dentro das construções. As casas abastadas, com dois pisos, apresentam uma fachada virada para a rua; o prédio principal tem forma de L que delimita um pátio pavimentado por seixos dentro do qual

abrem-se, no andar térreo, as dependências (corredor escuro onde dormem os escravos domésticos, as reservas alimentares...) enquanto uma escada de madeira dá acesso ao piso superior onde estão os quartos escassamente mobiliados, mas cujo forro pode ser decorado por pinturas com motivos florais representando as quatro estações ou as mulheres simbolizando os continentes... No quintal, encontram-se por vezes um chafariz, símbolos religiosos ou civis (cruzes, armas) indicando o status do dono; são feitos de seixos ou de uma mistura de cacos de cerâmica, conchas quebradas e pedrinhas agregados por uma argamassa. O pátio é um lugar doméstico, onde o dono encontra e comanda os escravos; somente os familiares nele permanecem. *Atrás* da casa pode haver um quintal, na verdade um pomar com espaço para hortigranjeiros; geralmente apresenta um buraco – ou um canto – que serve para despejar o lixo. Não se trata de um lugar de lazer ou para receber visitas: o mineiro, tradicionalmente desconfiado e avesso à publicidade, dificilmente deixa um estranho ter acesso a seu espaço privativo.

Fora da casa, os espaços urbanos são acanhados; não há amplas perspectivas ou, pelo menos, ruas retas, mas passagens tortuosas nas quais, na oportunidade de uma dobra, aparece um encruzamento, um largo do qual avista-se, parcialmente, a silhueta de uma igreja; neste largo a plebe junta-se para ver um escravo sendo açoitado ou enfileira-se para ter acesso ao chafariz cujo bico esculpido despeja uma água sempre insuficiente para as necessidades. Altam praças amplas e arborizadas; as multidões agregam-se para serpentear nas ruas durante as procissões ou assistir as raras cerimônias nas quais o aparelho do Estado manifesta sua presença, como nas execuções públicas realizadas na única praça digna deste nome, um quadrilátero rodeado pelos símbolos do Poder como a igreja matriz e a prefeitura/cárcere; nem aqui há um jardim. O espaço barroco de Minas Gerais mais parece ao Europeu um *décor* para teatro de bonecos, um quadro fotográfico onde misturam-se os tetos de telha, os muxarabiês, um campanil e ruazinhas curvas mergulhando abruptamente, num hino em homenagem à assimetria.

### O século XIX: Império e República

Vimos que, no despertar do século XIX, os arredores das capitais provinciais do Brasil receberam da benevolência real espaços que eram uma mistura de jardim

botânico e de jardim público, mas o jornalista francês Rivarol que os visitou nota que os cidadãos mal os freqüentavam; de fato, as pessoas abastadas ainda eram criadas no campo, sua riqueza vinha das plantações; assim sendo, não iam para a cidade para procurar nela uma natureza ainda fartamente presente nos arredores. Na verdade, os principais jardins dignos deste nome e freqüentados eram, provavelmente, os cemitérios que passaram, no século XIX a substituir aos poucos as igrejas como local de descanso final, assinalando uma nova ideologia (positivista) e uma sensibilidade romântica. Mas pretendemos reservar a estes espaços funerários um artigo especial.

Obviamente, o poder Imperial tinha que manifestar sua soberania da mesma forma que todos os potentados europeus tinham feito até o final do século XVIII: através de uma imponente residência que dominasse um parque ordenado. D. João VI, ao importar as “palmeiras imperiais” das Antilhas em 1808 para o Jardim Botânico obviamente pretendia dispor de mudas para fazer uma alameda triunfal; o plano de construir um conjunto real foi realizado com a edificação do atual Museu Nacional que domina a colina de São Cristovão, mas apenas parcialmente. Com efeito, o paisagista François-Marie Glaziou era um entusiasta dos jardins de tipo anglo-chinês e, portanto, privilegiou as linhas curvas e as matas alternando com gramados, em detrimento das grandes perspectivas e das linhas retas, tentando fazer uma média entre a moda recente e a majestuosidade da tradição francesa. Outrossim, Glaziou teve um papel original ao utilizar plantas nativas depois de viajar no interior do país para fazer coletas botânicas; neste aspecto, configura-se como um precursor de B. Marx.

No final do século, quando a Instituição Imperial declinante era pouco mais que uma aparência, o palácio do Ipiranga, estabelecido num lugar sagrado da mitologia independentista, apresentou uma última forma de auto – afirmação ao voltar aos padrões franceses, com grandes perspectivas, linhas retas e patamares escalonados. Discutindo conosco, T. Lima ressaltou a semelhança da planta do jardim paulista com a do palácio de Versailles. Este parentesco foi respeitado pela República que transformou o Palácio num museu dedicado à grandeza de um Brasil desbravado pelos Bandeirantes: castelo e parque puderam assim manter seu aspecto original, por expressar a nova vocação

imperial dos Paulistas que substituiu o anacrônico culto dinástico.

Embora o paisagismo não tenha sido representado na “semana de 22”, sua impulsão renovadora e nacionalista certamente influiu na trajetória de Burle Marx. Este procurou sistematicamente utilizar plantas tropicais (de todos os continentes) até então desprezadas, recriando ambientes pseudo – naturais ao reproduzir associações ecológicas (plantas de *caatinga* em acumulações de blocos e rochedos, por exemplo); privilegia geralmente as linhas curvas e as superfícies ovais, jogando com os tons de cores, criando tapetes vegetais com faixas de gramas de tons diferentes formando mosaicos ou quadros geométricos que lembram ora Miró (jardim O. Monteiro, em Petrópolis; hospital Larragoiti, no Rio de Janeiro), ora Mondrian (projeto da Faculdade de Arquitetura de Rio de Janeiro, onde domina, excepcionalmente, as linhas retas). Criando grandes massas plásticas que valorizam tanto os minerais quanto os vegetais, utilizando murais geométricos que evocam as paredes pré – colombianas de Chán-Chán e Mitlá (no parque del Este, em Caracas), Burle Marx conjuga todos os elementos possíveis: naturais e artificiais, linhas e superfícies retas ou curvas, cores e massas... onde tudo parece ao mesmo tempo livre e necessário, criando uma verdadeira poesia à qual o ritmo dá uma profunda unidade.

### A segunda metade do século XX: modelos elitistas e tradições populares nas Minas Gerais

Na segunda metade do século XX, os paisagistas e amadores dispõem de um elenco extremamente variado de opções, que vão desde a reprodução dos modelos tradicionais (preferidos nos espaços públicos) até o ecletismo tropicalista (preferido pelos ricos particulares), sem prejuízo das fórmulas mineiras tradicionais que reproduzem parcialmente, na cidade, os quintais caipiras. Os modelos tradicionais são mormente o francês (utilizado no espaço formal dos jardins da praça da Liberdade, frente ao Palácio do Governo) e o inglês, preferido nos locais de recreio (Parque Municipal); no período em que J. Kubitschek foi Prefeito e Governador tiveram lugar as experiências de Burle Marx (Museu da Pampulha).

Falaremos dos jardins da região de Belo Horizonte aproveitando inclusive observações feitas na região de Belo

Horizonte por alguns estudantes da UFMG na oportunidade de uma matéria de iniciação à antropologia em 1992.

Limitar-nos-emos aqui a falar dos jardins particulares, deixando para um trabalho futuro a análise das preferências dos frequentadores de espaços públicos e da suas relações com os edílios municipais.

### Belo Horizonte, a “cidade jardim”: do sul pretencioso ao norte populoso

Alcunhada de “cidade jardim” quando recém criada, Belo Horizonte pretende ser uma das metrópoles mais arborizadas do Brasil, embora a arte dos jardins não esteja lá tão institucionalizada quanto em Curitiba (onde a municipalidade organiza concursos) ou em Sabará (o símbolo desta cidade é a jaboticabeira, cujo cultivo é incentivada pela prefeitura).

Os bairros novos meridionais (como os de Belvedere e Mangabeiras) são ocupados principalmente por famílias da chamada classe alta. Os jardins costumam ser bastante amplos e são feitos para serem vistos, embora com as limitações impostas pelas necessidades de segurança: grades altas e altos muros os cercam mas não impedem que os galhos dos altos bougainvillés passem por cima destas proteções, caindo na rua em portentosas cortinas coloridas no período da floração. Ao atravessar o jardim até a casa dos donos, os visitantes admiram por vezes extraordinárias composições de tipo *mixed borders* e plantas tropicais; de fato, costuma tratar-se de espaços a serem atravessados muito mais que de jardins destinados a serem desfrutados por familiares entusiastas; a maioria foram planejados por um paisagista, sem participação do dono e o jardineiro nem sabe o nome das plantas exóticas de que trata. Quando não há paisagista, o jardineiro escolhe os vegetais que dão menos trabalho: palmeiras, tuias e pinheiros; samambaias, unha de gato, grama japonesa, gerânios. Podem aparecer “estátuas” (de fato, moldes feitos em série), encomendadas sem terem sido realmente escolhidas; as vezes, há até chafarizes. Tais jardins de ostentação refletem o desejo de aparecer, muito mais que o gosto do seu dono.

Bem diferentes são os jardins do bairro de classe média dom Cabral, a nordeste de Mangabeiras, cujos moradores são oriundos de regiões interiores. O quintal é ainda fechado, mas por um muro mais baixo (raramente, por grades, quando o jardim é bastante bonito para que o

proprietário queira que seja visível aos transeuntes); da rua, entra-se num quintal parcialmente cimentado (para dar menos trabalho) e parcialmente ocupado por canteiros quadrangulares plantados; entre este quintal e a casa, interpõe-se uma pequena varanda onde estão expostas as samambaias de metro, orgulho da dona da casa – pois a jardinagem é um serviço feminino. Atrás da casa pode haver um quintal um pouco maior, com um pomar e algumas hortaliças. Em geral, árvores misturam-se com espécies vegetais menores; nunca faltam as plantas medicinais (boldo, erva cidreira, hortelã e até algodão). Condimentos (salsinha, cebolinha) coexistem com o chuchu, a mandioca e alguns pés de milho. Abacateiros, pés de banana e canas – de – açúcar agrupam-se no quintal dos fundos. Contra o mau olhado planta-se o *Comigo-ninguém-pode* e sobretudo, em todo os quintais do bairro aparece um pé de café, cuja presença garante que o dinheiro não vai faltar; pés de café são oferecidos aos novos vizinhos, como brinde de boas vindas e suas folhas teriam também virtudes medicinais. O bambuzinho, por sua vez, traria ma sorte e não se planta. Os Protestantes, é claro, não acreditam nestas coisas e fazem questão de não usar o *Comigo-ninguém-pode*...

Ainda mais popular, o bairro setentrional de Rio Branco tem casas muito simples, mas nunca faltam vasos de flores na sala de estar ou na janela. Os pequenos quintais são espaços onde a dona da casa passa boa parte do seu tempo livre. As plantas estão dispostas de maneira aparentemente anárquica; as plantas medicinais têm papel relevante, já que o médico particular e o remédio industrial são demasiado caros para serem solicitados normalmente: à lista anterior acrescentam-se o funcho, o macaé, a camomila, o chevera, a trançagem, e o alecrim. As plantas são pouco variadas: árvores modestas como as palmas de Santa Rita, jasmims, ciprestes, café e goiabas. As flores são muito procuradas e por vezes cultivadas especificamente para ornar o altar da igreja: anthurium, rosa, lírio, margarida, espirradeira... Ao longo do muro alinham-se plantas alimentares como o milho, a cana e as parreiras.

### Os círculos concêntricos ao redor da água: Lagoa Santa

Esta pequena e pacata cidade, famosa desde o início do século XIX por seus sítios paleontológicos e arqueológicos,

estende-se ao redor de uma grande lagoa. Os jardins são numerosos e refletem uma rigorosa geografia habitacional.

As luxuosas residências formam um arco de círculo imediatamente a proximidade da beira setentrional da Lagoa; compradas cerca de 15 ou 20 anos atrás por pessoas da classe alta ou média alta de Belo Horizonte, estão ocupadas apenas durante o final de semana. A casa encontra-se dentro de um amplo jardim, o mais longe possível da rua que rodeia o lago; feito para ser visto desde o lado de fora, o jardim é cercado por grades, mas cães de guarda e guaritas defendem a entrada, pois as pessoas da cidade grande são desconfiadas... Como no bairro de Mangabeiras, a parte vegetal do jardim geralmente reflete as escolhas de um decorador; gramados e plantas verdes, que requerem menos trabalho, predominam sobre as flores e plantas anuais. Boa parte do espaço é ocupado por “melhorias” construídas: piscina, sauna, quadra de peteca e, sobretudo, a indispensável churrasqueira que focaliza as reuniões de amigos no sábado à tarde. Se os arranjos vegetais (eventualmente reforçados por melancólicos anões e uma pálida Branca de Neve à moda alemã melancolicamente espalhados pela grama) supostamente indicam o bom gosto do dono, são as instalações construídas que refletem as reais preocupações dos ocupantes de fim de semana.

Formando outro semicírculo, concêntrico ao anterior, mais longe da Lagoa as casas tradicionais dos aldeões mantêm ainda suas características tradicionais: todas apresentam um pequeno jardim, de porta sempre aberta para as visitas. A casa abre-se diretamente para a rua, com um pequeno vestibulo aberto no qual dois banquinhos de alvenaria permitem os serões de tardinha e ou namoro decoroso, às vistas dos vizinhos. O quintal ocupa o espaço lateral ou os fundos, como no período barroco; é, na verdade, o pomar onde cultivam-se também hortaliças e mantém um galinheiro. Os produtos do quintal são consumidos pela família e os eventuais excedentes vendidos na feira local. O orgulho dos donos da casa não é o mundo vegetal, mas a criação de pássaros: todo mundo os cria na região apesar da interdição legal; as visitas são chamadas para admirá-los, podendo ser brindados com um deles, caso seja particularmente bem vindo. Sobretudo, as trocas de pássaros são um dos rituais sociais mais

característicos: oferece-se um pássaro para um casamento, um batismo, entre comadre e compadre...

Do lado meridional da lagoa estão as casas dos militares da base aérea. Bastante simples, são todas iguais e pertencem à aeronáutica; desta forma, seus ocupantes, periodicamente mandados de uma base para outra, não podem modifica-las ao seu gosto. Em compensação, podem fazer do quintalzinho o que bem entendem; as esposas esforçam-se, portanto, para criar através dele um substitutivo a um verdadeiro “lar” que permita diferenciar-se dos vizinhos. Para tanto, costumam plantar espécies vegetais originárias da sua região natal ou de outra base onde foram bastante felizes; encontramos desta forma um paralelo com os Letrados chineses. Os mais belos arranjos trazendo claramente um prestígio especial para a dona de casa, nota-se uma certa competição entre as mulheres, sendo que as menos engenhosas copiam as realizações das suas vizinhas mais bem dotadas.

Na frente das pequenas chácaras populares que acompanhavam a estrada que vai de Lagoa Santa para a Serra do Cipó, encontravam-se alguns anos atrás uma composição original: a extremidade pontuda de cada folha de aloés eram ornadas por cascas de ovos bem brancas; o contraste formado por dezenas de bolas brancas na ponta das finas folhas escuras era particularmente espetacular. Este requinte caipira parece ter desaparecido com a chegada do asfalto e o aparecimento das favelas.

### Conclusão

Esperamos que nossa apresentação dos espaços não construídos em meio urbano tenha evidenciado o quanto filosofias diferentes podem inspirar jardins de ação (“jardins do Estar” – no Ocidente) ou de contemplação (“jardins do Ser” – no Oriente) e mostrado que a evolução cultural numa mesma civilização pode ser responsável por realizações tão diversas como os jardins franceses ou parques ingleses.

Poderíamos também ter focalizado um outro aspecto: o da transformação controlada; este estava exemplificado nos jardins de Versailles no século XVII, quando cada noite, as flores (colocadas dentro de potes) de um canteiro eram mudadas de lugar para criar novos desenhos florais. No jardins do parque André Citroën, recém – inaugurado em

Paris, existe também um espaço destinado a ser transformado periodicamente: em vez da recriação de um Paraíso vislumbrado pelo seu autor, há uma vontade de criação permanente que reflete o valor que os modernos creditam à instabilidade. Trata-se, obviamente, de uma vontade de modificação gratuita bem diversa da utilização dos ritmos sazonais cíclicos pelos jardineiros burgueses ou japoneses tradicionais.

Neste mundo “da informação” que vem se firmando, os diversos modelos de jardins outrora sucessivos no tempo ou separados no espaço, podem servir de inspiração para qualquer aficionado. Desta forma podem aparecer digamos, jardins “japoneses” na Europa, que, de fato, mostram elementos isolados desta cultura, porém privados do seu sentido profundo. Numa mesma cidade, encontramos jardins à francesa ou à inglesa sem que ninguém ache estranho – às vezes, poucos frequentadores percebem a diferença entre os dois. O mundo moderno é eclético na forma, não substancial, tanto nos seus jardins quanto no que toca às suas residências. Salientaremos, no entanto, alguns casos de contraponto feliz entre tradições aparentemente opostas, como o minúsculo e maravilhoso *Splice Garden* realizado por Martha Schwartz no alto de um prédio: o espaço quadrangular foi dividido diagonalmente em duas partes, uma delas ocupadas por um jardim zen e a outra, por um jardim à francesa; o material é quase todo sintético, para não pesar muito.

Seria no entanto improvável que as modas nostálgicas e “retro” – que aparecem cada vez mais nas novas gerações e levam muitos grupos “tribais” do primeiro mundo a afirmar-se como membros de uma cultura tradicional- não cheguem ao Brasil; terão que manifestar-se também no que toca ao estilo dos jardins, como já o fazem através de manifestações folclóricas. Tal jardim saudosista pode ser exemplificado pelo belo jardim à francesa implantado no meio dos prédios de apartamentos populares de Nice na Villa des Cédres; infelizmente, a artificialidade desta realização manifesta-se pelo fato que os modestos moradores pouco a frequentam, provavelmente por sentirem-se deslocados num quadro tão formal. Até agora, nota-se sobretudo um interesse arqueológico: restauração dos jardins chineses destruídos pela Revolução comunista; escavações em Nara (Japon) para encontrar os primeiros modelos dos

jardins de pedra; nos Estados Unidos, reconstituição dos jardins georgianos na região de Chesapeake; em Belo Horizonte nas vésperas do seu centenário, escavações na Praça da Liberdade realizadas por nossos colaboradores, para refazer os jardins à Francesa como estavam um século atrás...

No entanto, as culturas mais dinâmicas deverão conseguir expressar suas mudanças de valores através de novas formas de Paraísos, atualizando-se sem perder suas raízes tradicionais. Obviamente, o Ocidente devia manifestar a moda “ecológica” através de uma certa recuperação do modelo romântico do século XVIII. Esta tendência foi prefigurada por Burle Marx na América do Sul quando, depois de visitar os viveiros de plantas tropicais em Berlim, decidiu estudar a ecologia botânica: “No meu trabalho como artista, no campo do paisagismo, tento formar um vocabulário partindo da riquíssima flora brasileira... introduzindo no jardim espécies nativas, estudando as associações ecológicas... fazer paisagem artificial não é negar nem imitar servilmente a natureza. É saber transpor e saber associar, com base num critério seletivo, pessoal, os resultados de uma observação morosa, intensa e prolongada”.

Um passo além é dado quando toda seleção é recusada: é o que acontece quando L. G. Le Roy, depois de preparar uma topografia acidentada na Holanda, deixa as plantas invadirem os espaços destinados ao recreio para que a própria natureza se encarregue de promover uma “reconquista” progressiva. Desta forma sucedem-se as plantas pioneiras, as de mato baixo, dando estas, afinal, lugar para a vegetação clímax; o ciclo “natural” substitui-se, pois, à ação humana. Atitudes próximas são encontradas na Bélgica e na França como exemplifica o jardim Saint Vincent de Paris, “abandonado” a si mesmo há 25 anos; os amadores só podem visitar o local em horário restrito – uma vez por semana- para ver o que seria a vegetação e a fauna espontâneas da capital se esta fosse abandonada pela civilização. Por enquanto, este tipo de jardim em constante evolução é reservado a espaços públicos, pois os particulares preferem ainda os jardins italo – ingleses. Um meio termo talvez apareça no sul do Portugal, onde é proibido plantar vegetais não nativos, numa tentativa governamental de recuperar a flora indígena quase totalmente destruída nos últimos anos.

Ao oposto do “jardim natural” são os jardins temáticos, que retomam uma tradição manciesta: jardins de perfumes (com combinações de vegetais cheirosos a serem desfrutadas em horas e estações diversas), jardins dedicados à memória de homens famosos, jardins de tarot, jardim de plantas claras, ou escuras; de cortiça... Vários destes jardins apresentam seu tema num quadro que aproveita o formalismo da tradição francesa; com efeito, nota-se nos últimos anos, particularmente em Paris, uma tentativa de voltar as fontes de inspiração do século XVII: monumentalidade, união harmoniosa da arquitetura monumental com as divisões do jardim, uso de planos escalonados. Ao mesmo tempo inova-se pelo uso de materiais atuais (alumínio, pó de pedra, grandes vidraças) e de perspectivas renovadas: uma setorização vertical, com setores geométricos pequenos

entrincheirados e outros levados para as alturas como pequenas torres, numa multiplicidade de planos escalonados dispostos numa discreta simetria; tal setorização é bem diversa das divisões horizontais e orientadas para grandes perspectivas praticadas por Le Nôtre, mas procedem de um mesmo espírito racional. Desta sadia atualização dentro de uma continuidade cultural testemunham os maravilhosos jardins André Citroën e os da estação do Montparnasse, valorizados pela inserção perfeita no meio dos prédios ultra modernos, os quais desempenham no conjunto o mesmo papel dos antigos palácios.

Para os particulares, pode-se imaginar que o futuro dos jardins seja imagens luminosas substituindo as janelas em grandes edifícios – quem sabe, subterrâneos – ou ainda, conjuntos virtuais

pelos quais os homens poderão reorganizar a contento uma Natureza enfim perfeita por ser totalmente artificial; prefiguração disto são os grandes *posters* afixados nas paredes de tantas ante-salas de médicos e firmas. Os cartazes menores representando paisagens alpestres em casa particulares também mereceriam um estudo para determinar-se os ideais das “gerações verdes”. Como o amor e o ódio, a pura natureza e a pura artificialidade talvez não sejam tanto extremos opostos quanto vizinhos próximos. A natureza do Homem é sua condição de ser cultural, um filtro através do qual contempla a si – próprio, no mesmo momento em que acredita desvendar a realidade do Mundo que o cerca.

## L'histoire d'un *St. Jérôme* attribué à Mantegna.

Nancy Ridel Kaplan

Le Masp, Musée d'Art de São Paulo “Assis Chateaubriand”, possède un petit panneau de bois peint à la détrempe.<sup>1</sup> C'est un *Saint Jérôme méditant dans le désert*.

La figure du saint occupe la moitié gauche inférieure du tableau. C'est un vieil homme à la longue barbe blanche, maigre, assis au-devant de la caverne sur un banc formé par la pierre même, dans une attitude introspective et contemplative. Il empoigne le chapelet de la main droite et un livre fermé de la gauche. A ses pieds, les attributs: le chapeau rouge de cardinal, les sabots qu'il a enlevés et le lion, dont le regard et la posture suivent Jérôme.

Dans la caverne sur la table de pierre, il y a deux livres, un parchemin déroulé et le matériau d'écriture: encier, plume et ce qui serait peut-être un sceau (deux “marteaux” de bois retenus par une planche attachée à la roche par des cordes. Il y a sur ces marteaux un carré entaillé et un “H” tombé). Du plafond, pendent un crucifix et un lampion allumé.

Autour de Jérôme, il y a d'autres animaux: la chouette qui est sur l'ancre, un petit perroquet rouge sur les pierres à droite et, au lointain dans la rivière, deux très petits hérons blancs.

La caverne a une embrasure dans l'intérieur, par laquelle on voit un chemin sinueux qui va finir auprès de trois arbres. À gauche, il y a une rivière qui serpente, avec un arbre haut et sec au devant et un autre derrière, avec des feuilles. Dans le lointain, au bord du cours d'eau, des escarpes. Le ciel foncé et tempétueux éclaire au lointain et la lumière se réfléchit dans l'eau.

L'histoire du *St. Jérôme* du Masp n'est pas connue jusqu'au mois de novembre 1936, quand il a été vendu dans la Maison Christie's de Londres.<sup>2</sup> En 1938, il est devenu partie de la collection du prince Paul d'Yougoslavie.<sup>3</sup> Et dans l'année de 1951, il a été mis en vente dans la galerie Wildenstein,<sup>4</sup> à New York.<sup>5</sup>

Le 27 mai 1952, le *St. Jérôme méditant dans le désert* a été introduit au patrimoine du Masp.<sup>6</sup> C'a été une donation de la *Câmara Municipal* de São Paulo.<sup>7</sup>

### Expositions internationales

Cette peinture de Mantegna a été mise en relief dans la première exposition internationale du Masp: *Chefs-d'oeuvre du Musée d'Art de São Paulo*. L'exposition, dont l'idéalisateur a été Bardi, avait le but de répondre aux doutes d'authenticité de la collection du Masp, qui venait d'être achetée dans l'Europe de l'après-guerre,<sup>8</sup> ce qu'elle a réussi. L'exposition a commencé au Musée de l'Orangerie, à Paris, en Octobre 1956, et elle a parcouru ensuite plusieurs pays européens, jusqu'à

la fin en novembre 1957, aux États Unis.<sup>9</sup>

L'emprunt du tableau pour la *Mostra del Mantegna* au palais du duc de Mantoue en 1961 a été refusé, car le panneau n'avait pas de conditions de voyage, ce qui a été regretté par Longhi dans son article *Crivelli e Mantegna*.<sup>10</sup>

En 1978, le tableau a fait partie de l'*Exposição comemorativa dos 70 anos da Imigração Japonesa*<sup>11</sup> au Japon et, de 1987 à 88, de l'exposition *Da Raffaello a Goya. Da van Gogh a Picasso*,<sup>12</sup> en Italie et en Suisse.

La Royal Academy of Arts de Londres et le Metropolitan Museum of Art de New York ont réalisé l'exposition *Andrea Mantegna* en 1992 (de janvier à avril à Londres et de mai à juin à New York). Le *St. Jérôme* y a figuré comme le plus ancien Mantegna existant.<sup>13</sup>

Aujourd'hui (1999), le *St. Jérôme méditant dans le désert* est exposé au Masp.

### La question de l'attribution

Quand le *St. Jérôme* a été vendu en 1936 dans la Christie's, il a été attribué à Andrea Mantegna<sup>14</sup> par Tancred Borenius,<sup>15</sup> comme une oeuvre de jeunesse, contemporaine des fresques de la chapelle Ovetari (1449-56).<sup>16</sup> Tout de suite, Fiocco l'a attribué à Zoppo,<sup>17</sup> vers les ans 70 du XVe siècle. Puis, il a changé son jugement.<sup>18</sup> Cela ouvrait la dispute quant à l'attribution.

## Attribution à Mantegna <sup>19</sup>

### 1. Tancred Borenius

Le premier à faire l'attribution en 1936, Borenius a rapproché la figure de *St. Jérôme* avec les fresques de la chapelle Ovetari, notamment la tête d'un vieillard qui est à gauche dans le *Baptême d'Hermogène* <sup>20</sup> (Camesasca aussi s'est référé à cette tête en 1964) et avec le *Simon* de la *Présentation au Temple* de Berlin<sup>21</sup>: c'est le même traitement des cheveux et des barbes blanches, et le dessin de la main gauche de l'un et de l'autre (Jérôme et Simon) est très semblable. Borenius a confronté la liberté de la peinture du *St. Jérôme* avec les premières oeuvres de Giovanni Bellini et il a souligné la disproportion entre Mantegna et Zoppo.<sup>22</sup>

### 2. Walter Zanini

À propos de la ressemblance du *St. Jérôme* avec d'autres figures mantegnesques, Zanini <sup>23</sup> a fait la confrontation avec le *St. Grégoire* de la chapelle Ovetari: *Dans le St. Jérôme la définition formelle et psychologique est plus forte et moderne. (Le St. Jérôme) a la dureté des vieillards de Mantegna, la conception d'homme âgé de Mantegna, comme le St. Pierre de la chapelle Ovetari et le St. Benoît du polyptyque de St. Zeno.* Zanini souligne l'importance de la lumière, au contraire de ce qui se passe dans la couleur (*subalterne*), caractéristique de toute oeuvre mantegnesque. Il situe le panneau dans un temps peu postérieur aux fresques de la chapelle Ovetari, pas plus que 1460. Il exclut la possibilité que Zoppo soit l'auteur, confrontant le tableau du Masp avec son *St. Jérôme* de Bologne, qui n'a pas *La plasticité de construction (...) en opposition avec le sens plus synthétique dans l'élaboration de la forme de Zoppo.* Il n'accepte pas non plus l'attribution à Pizzolo, qu'il considère *insuffisant et archaïque pour créer l'intensité spirituelle et graphique du veillard barbu.*

### 3. Pietro Maria Bardi

Pietro Maria Bardi a rapporté en 1992, à propos de l'acquisition du *St. Jérôme*: *(Bien que le tableau ait été attribué par Fiocco à Marco Zoppo) " J'ai toujours eu la conviction qu'il était un Mantegna, étant un des seuls à persévérer dans cette paternité. Et tout le temps je l'ai présenté ainsi au public et dans les expositions du Masp à l'extérieur. L'an dernier, j'ai eu la récompense: la Royal Academy of Arts de Londres et le Metropolitan Museum de New York ont organisé la rétrospective d' Andrea Mantegna et ils nous ont sollicité l'emprunt du tableau, légitime oeuvre du Maître. Dans*

*l'exposition et dans le catalogue, notre panneau a la prépondérance méritée, parce que les spécialistes considèrent que c'est le plus ancien travail du peintre.*

### 4. Ettore Camesasca

Camesasca place le travail entre 1449 et 1450 et sous l'influence de Piero della Francesca <sup>24</sup>, par rapport à la lumière qui *crée l'unité entre la figure et l'atmosphère. Le paysage qui se développe à la gauche de St. Jérôme doit beaucoup à Piero. La rivière qui serpente et l'arbre à son bord rappellent son St. Jérôme pénitent de Berlin*<sup>25</sup> et le centre de la *Battaglia de Costantino e Massenzio.* <sup>26</sup>

L'influence de Rogier Van der Weyden<sup>27</sup> se remarque dans le détail d'*inspiration nordique du sabot sur le "seuil", dans la minceur excessive du saint et dans la structure des rocs.*

En mai 1449, avant d'exécuter les fresques avec les épisodes de la vie de St. Jacques, *Vocation et Sermon aux démons*, dans la chapelle Ovetari, Mantegna était à Ferrara pour peindre le portrait, qui n'existe plus, de Lionello d'Este.<sup>28</sup> Piero della Francesca travaillait peut-être dans les fresques également perdues du château des Este et dans l'église de St. Augustin, travaux qui paraissent dans des miniatures de Ferrara de 1448. Rogier Van der Weyden pourrait se trouver aussi en ce temps à Ferrara. Il y a un paiement du marquis pour lui l'année suivante, quand il était déjà de retour à Bruxelles.

### 5. Keith Christiansen

Dans le catalogue de l'exposition *Andrea Mantegna* (1992), Christiansen a considéré le *St. Jérôme* du Masp le plus ancien travail existant de Mantegna,<sup>29</sup> peut-être encore du temps de l'atelier de Squarcione, sous l'influence de Pizzolo. En 1448, Niccolò Pizzolo était l'artiste de Padoue le plus avancé et *le guide dans le style introduit par Donatello dans Padoue.* Comme Pizzolo, Mantegna a conçu la figure de St. Jérôme en termes tridimensionnels.

Christiansen établit un rapport entre la lumière dans le sabot, le paysage avec les rocs *mesuré par les courbes de la rivière* et les dessins de Jacopo Bellini, avec qui il est très vraisemblable que Mantegna s'était rencontré à Venise, quand il y avait été avec Squarcione en 1447.

Il écarte l'attribution à Zoppo parce qu'il ne considère pas qu'il existe dans sa production autographe confirmée *such a*

*command of figure construction and coherent articulation of space.*

Christiansen signale une caractéristique marquante du travail: (...) *the manner in which the highlights are described with beautifully fluid brush-strokes is almost a trademark of Mantegna's.*

Il y avait dans cette exposition un dessin attribué avec des réserves à Mantegna, un *St. Jérôme.* <sup>30</sup>Le saint est assis, lisant, avec le lion près de lui. D'après Christiansen, ce pourrait être un travail préparatoire pour le *St. Jérôme* du Masp, ou plus probablement la copie de ce dessin, puisque les premiers dessins de Mantegna ont été exécutés avec plume et encre.

## Attribution à Zoppo<sup>31</sup>

### 1. Liliam Armstrong

L'attribution à Zoppo est soutenue par Liliam Armstrong: (...) *St. Jerome in the Wilderness which I believe to have been done by Zoppo some time later in the 1470's. (...) This beautiful painting is in São Paulo, Brazil, where it is attributed to Mantegna. (...) The São Paulo St. Jerome is more contemplative than any of other wilderness saints, but his interpretations of these saints is not a static stereotype. He may well have responded to the calming influences of Bellini by emphasizing the scholarly nature of the saint. Zoppo at his best is exactly the painter "close to Mantegna" and "influenced by Bellini" to whom the critics should be referring.*

### 2. Michael Hirst

À l'occasion de l'exposition *Andrea Mantegna* dans la Royal Academy de Londres en 1992 (plus tard dans le Metropolitan Museum of Art de New York), Hirst a contesté avec emphase l'hypothèse que Mantegna soit l'auteur du panneau: (...) *the first painting one encountered (...) (is) The São Paulo (sic) St. Jerome confidently claimed to be the work of Mantegna of about 1449. Repeated viewings left me convinced that the attribution is wrong and I could find no informed London colleague who wished to dispel my scepticism. Handling and colour (...) point to Ferrara and Bologna. The highlights of the rocks, claimed by Keith Christiansen to be a trade mark of Mantegna cannot be matched in any paintings by him on this scale known to me. (...) Having argued for the exclusion of the São Paulo (sic) painting (...).*

*Earlier attributions to Marco Zoppo were rejected on the grounds of the work's incompatibility with the Thyssen St. Jerome. But Zoppo's style is eclectic and inconsistent, a better comparison is with his St. Jerome in the Bologna*

*Pinacoteca, both for the colour and for the rocks forms, although this latter painting must be later than the São Paulo* (sic).

Hirst affirme avoir la certitude que l'auteur de la tête du Christ de la *Résurrection du Christ* de la collection Rasini de Milan (attribué à Mantegna par Fiocco en 1954 et que lui et Armstrong jugent être de Zoppo), est également l'auteur du *St. Jérôme*.

#### Autres attributions <sup>32</sup>

Outre Marco Zoppo, Niccolò Pizzolo est aussi indiqué précautionneusement comme auteur possible par Alberta Salmazo, ou alors ce serait un artiste *with a Paduan-Venetian formation* (Ronald Lightbown) ou quelqu'un du *cerle de Giambellino* (Fiocco).

#### Considérations

En faveur de l'hypothèse de Zoppo, contribue le fait qu'il était miniaturiste et qu'il a peint de petits panneaux de dévotion privés ou pour autels d'églises. Le thème de ces panneaux était les saints ermites, surtout Jérôme.

Sont nombreux les accords entre Mantegna et Zoppo. Il étaient amis, comme a dit Vasari <sup>33</sup> dans la biographie de Mantegna, et ils ont fréquenté l'atelier de Squarcione (qui les a adopté tous deux. Ils l'ont quitté tempétueusement) Au-delà de la formation commune dans l'ambiance de Padoue, il y avait l'influence de la peinture de Ferrara et Venise. Zoppo, un ou deux ans plus jeune, admirait Mantegna profondément et souhaitait l'égaliser. Cela est clair dans une lettre qu'il a écrite à Barbara Gonzaga (le 16 septembre 1462) comme réponse à une commande de cassoni. Cela se trouve dans les archives de Mantoue: (...) *e bastariami lanimo a fare chose che stariano a preso le sue non desprecando lui*.<sup>34</sup>

Quand on compare les travaux de Zoppo avec le panneau du Masp, on trouve des ressemblances dans les formations rocheuses, dans la coupe supérieure de la caverne, dans la plateforme, dans la route sinueuse, dans la rivière qui serpente, dans les sabots,<sup>35</sup> dans les blancs qui éclairent les pierres, les barbes et les cheveux du saint (ce qui est commun aux peintres de Ferrara). Cela indique que Zoppo a dû voir le *St. Jérôme*, et non pas qu'il était forcément son auteur, puisque toutes ces caractéristiques se trouvent aussi dans des travaux indubitablement mantegnesques.<sup>36</sup>

On observe une tendance britannique d'attribuer à Zoppo des travaux déjà attribués à Mantegna, comme quelques-uns des dessins du British Museum. Ceux qui actuellement attribuent le panneau à Zoppo (comme Armstrong et Hirst), le considèrent un travail majeur, d'un moment unique, postérieur à 1475 et fort influencé par le *St. Jérôme dans son studio* d'Antonello da Messina.<sup>37</sup>

Le *St. Jérôme méditant dans le désert* est plus proche de l'oeuvre mantegnesque que de celle de Zoppo. La qualité indéniable du panneau du Masp révèle un artiste avec la supériorité du dessin de Mantegna, ce qui n'est pas le cas de Zoppo, dont le dessin présente beaucoup de problèmes comme la structuration de l'espace parmi les figures.

Ce ne sont pas seulement le vieillard du *Baptême d'Hermogène*, de la fresque de la chapelle Ovetari, et *Le Christ*, de la *Résurrection du Christ* de la collection Rasini de Milan, qui ont beaucoup de ressemblance avec le *St. Jérôme* du Masp. Est remarquable la proximité avec le *St. Jean-Baptiste* de *St. Zeno*.<sup>38</sup>

Les oiseaux du panneau du Masp méritent l'attention. Ils peuvent être aussi bien des hérons que des cigognes ou des

grous. Aucun des trois ne paraît avec beaucoup de fréquence dans le contexte hiéronimique et sa signification n'est pas non plus très claire. Friedmann,<sup>39</sup> dans son livre consacré au bestiaire de Jérôme, n'a pas inclut le *St. Jérôme méditant dans le désert* du Masp parmi les travaux qui possèdent des hérons (il a mentionné le lion, la chouette et le perroquet rouge). C'est naturel, puisqu'il a vu une reproduction où il serait presque impossible de remarquer les deux oiseaux qui ont à peu près 6 mm de hauteur. Ils sont bien à gauche dans la hauteur moyenne du panneau et ils maintiennent le rapport visuel avec l'arbre. Dans *L'Agonie dans le Jardin* de Mantegna, ils se rencontrent dans l'eau et près de l'arbre sec comme dans le *St. Jérôme*, mais dans la partie inférieure gauche du panneau.<sup>40</sup>

Parmi les douze oeuvres, y compris hérons, cigognes ou grous, que Friedmann rapporte, il y a un *St. Jérôme pénitent* de Marco Zoppo.<sup>41</sup> Au premier plan, quatre petits oiseaux blancs se nourrissent dans l'eau, chacun dans une posture différente de l'autre.

La comparaison entre les trois oeuvres éclaire la question, surtout par rapport à la qualité du dessin des oiseaux, sans doute moins élaboré chez Zoppo. Dans l'oeuvre de Mantegna dans la National Gallery, les oiseaux (de 3 cm de hauteur) ont été peints avec la rigueur de détails d'un dessin d'observation. Dans le *St. Jérôme* du Masp, au contraire, ils ont été construits avec des coups de pinceau rapides, mais ils gardent une remarquable ressemblance de forme avec ceux de *L'Agonie dans le Jardin*, comme des travaux faits par la même main.

<sup>1</sup> 48x36 cm. Le panneau n'est pas signé ou daté. L'état de conservation du tableau est relativement bon.

<sup>2</sup> Le *St. Jérôme* a été vendu le 20 Novembre 1936 pour Betts, de la Christie's, lot 97, par C. Raven, 10 Porchester Place W2 (dans la même semaine il a vendu autres 16 tableaux). Le prix a été 4.410 livres. La propriétaire, dont le nom n'a pas été divulgué, a hérité le panneau de la famille du mari, un aristocrate anglais.

<sup>3</sup> Au début de janvier 1954, le directeur de Masp, Bardi, a reçu une lettre (daté de 30.12.1953) d'un galeriste anglais, Frank M. Sabin (de Kensington, Londres), dans laquelle il lui offrait plusieurs tableaux (la galerie s'était spécialisée à travailler avec les musées). Ce marchand regretta de ne pas avoir su avant l'intention du prince Paul de vendre le *St. Jérôme*. Le panneau lui avait appartenu. C'était lui qui avait découvert et identifié et puisque le *St. Jérôme* au prince en 1938. C'était naturel que Paul d'Yougoslavie aussi voulût vendre le

panneau. Il était régent depuis l'assassinat d'Alexandre I à Marseille, en 1935. Étant favorable à Angleterre, il projetait de maintenir la neutralité du pays à la veille de la Deuxième Guerre mondiale. En 1941, il dut céder aux pressions de l'Axe. Le gouvernement est tombé, le pays a été brutalement envahi par les troupes allemandes et le prince s'est enfui en Egypte en avril de la même année. Plus tard, il a établi sa résidence à Londres, où il est mort. Il a été un grand collectionneur d'oeuvres d'art. Ce qu'il n'a pas réussi à emporter avec lui quand il a laissé l'Yougoslavie appartient maintenant au musée de Belgrade.

<sup>4</sup> Les collectionneurs et propriétaires de galeries à Londres et New York Georges Wildenstein et son fils Daniel étaient des amis de Chateaubriand depuis la fin de la décennie de 40.

<sup>5</sup> Le Masp a disputé le panneau avec la Fondation Kress, américaine. L'option de l'achat était du Masp et il

dépendait de l'approbation du projet de la donation par la *Câmara Municipal* de São Paulo.

<sup>6</sup> Le panneau a été acheté pour US\$ 152,000.

*Diário oficial* – 23.1.1952. *Diário dos Municípios. Câmara Municipal.*

*Lei no 4.184. Alloue une aide de Cr\$ 3.000.000,00 au Musée d'Art (...) Le pouvoir exécutif est autorisé à allouer au Musée d'Art (...) l'aide de (...) trois millions (...). L'aide est liée à l'acquisition du tableau intitulé "San Girolamo" d'Andrea Mantegna (...) Publié en 16.01.1952.*

<sup>7</sup> BARDI, P. M. *História do Masp*. Instituto Quadrante. São Paulo, 1962.

*La Câmara Municipal de São Paulo est la donatrice de l'oeuvre à notre collection. Je me demande qui pourrait oser demander une telle oeuvre à cette entité? Et je réponds que seulement Chateaubriand pourrait le faire. Et je pense que l'obtenir a été un miracle de la stratégie, une exceptionnelle démonstration de sa personnalité.*

<sup>8</sup> L'hypothèse qu'il y avait des falsifications parmi les œuvres du Musée d'Art a été soutenue par les critiques Mário Pedrosa du *Jornal do Brasil* et Ciro Mendes d'O *Estado de São Paulo*.

<sup>9</sup> Institutions dans lesquelles a eu lieu l'exposition: Musée de l'Orangerie, Paris; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Utrecht Central Museum, Utrecht; Kunstmuseum, Berne; Tate Gallery, Londres; Dusseldorf Allestrabe Kunsthalle, Dusseldorf; The Metropolitan Museum of Art, New York et The Toledo Museum of Art, Toledo.

<sup>10</sup> *Paragone*, 1962.

<sup>11</sup> L'exposition a parcouru les musées suivants: *Daimaru*, Osaka; *Aomori Prefectural Museum*, Aomori; *Fukui Prefectural Museum of Art*, Fukui; *Aidri Prefectural Museum of Art*, Aidri; *Kanamoto Prefectural Museum of Art*, Kumamoto; *Fukuoka Cultural Center*, Fukuoka.

<sup>12</sup> L'exposition eu lieu à:

*Palazzo Reale*, Milan; *Palazzo delle Abera*, Museo Pignatelli, Castello Normano, Svevo; *Palazzo Abatellis*; *Fondation Pierre Gianadda*, Martigny.

<sup>13</sup> Le panneau a été exposé dans une vitrine dans une boîte de fibre acrylique climatisé, fabriquée pour l'occasion par un artisan américain.

<sup>14</sup> Andrea Mantegna (1430-31 - 1506).

<sup>15</sup> BORENIUS, T. *Burlington Mag.* M.72: 105-17 Mr.38. *St. Jerome in the wilderness by Andrea Mantegna*.

<sup>16</sup> La chapelle Ovetari est une chapelle funéraire dans l'église des Eremitani à Padoue. Elle a 11,10m de profondeur pour 8,85 m de largeur. Elle a été consacrée aux saints martyrs et pèlerins Jacques et Christophe à la fin de 1372 dans le testament d'Alberto Bono Ovetari.

Dans le testament, daté du 5 janvier 1443, Antonio degli Ovetari a légué une somme de 700 ducats d'or pour que la chapelle soit décorée après sa mort avec des scènes de la vie de St. Jacques et St. Christophe. Il était bienfaiteur de la fraternité de Santa Maria dei Servi, qui maintenait un asile en l'honneur de St. Jacques et St. Christophe pour les pèlerins allant à Rome. Il n'y a pas d'assurance en ce qui concerne la date de sa mort, néanmoins le 16 mai 1448, la veuve Madonna Imperatrice a établi un contrat pour que le travail soit divisé entre Giovanni d'Alemagna et Antonio Vivarini (1440-76) et les élèves de Squarcione, Andrea Mantegna et Niccolò Pizzolo (1421-53). Giovanni d'Alemagna et son beau-frère Antonio Vivarini représentaient la tradition du Trecento, tandis que Mantegna et Pizzolo étaient la modernité. Les fresques auraient été finies jusqu'à décembre 1450, mais à la suite d'une série d'accidents (Giovanni d'Alemagna est mort en 1450, Vivarini a abandonné le travail l'année suivante, on a manqué de ressources à la fin de cette année et Pizzolo est mort en 1453) les travaux ont continué plus longtemps. Ansuino da Forlì, Bono da Ferrara et Giovanni da Camerino ont travaillé dans les fresques, mais c'est Mantegna qui a été vraiment en avant du programme du décor de la chapelle. Comme a conclu Kristeller: (...) there can be no possible doubt that Mantegna was the artist who planned the whole decoration, who made more or less exact designs for the others artists employed to follow, and in fact superintended the whole work. Les travaux dans la chapelle ont été recommencés en novembre 1453 et ils ont été terminés probablement en janvier 1457.

<sup>17</sup> Marco de Rugeri ou Marco Antonio di Rugero était le vrai nom de Marco Zoppo, zoppo qui signifie estropié ou défectueux. On ne sait pas si le surnom était pour une raison physique ou de caractère, car il était considéré un excentrique par les contemporains, comme atteste la lettre de Felice Feliciano mentionnée par Fiocco dans son article de 1954: *A titre de curiosité nous pourrions ajouter que cette nouvelle maison de l'artiste était aussi renommée par ses méchants et turbulents chiens vivants, que par les chiens empaillés - lugubres et effrayants - décorant son vestibule. C'est ce que nous apprend une lettre de Felice Feliciano, de 1475 environ, que j'ai eu la chance de découvrir dans un petit codex, au château de Bevilacqua.* Zoppo était aussi connu comme "da Bologna", mais il est né à Cento, près de Ferrara, en 1433, d'accord avec

le document d'adoption par Squarcione (du 24 mai 1455). C'était le père de Zoppo qui était de Bologne. Il avait un frère, aussi peintre, Ser Johannes de Rugeris. Vers 1453, Zoppo est entré dans l'atelier de Squarcione et déjà en octobre 1455, vivant à Venise, il a soutenu et gagné un procès pour annuler l'adoption. De 1460 à 1468, Zoppo habite à Bologne et revient à Venise plus tard. Il est mort au début de 1478 et il a laissé deux filles. La nouvelle de sa mort a été donnée au Doge de Venise dans une lettre du 19 février.

<sup>18</sup> FIOCCO, G. *Mantegna, Valori Plastici*. Milan, 1937.

Fiocco, dans un article dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1954, "Notes sur les dessins de Marco Zoppo", dit: *Je tiens à faire remarquer que je ne considère plus le Saint Jérôme dans la caverne, exposé à Londres sous l'attribution à Mantegna, comme une oeuvre de Zoppo. Il faudrait rapprocher cette peinture du cercle de Giambellino.*

Fiocco n'a pas dû voir le tableau personnellement parce qu'il fait référence au panneau comme toile.

<sup>19</sup> Le panneau est attribué à Mantegna par:

Tancred Borenius. *Burlington Mag.* M.72:105-17 Mr.38.

Bernard Berenson. *L'edero e sapere*. p. 40. Florence, 1951. *Italian painters of the Renaissance*. Londres, 1952.

E. Tietze-Conrat. *Mantegna*. p. 217-223. Londres, 1955.

Renata Cipriani. *Tutta la pittura del Mantegna*. p. 24-55. Milan, 1956.

Ettore Camesasca. *Mantegna*. Milan, 1964.

Walter Zanini. *O Estado de São Paulo*. "O 'São Jerônimo' do Museu de Arte". São Paulo, 4 de abril de 1964.

Niny Garavaglia. *L'Opera completa del Mantegna*. p. 87. Milan, 1987.

Keith Christiansen. *Andrea Mantegna*. Catalogue de l'exposition réalisée dans la Royal Academy of Arts, Londres et dans le Metropolitan Museum of Art, New York. Milan, 1992.

Roberto Longhi. 1954-55.

<sup>20</sup> BORENIUS, T. "St. Jerome in the Wilderness by Andrea Mantegna". *Burlington Mag.* M.72: 105-17. Mr. 38.

*I am thinking in particular of the head of an old man, seen under the colonnade on the left in the Baptism of Hermogenes: in the cut of the features and very markedly in the treatment of the white hair and beard, there is an affinity which, allowing for the inevitable differences which exist between a fresco on a large scale and a panel picture of modest dimensions, can only be described as very striking.*

Les fresques de la chapelle Ovetari ont été presque complètement détruites par le bombardement anglais du 11 mars 1944, ce qui complique encore plus le problème de l'attribution et chronologie des travaux. De ces fresques, il ne reste que des photos antérieures à la II Grande Guerre. Il y a des peintures qui se sont sauvées: *L'Assomption*, dans le niche de l'abside et deux épisodes de *L'Histoire de St. Christophe*, qui avaient été enlevés pour être récupérés en 1865.

*Le Baptême d'Hermogène* illustre un épisode de la *Légende Anrea* de Jacopo da Voragine, dans lequel le magicien se convertit au Christianisme et il est baptisé par St. Jacques. Le personnage mentionné par Borenius, duquel on peut voir seulement la tête, est précisément derrière St. Jacques, d'où il observe la scène.

<sup>21</sup> *Présentation au Temple*. 67 x 86 cm. Staatliche Museen. La critique est d'accord que Mantegna est l'auteur, et que l'homme et la femme au fond peuvent bien être un autoprotrait et un portrait de Nicolosia Bellini. Il y a aussi accord sur la date vraisemblable de 1465-66.

<sup>22</sup> Borenius: *At the same time a comparison between the present picture and Marco Zoppo's St. Jerome panels brings out with particular clearness the whole difference which exists between a minor artist and one of the greatest and most powerful of Italy's masters.*

<sup>23</sup> ZANINI, W. "O 'São Jerônimo' do Museu de Arte". *O Estado de São Paulo*. Le 4 avril 1964.

<sup>24</sup> 1410/20-92.

<sup>25</sup> 51 x 38 cm, panneau. Berlin Staatliche Museen. 1450?

<sup>26</sup> 322 x 764 cm, fresque. Partie de *L'Histoire de la Véritable Croix* (1452 et 1466) Église de St. François. Arezzo. Vraisemblablement 1458.

<sup>27</sup> Ou Rogier de Pasture (1400-64).

<sup>28</sup> C'est un petit panneau avec le portrait de Lionello d'Este, marquis de Ferrara sur un côté, et de l'autre, de Folco da Villafora, camerlingue et favori du marquis. Ce tableau est mentionné dans un document de la cour de Ferrara du 24 mai 1449, comme d' "Andrea da Padova".

<sup>29</sup> *It must, indeed, be his earliest surviving work, possibly painted while he was still in Squarcione's shop (that is, before 1448).*

<sup>30</sup> 172 x 135 mm, craie noire, 1448-49. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin. Provenance: la collection Von Beckerath.

<sup>31</sup> Le panneau est attribué à Marco Zoppo par: C.L. Raghianti. *Critica d'Arte*. Florence, 1952.

Lilium Armstrong. *The paintings and drawings of Marco Zoppo*. p. 134. Columbia, 1976.

Michael Hirst. *The Burlington Mag.* p. 318. May 1992.

<sup>32</sup> "Quelqu'un du cercle de Giambellino". *Gazette des Beaux-Arts*. Tome XLIII. p. 224. Paris, 1954.

*Un artiste de formation dans Padoue ou Venise*. Ronald Lighbown. *Mantegna*. Milano, 1986.

Niccolò Pizzolo (avec des réserves): Alberta Salmaso. *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*. Padova, 1993. p. 63-5.

<sup>33</sup> VASARI, G. *Le vite di Giorgio Vasari*. Mondadori. Milan, 1929.

<sup>34</sup> RUHMÉR, E. *Marco Zoppo*. Neri Pozza Ed. Vicenza, 1966. p. 11-12.

<sup>35</sup> Le Jérôme pénitent se rencontre habituellement avec ses pieds nus, contrairement au Cardinal érudit. Depuis la fin du siècle XIII au XVII, le saint ascétique a dominé l'imaginaire, malgré le lettré avoir réparé. Dans le désert et dans le studio, ces sont les images typiques de la Renaissance, fondus dans le cas du panneau du Masp. D'après Rice (RICE, E. *Saint Jerome in the Renaissance*. John Hopkins University Press., USA, 1985), parmi 1400 et 1600 ils existent autour de 550 exemples de Jérômes pénitents. Dans à peu près 300, il n'y a plus que demie douzaine qui portent sandale ou sabot. Il y a un *St. Jérôme* de Zoppo dans la Galleria dell'Accademia de Bergamo, dont le modèle de la chaussure est identique à ce du *St. Jérôme* du Masp, aussi bien que dans un son dessin (*Un ermite avec deux nobles*), qui appartient au Fogg Museum de Cambridge. Dans ces deux travaux, les pieds portent des chaussures, contrairement au panneau de Mantegna, dans lequel le saint a enlevé les sabots par égard du lieu d'oraison. Les sabots, comm'a remarqué Camesasca, marqueraient une origine Nordique, à travers Rogier Van der Weyden. Mantegna aurait eu l'occasion d'étudier son travail à Ferrara. Il y a aussi la description de deux *St. Jérômes*, maintenant perdues, peints par Jan van Eyck (actif 1422- mort 1441). Dans ces tableaux le saint, que lire, a aussi enlevé ses sabots. Par ailleurs, il y a un dessin de Jacopo Bellini (1430-49) dans le Musée du Louvre (*St. Jérôme dans le désert*) signalé par Christiansen comme la source probable du *St. Jérôme* de Mantegna, à cause de la ressemblance de l'emplacement de la figure, attitude du saint et encore les sabots près des pieds nus.

<sup>36</sup> Les formations rocheuses, coupe supérieure de la caverne et plateforme de pierre: *Madone des rocs* (29 x 21,5 cm. Tremepe sur panneau. 1489. Uffizi, Florence), *L'Adoration des Rois Mages* (76 x 76,5 cm. Tremepe sur panneau. 1462. Uffizi, Florence.)

Blanc qui éclaire les pierres, la barbe et les cheveux du saint, les nuages: *Agonie dans le Jardin* (63 x 80 cm. Tremepe sur panneau. 1455. National Gallery, Londres.) Paysage (Chemin sinueux, rivière qui serpente, des arbres): *Adoration des bergers* (40 x 55,5. Tremepe. 1449-50. Metropolitan Museum, New York), *Agonie dans le Jardin*, de Londres.

<sup>37</sup> Actif en 1456 - mort en 1479. En 1475-6, Antonello travaillait à Venise. Le *St. Jérôme dans son studio* a été peint autour de 1475. Huile sur panneau, 48x36. National Gallery, Londres.

<sup>38</sup> Le triptyque de *St. Zeno* a été commandé par l'abbé de St. Zeno à Vérone, Gregório Correr, pour l'autel

principal de la basilique. Il y a une mention de cette peinture dans une lettre de Mantegna à Ludovico Gonzaga du 5 février 1457. Le travail a été fini probablement au début des années soixante. *St. Jean Baptiste* est dans la scène à la gauche de *Marie et l'Enfant*, avec *St. Benoît*, *St. Laurence* et *St. Grégoire*, dans un panneau peint à la trempe de 220 x 115 cm, vraisemblablement de 1457-59.

<sup>39</sup> FRIEDMANN, H. *A Bestiary for Saint Jerome, Animal Symbolism in European Art*. Smithsonian Institution Press. Washington, D.C., 1980.

Le héron correspondrait à la foi inébranlable, parce qu'il ne varie pas sa nourriture. La cigogne, liée au concept de la procréation, serait l'emblème du dévouement filial. Le grou représenterait la vigilance et la loyauté, ou le désir de monter à des idéals élevés. Friedmann a énuméré six travaux avec des hérons (p. 224), trois avec des cigognes (pp. 297-8) et trois avec des grou (pp. 204-5).

<sup>40</sup> Les hérons blancs dans *L'Agonie dans le Jardin* symbolisent la purification à travers l'eau du baptême, ce qui dans le cas du *St. Jérôme* renforcerait la symbolique de l'image liée à la mort et à la renaissance. *St. Jérôme* peut être vu comme Le Vieux Sage, Chronos, le temps personnifié, la mort, aussi bien que Saturne, dieu des semences. Les dieux classiques ont été moralisés et cela a viabilisé la création d'une certaine équivalence parmi les divinités païennes et la culture chrétienne. Selon Panofsky, Saturne serait l'exemple de conduite, bonne et mauvaise, pour les ecclésiastiques. (Ervin Panofsky. *Meaning in the Visual Arts*. Peregrine Books. Harmondsworth, 1997.) Le *St. Jérôme* du Masp est le produit d'une culture humaniste fort influencée par la pensée classique de l'Université de Padoue. Et au XVe siècle, Jérôme est exactement le patron des clercs et des humanistes.

<sup>41</sup> Walters Art Gallery, Baltimore.

## Construindo a Identidade Palmarina. Direções Preliminares na Arqueologia Histórica de Palmares

*Scott Joseph Allen*

### Introdução

Este estudo baseia-se em afirmações relativas à aplicabilidade de modelos analíticos derivados da etnogênese, até situações durante o período da expansão europeia nas Américas, à subsequente mudança política e social dos grupos nativos deslocados e grupos africanos. Desenvolvido na Antropologia americana por Sturtevant (1971; mas ver também Shnirelman 1995 sobre a etnogênese e a Arqueologia Soviética), a etnogênese procura compreender o processo dinâmico social e a formação de grupos inteiramente novos resultantes de exploração e colonização. Como um modelo, a etnogênese desafia a dicotomia de conquistadores e conquistados, enfatizando as estratégias adaptativas e a representação de todos os atores envolvidos e conseqüentemente produz histórias locais ligadas aos processos globais (Hill 1996; Orser 1994). Com foco nas margens da sociedade colonial, na criação de enclaves étnicos, e nas interpretações dentro dos contextos políticos e sociais da colônia, estudos de etnogênese prometem uma adição de conhecimento incomensurável sobre esse período nas Américas e em outros lugares. Não obstante, enquanto as tendências recentes nestes estudos podem estar sendo

satisfatórias em vários níveis, algumas falhas existem e talvez possam ser superadas pelo uso de métodos multidisciplinares de Arqueologia histórica.

Bilby dissecou a etnogênese em dois "tipos", refletindo uma falta de profundidade histórica na maioria dos estudos que exploram a emergência de novos grupos étnicos. O primeiro, ou "etnogênese primária", estuda o desenvolvimento inicial de um grupo que é justaposta à "etnogênese secundária" que trata da emergência da consciência étnica (1996:135-36). Esta última é ainda definida como "a formação rápida de sociedade e culturas inteiramente novas quando indivíduos de diversas origens são subitamente agrupados pelo acaso e forçados a formar novas sociedades" (Bilby 1996, 101), como na colonização e na escravidão. Com o apoio de documentos históricos, Bilby aplicou este modelo, de etnogênese em seu estudo dos Aluku da Guiana Francesa e os quilombos Winward da Jamaica. Ambos os grupos foram formados inicialmente por escravos fugitivos que depois adotaram uma nova identidade e foram assim reconhecidos pelos governos coloniais.

Bilby reconheceu a falta de profundidade histórica em seus estudos, o que explica a sua dicotomização dos "tipos" de etnogênese e demonstram a necessidade de aplicação de análise arqueológica a estes problemas. Ele deu suporte a essa separação argumentando que a "etnogênese primária", como usada na literatura, compara argumentos "primordiais" na teoria étnica e "secundárias" enquanto aliadas com a etnicidade "instrumental" ou "mobilizacionista" (Bilby 1996, 135-360). Porém, essas duas dicotomias vêm sendo

criticadas (Bentley 1987; Eller e Coughlan 1993; McKay 1982) e esses casos estudados por Bilby ilustram a futilidade das dicotomias. Tome em consideração que a identidade Aluku não emergiu de um dia para outro, mesmo respeitando as rápidas transformações sociais do período. Grupos étnicos "emprestam" ou constroem os aspectos salientes de suas identidades da história, das tradições culturais, da mitologia, da linguagem, e assim por diante (Barth 1969). Conseqüentemente, o processo de etnogênese, desde a criação de uma sociedade e identidade cultural novas até a construção de uma etnicidade em oposição às regras coloniais, tem que ser abordado diacronicamente, e entendido como um processo mais propriamente do que como eventos distintos.

A separação destes tipos de "etnogênese" é também refletida nos métodos empregados para estudar os grupos emergentes nas Américas. Evidências documentais fornecem a base para a determinação de que um grupo étnico existiu, um contexto necessário. Infelizmente, quando a Arqueologia é empregada, ela normalmente preenche a função de estabelecer que as imigrações de fato existiram (Sattler 1996) e não considerando como e porque sociedades foram construídas de uma determinada maneira e que papel o mundo material pode ter tido na eventual construção de uma identidade étnica consciente.

O programa de trabalho da pesquisa emprega uma abordagem multidisciplinar guiada por um modelo de etnogênese para entender a emergência de Palmares, uma comunidade de escravos fugitivos do século dezessete, localizada no nordeste do

Brasil<sup>1</sup>. Particular interesse consiste em como os habitantes de Palmares construíram e mantiveram o que, mais tarde, tornou-se uma identidade Palmarina (etnicidade). Os documentos existentes pertencentes a Palmares são, na sua maioria, referências dispersas nos relatos coloniais com a exceção de dois, que têm sido tomados como base da maioria dos estudos até hoje (Schwartz 1992). São eles *O Diário*, um diário de um soldado, e a *Relação*, uma avaliação governamental da situação de Palmares, detalha a bravura de mercenários e soldados em 1645 e de 1675-1678, respectivamente (publicados por Carneiro 1947).

Combinado com outras referências coloniais mais superficiais (Carneiro 1947), essas fontes têm fornecido a evidência fatural e permitido a construção da seqüência de eventos para Palmares. Já o bem estabelecido quilombo, na primeira metade do século, Macaco, a “fortificação real” e uma das dez vilas formadoras de Palmares, foi atacada pelos Holandeses em 1645, o último dos três ataques conhecidos. Falhando em erradicá-lo, os Holandeses parecem ter aceito a presença do mocambo de Palmares, talvez considerando a manutenção do nordeste brasileiro como um desafio mais importante. Quando os portugueses retomaram a região, os ataques a Palmares foram renovados, culminando com a Guerra dos Palmares do final do século dezessete. Incluindo nesses relatos usados para a construção estão numerosas construções focando a localização das vilas de Palmares, flora e fauna, manufaturas Palmarinas e demografia.

Olhando os mesmos documentos, percebi uma emergente identidade Palmarina, particularmente na linguagem do tratado de 1678 (*Relação*). Embora a identidade possa existir em diversos níveis com indivíduos expressando diversas identidades em diferentes contextos e situações, a identidade Palmarina pode ser entendida como etnicidade; que níveis de identificação grupal, formado com o contexto político e social da colônia escravocrata, provendo uma natureza coesiva entre Palmares e um catalisador para discussões mais a frente. Os termos decididos no tratado de 1678 são intrigantes e indicam que os Palmarinos deste período viam-se como diferentes dos africanos das plantações. Reivindicações por território eram enfatizadas, assim como o direito, para aqueles que nasceram em Palmares de viverem livremente dentro do

sistema colonial. Escravos recentes e futuros fugitivos que iam para Palmares poderiam ser devolvidos, uma condição aparentemente imposta pelo rei de Palmares, Ganga Zuma, e não incomum nas sociedades de quilombos do Novo Mundo (Bilby 1996, Price 1979, 1983, 1990). Assim, o problema central é somente quando, porquê, e como um grupo de escravos fugitivos se tornaram Palmarinos. Mais a fundo, os arquivos documentais por si só contêm informações suficientes para montar os *processos* que envolve a criação dessa identidade?

Enquanto os Palmarinos não deixaram nenhum registro escrito conhecido de si próprios, os registros coloniais, que indicam a formação de um novo grupo de uma perspectiva “exterior”, não são acessíveis para o estudo de um emergente Palmares. O que é conhecido sobre a criação inicial do quilombo, vem de colonizadores Europeus que talvez tenham deturpado ou não compreendido o que estavam descrevendo (Schwartz 1992). Melhor do que procurar a simples manifestação da identidade Palmarina na lama, e consequentemente provar o que pode ser assimilado das evidências escritas, análises arqueológicas devem permitir o entendimento de toda a cultura material no desenvolvimento desta identidade, provendo profundidade histórica para os estágios iniciais da etnogênese Palmarina.

### Construindo o Modelo Analítico

Esta pesquisa se beneficia de uma literatura bem fundada e emergente em etnogênese, etnicidade, e na Arqueologia de identidade cultural. Apresentada para resumir a linha de metodologia e direção teórica eu pretendo ampliar para este caso de estudo de Palmares, esta seção enfoca benefícios e atalhos das escolas anteriores que lidaram com questões similares, particularmente quanto aos estudos de Africanos na América. Como uma tarefa multidisciplinar, uma série de argumentos conectados são requeridos para formar uma suposição necessária para a interpretação dos problemas centrais da pesquisa. Para facilitar isto, eu discuto três questões germinadas do estudo de Palmares: direções no estudo da história Afro-Americana; a Arqueologia da etnicidade; e o potencial das análises arqueológicas no estudo da etnogênese.

### Africanos nas Américas

Para muitos estudiosos, que Palmares era uma sociedade “Africana” parece ser evidente. Era uma sociedade fundada e mantida por Africanos que escaparam de plantações de cana-de-açúcar e do cativeiro da escravidão. Enquanto se tem sugerido que sua sociedade também tinha nativos Americanos e ocasionalmente Europeus, sua “Africanidade” é claramente enfatizada em toda literatura histórica, assim como, no pensamento contemporâneo brasileiro (Allen, a ser publicado). Muitas das entradas e arquivos do governo colonial mencionam o uso de costumes “Africanos” em Palmares e em outros lugares. Por exemplo, a sua chegada em Recife para negociar um tratado de paz, os Palmarinos, vestindo apenas roupas no quadril e fitas e carregando arcos e flechas, diz-se terem prostrado-se perante o governador don Pedro de Almeida e de baterem folhas de palmeiras sobre o solo em sua presença. Aparentemente a mesma reverência foi feita a Ganga Zuma e Zumbi, reis de Palmares. “Religião pagã” (Bastide em Price 1979, 1992), o sistema político “Africano” e os *typônimos* das vilas (Kent em Price 1979), e o sistema defensivo (Schwartz em Price 1979, 1992) têm sido usados como exemplos da reconstituição de uma herança Africana nas comunidades de quilombo. Tal ordem de pesquisa não leva em conta, contudo, o complexo e dinâmico processo envolvido na natureza de transmissão cultural e na construção de uma nova cultura completa ou grupo étnico.

A idéia que práticas culturais Afro-Americanas podem ser remanescentes de tradições similares na África levou ao estudo de sobrevivências culturais, ou “africanismos”. Herskovits, enquadrando suas afirmações em estudos de aculturação, sustentou que várias quantias desse africanismo foram conservadas por Afro-Americanos e eram extremamente importantes nas bases de suas vidas sociais (1941). Dependendo das circunstâncias sociais, como densidade populacional das pessoas descendentes de Africanos e a distância social de um grupo das influências dominantes Européias, Herskovits defende que ele podia isolar africanismos e indexar a porcentagem de retenção dessas feições em um grupo. O critério de indexação era uma escala dividida de uma marca ‘a’ (“muito Africana”), ‘b’ (“não muito Africana”), ‘c’ (“meio Africana”), ‘d’ (“um pouco Africana”), ‘e’ (“algum ou nenhum

traço de costumes Africanos”). As marcas foram feitas para vários aspectos da vida social. Por exemplo, Afro-Brasileiros na Bahia, receberam marca ‘d’ em vida econômica mas ganharam ‘a’ em música (Herskovits 1948: 615).

Frazier se opôs veementemente às suposições de Herskovits da importância do africanismo para culturas Afro-Americanas (1949). Frazier argumentou que o tráfico de escravos era tão violentamente desorganizador que desarticulou a vida social de grupos Africanos completamente. Aquilo que Herskovits assumiu como homogeneidade de uma ‘cultura Africana’, Frazier propunha que fossem numerosas tradições culturais representadas na Diáspora e que qualquer idéia de reconstrução de sua hereditariedade era inconcebível. Os efeitos traumáticos da escravidão faziam com que Africanos nas Américas olhassem para a sociedade dominante para retirar a parte central de sua organização política e social. Ainda que a religião dos Afro-Americanos, sua estrutura familiar, e outros aspectos da vida fossem completamente derivadas de modelos Euro-Americanos. As ‘sobrevivências’ que “Herskovits tanto gostava” existiram unicamente como um ‘condimento’ para estes grupos (ver Bastide 1971).

A aceitação da idéia que ‘Cultura Africana’ pudesse ser transplantada em larga escala envolve duas suposições sobre a natureza da cultura. A primeira é que exista a chamada ‘Cultura Africana’ para começar. A segunda suposição é que forças históricas têm pouco efeito na cultura. Em seus escritos sobre experiências Africanas nas Américas, Mintz e Price (1976) afirmam que as circunstâncias históricas necessitavam da criação de uma nova identidade cultural Afro-Americana. Sua tese na criação de uma cultura Afro-Americana é particularmente aplicável ao estudo de Palmares. Ao desenvolver seus argumentos, Mintz e Price afirmam que os Africanos enfrentaram muitas barreiras para ‘manter’ sua cultura. Eles argumentaram de dois ângulos. Em primeiro lugar, contrário a Herskovits, defenderam que uma ‘Cultura Africana’ simplesmente não existe. Africanos, em suas visões, compreendiam diferentes, ainda que similares, grupos culturais. Portanto, para se falar da transplantação da ‘Cultura Africana’ é necessária uma reavaliação da própria ‘Cultura Africana’. Outro obstáculo foi a separação ao acaso

dos Africanos de qualquer grupo cultural em particular. Eles sugerem que esta separação ao acaso teve efeito em dois níveis. Primeiro, aqueles que capturavam escravos preferiam os mais novos aos mais velhos. Como os mais velhos possuíam mais conhecimento cultural do que os jovens, sua falta poderia limitar seriamente a transmissão dos meios tradicionais de vida. Segundo, para reduzir a possibilidade de levantes escravos nas plantações, os compradores tentavam, o mais possível, separar os que tinham a mesma linguagem (Mullin 1992; Thornton 1992).

A noção de sobrevivência retrata a cultura como estática, ao invés de dinâmica, o que parecia impedir adaptações e a manipulação consciente de símbolos. Ainda que Herskovits tenha escrito que elementos culturais poderiam ser “reinterpretados” seu método de análise claramente concede “uma falta de mobilidade” a estes sobreviventes. Africanos eram capturados em invasões, transportados através do Atlântico muitas vezes parando em diversos portos, introduzidos no sistema de plantações, pressionados a se cristianizar e muitas vezes separados de família e amigos. Aqueles que tentavam escapar para Palmares enfrentavam um ambiente fisicamente e socialmente estranho. Seu cotidiano era focado em ficar sempre alerta contra ataques do governo, manter relações com grupos nativos, conseguir suprimentos suficientes para sobrevivência e criar uma nova sociedade. Sobre tal mudança, é duvidável que sistemas completos pudessem ser transportados.

Apesar de necessário para o estudo da história e cultura Afro-Americana, nem a posição de uma retenção completa ou de uma perda de tradições pode ser defendido. A crítica acima indica a importância da influência das tradições Africanas na cultura Afro-Americana. Arqueologicamente, estas influências podem se manifestar nas artes decorativas, arquitetura e padrões de assentamento. O sistema simbólico, no qual artefatos portáteis e não portáteis transportam significados, com ou sem influência Africana, como tradições Nativas no assentamento do quilombo, precisam ser entendidas dentro de um contexto social específico em que eram usadas. Por tanto, traçar correlações culturais em tradições inspiradas da África, material ou qualquer outra, além de ser problemático (Posnansky citado em Thornton 1992), certamente faz pouco para avançar nosso entendimento de

uma história cultural específica Afro-Brasileira, e Palmarina, (Handler e Lange 1978, 214).

### Arqueologia e Etnicidade Histórica

Virtualmente todo estudo que lida com Arqueologia Afro-Americana considera algum nível de ‘africanismo’ discutido anteriormente, incluindo arquitetura (Kelso 1984), cerâmica e hábitos alimentares (Ferguson 1980), ferramentas (Groover 1994), e os chamados bens espirituais (Brown e Cooper 1990). Enquanto diversos destes estudos defendem a retenção pacífica de tradição cultural, outros têm tentado entender evidências de elementos tradicionalmente Africanos como inconscientes (Ferguson 1991) tentativas de manter ou construir uma identidade cultural distinta. Com frequência move-se em direção à busca de evidências da resistência e da manutenção de uma herança cultural em face de uma sociedade colonial e pós-colonial opressoras, a maioria destes estudos arqueológicos históricos sofrem de duas grandes falhas, que têm estreitado o alcance e o entendimento da complexidade do passado Africano. O primeiro é que a parte principal das pesquisas tem sido derivada de grandes plantações no sudeste da América do Norte. Considerando, de qualquer modo, que apenas 8% dos Africanos envolvidos no comércio de escravos foram transportados para a América do Norte (Curtin 1969), e a maioria deles viveu e trabalhou em pequenas propriedades (Genovese 1974), o problema da representação existe. Podemos, realmente, pretender entender toda a experiência Africana nas Américas de um contexto tão limitado? Enquanto os estudos de plantações são absolutamente necessários para entender um aspecto da história Afro-Americana, e minha intenção não é uma crítica a estes trabalhos, o estudo da sociedade de quilombo, uma bem documentada parte da vida colonial escravocrata, deve fornecer um quadro mais acurado da dinâmica desta era.

Um segundo problema está na tentativa de descobrir “eticidades” em evidências arqueológicas, o que tem implicações conceituais e metodológicas. Uma clara definição do grupo étnico é frequentemente esquecida nas análises arqueológicas, com os autores assumindo que suas evidências irão ou concordar com ou entender como o investigador usa um indefinido conceito de grupo étnico

(Sataski 1990). Por exemplo, em busca da etnicidade Afro-Americana, estudiosos têm buscado “africanismos” nas evidências materiais de sítios “reconhecidos como negros” (ver Schuyler 1980) para enquadrar subseqüentes análises vagamente ligadas a teoria étnica. De acordo com esta abordagem, depois de determinada a “diversidade” de um sítio, as interpretações arqueológicas iniciadas que procuram entender como o grupo sob estudo varia nos usos de seus artefatos. A falta de contexto histórico resulta numa óbvia dificuldade em separar modelos comportamentais de produtos de classe e gêneros relativos à etnicidade (Spencer-Wood 1987; Staski 1987, Siefert 1991, Scott 1994). Mais ainda, os estudos implicitamente juntam comportamento cultural para categorias raciais, incontestavelmente um resultado inesperado.

O uso do termo “étnico” nos estudos da Arqueologia histórica, com mais frequência, procede com designadas categorias étnicas mais do que uma determinação de grupo (Cohen 1969). Deste modo, o estudo de grupos não Europeus é normalmente considerado como o estudo da etnicidade (Singleton), muitas vezes implicando o uso de critérios raciais. Singleton resume o problema expressivamente, escrevendo:

*ao concentrarem-se nas minorias étnicas, que são culturalmente e fisicamente diferentes da maioria branca dos Estados Unidos, arqueólogos inadvertidamente criaram uma Arqueologia étnica do Outro. Este resultado, combinado com o fato de serem, os profissionais arqueólogos, na sua maioria brancos, têm produzido um estudo da etnicidade que cada vez mais reflete as perspectivas de seus investigadores do que daqueles que estão sendo investigados (1995: 121-22)*

Confiar em já fixadas categorias étnicas e raciais para interpretar o processo social resulta nas negligências do passado em considerar o modo utilizado pelo atores na constituição de suas identidades. McGuire (1982) alertou para a dificuldade em discursar sobre questões relacionadas à etnicidade arqueológica, propondo que etnicidade pode ser entendida como a organização social de um grupo para melhorar sua posição em diferentes sistemas sociais, uma posição não sem seguidores na Antropologia cultural (Cohen 1969; Nagata 1974). Deste modo, melhor que assumir uma etnicidade baseada somente nas características raciais dos habitantes de um sítio, nós precisamos

primeiro determinar se um modelo de etnicidade é aproveitável.

### Arqueologia e Etnogênese

A necessária elaboração da etnogênese “primária” e “secundária” necessita o uso de métodos multidisciplinares no entendimento de sociedades de quilombo. De qualquer jeito, aderir a um conceito de etnogênese que pode levar a uma interpretação arqueológica convincente e visual requer mais do que uma base nas linhas atuais de pensamento na teoria étnica. Reconhecendo que o estudo da etnicidade é difícil até mesmo com informantes vivos, um quadro analítico, que é útil para arqueólogos deve, enquanto permanece conhecido e ligado aos pensamentos centrais da teoria étnica, ter conhecimento dos problemas particulares enfrentados na construção do passado (Shennan 1989; Staski 1990).

Cultura Material é uma forma de reificação das normas culturais esperadas e em prover um catalisador para discursos em composições sociais (Conkey 1990; Beaudry 1991, Hodder 1995). Wobst (1997) discute que a variação estilística em artefatos pode transmitir mensagens que poderiam ser usadas para regular e instruir a interação social. Construindo a partir dessa afirmação, Sackett (1990) debate que “variação isocrástica” (o estilo) carrega símbolos étnicos que são largamente uma expressão passiva. Como usado aqui, de qualquer jeito, etnicidade é a identificação consciente de um grupo, no contexto de alguma forma de desigualdade, como racismo, que pode criar observações em comum e história, língua, território e muito mais (Barth 1969, Cohen 1969, Bentley 1987, McGuire 1982).

Reconhecendo as deficiências do modelo de Sackett, onde etnicidade está embebida na consciência de seus membros, Weissner (1983) propôs que, essencialmente, há dois tipos de estilo, assertivo e emblemático. O padrão pode ser empregado tanto consciente como inconscientemente, e está sujeito à opção individual e à moral cultural. O último contém mensagens que são geradas em direção à uma audiência. Ela incorporou ‘Variação isocrástica’ enquanto fornecedora de material cultural que poderia ser usado para expressar estilos assertivos ou emblemáticos “dependentes do contexto e das condições” (Shennan 1989; Weissner 1989).

Shennan (1989) tem avançado nessas pesquisas escolásticas e propôs um modelo trabalhável para enfrentar questões de etnicidade nos arquivos arqueológicos. Variações isocrásticas “provém os fundos para identidade étnica, e também para usos ‘emblemáticos’ e ‘assertivos’ de estilos em geral” (pg. 20). Tais artefatos feitos ou usados em sistemas culturais particulares podem exibir antes amplo alcance de variação estilística (assertivo). Em certos contextos políticos, econômicos e sociais, entretanto, os artefatos podem ter um significado simbólico (emblemático), mandando uma mensagem para os de fora e refazer expectativas para o grupo. Apesar do modelo de Shennan apresentar uma direção usável para pesquisas arqueológicas, um contexto histórico precisa ser estabelecido para interpretar etnicidade já que é importante que nós apliquemos modelos étnicos apenas a grupos que se identificam conscientemente como tal (Singleton 1995).

O uso de Shennan dos estilos assertivos e emblemáticos pode ser empregado junto com etnogêneses primária e secundária. Escravos fugidos tiveram que se tornar Palmarinos depois de primeiro construir uma sociedade que pudesse ser viável no Brasil do século dezessete. Por exemplo, alguns aspectos salientes da comunidade provavelmente incluíam os seguintes: atenção constante com a defesa, provisões para as vidas espirituais dos habitantes, manufaturas locais, uma rede de trocas etc. Todos esses elementos são mencionados, descritos minutamente, nos arquivos históricos pertencentes a Palmares, e devem ter deixado traços arqueológicos. É a este período formativo que se pode aplicar um modelo de estilo assertivo. Declarado simplesmente, como e porque os escravos fugidos, e outros, construíram o tipo de sociedade que fizeram? Uma vez que a situação política mudou, entretanto, os habitantes de Palmares foram capazes de entrar numa negociação formal com o Brasil colonial, como Palmarinos. Este é o estágio visível para história do presente, através de arquivos documentais e onde as evidências de Bilby firmam-se para a emergência de grupos étnicos nos quilombos de Aluku e Winward. As indicações são que uma interpretação similar, refeita nos arquivos documentais, pode ser aplicada para Palmares também. Se a etnogênese é entendida como o *processo* de se tornar um novo grupo étnico e identidade étnica

atinge a cultura (incluindo material) e a história, por definição, então análises arqueológicas do período formativo da sociedade Palmarina são necessárias para melhor entender a construção deste grupo. Mais ainda, o problema arqueológico de determinar especificamente que artefato foi uma marca étnica e qual não, é superado pela ligação da identidade com formação étnica do grupo.

### Conclusão

Nesta seção eu apresentei meu entendimento dos problemas e limites de pesquisas anteriores e recentes no passado Africano nas Américas e tentativas de trançar algumas peças na tentativa em criar uma possível ordem de pesquisa para a arqueologia histórica de Palmares. Para um melhor entendimento deste período, precisamos considerar Africanos e mestiços no contexto de um cenário colonial dinâmico. Migrações forçadas de Africanos, grupos nativos e colonos Europeus explorados, expatriados das guerras Europeias, criaram uma situação em que sociedades novas e distintas emergiram. Enquanto a predominância de Africanos nas sociedades de quilombo requer uma estrutura comparativa central para o estudo de africanismo, antropólogos precisam olhar à frente destes níveis superficiais para um entender mais fundo dos 'porquês' e 'comos' da etnogênese, focalizando isto, ao invés de grupos individuais. Por exemplo, como os Alukus tornaram-se um grupo? Como eles esboçaram esta definição? Apesar de se pensar ser a escravidão comum nas sociedades de quilombo, isto não explica que os quilombos Aluku viam-se diferentes dos quilombos Djukas da mesma área (Bilby 1996). Além disso, as bases de criação de um grupo étnico estão na história cultural específica, um passado, que na maioria das vezes era silencioso ou foi silenciado. Assim, a Arqueologia é necessária para trazer a profundidade histórica aos estudos da etnogênese, colocando-nos acima da idéia de quilombos como, a princípio, um grupo étnico, e ao invés, revelando o processo envolvido, no começo, da criação de identidade.

### Plano de Pesquisa

As escavações anteriores e atuais centram-se em Macaco, a "capital" de Palmares, assim como sua longa ocupação por escravos fugitivos (aproximadamente 100 anos) demonstra ser este sítio importante para situar a principal questão

levantada aqui. Sendo altamente visíveis e em campo de alta densidade arqueológica, Macaco é particularmente sensível para a pesquisa arqueológica histórica. Sabemos que os habitantes das sociedades de quilombo forjaram uma nova identidade, somos deixados a deduzir que formas suas sociedades devem ter assumido. Um dos pontos dessa pesquisa é que escravos fugiam das fazendas, traziam com eles uma 'bagagem cultural' da África assim como tradições aprendidas na sociedade colonial. Mais ainda, enquanto esses quilombos se moviam para oeste, longe das plantações costeiras, eles entraram em contato crescente com indígenas Brasileiros. Assim, os habitantes de Palmares provavelmente incorporaram várias tradições na construção de sua nova sociedade. Métodos de manufatura de cerâmica e seu uso (Ferguson 1992), construção de casas (Kelso 1984), e distribuição espacial em termos de esquema de vila e de áreas de atividade (Schwartz 1992) podem, em vários casos, ou espelhar ou divergir completamente de costumes Africanos, dos Nativos e Europeus, e ao invés, indicam um grau de fusão, caracterizando a emergência distinta deste novo grupo étnico. Nesta seção eu primeiramente revejo descobertas de duas temporadas de pesquisa, incluindo análise de coleções de cerâmica (Allen 1995b) e escavações de campo (Allen 1996b) que têm dado a direção metodológica e teórica para minha futura agenda de pesquisa. Depois, eu organizo um plano de pesquisa gerado especificamente para recuperar o tipo de informação necessário para direcionar as questões apresentadas no início dessa proposta. Finalmente, proponho um programa de análise de informações que irá facilitar a classificação de artefatos escavados e no desenvolvimento de modelos de artefatos e espaço que pode jogar uma luz no processo envolvido na construção de identidade Palmarina.

### Pesquisa preliminar

Escavações exploratórias na Serra da Barriga, lideradas por Pedro Funari e Charles Orser em 1992 e 1993 renderam perto de 1300 fragmentos de cerâmica, nas quais baseei minha tese de mestrado (Allen 1995b; ver também Orser 1992, 1993, 1994; Funari 1996a, 1996b). Neste estudo, levado de Junho a Setembro de 1994, eu comparei as cerâmicas reunidas com outras coleções obtidas de missionários contemporâneos, colonos Holandeses e

Portugueses, e sítios arqueológicos indígenas pré-Cabral. Na tentativa de endereçar o propósito e significado da diversidade das cerâmicas, sustentei um modelo o qual pode levar em conta a fusão de diversas tradições na fabricação de cerâmica em Palmares. Determinei, através de distribuição regional negativa, que um tipo de cerâmica foi fabricada em Palmares (Allen 1995b), um achado apoiado por estudos contínuos (Allen 1996b). Mesmo assim, o centro das atenções na construção de Palmares continua sombrio, já que nenhuma estrutura foi definida e as escavações foram de natureza preliminar e exploratórias (Orser 1992, 1993).

Retornando ao campo para uma pesquisa de pré-dissertação, eu dirigi escavações de campo de Junho – Julho em 1996, que me permitiram criar uma base para estudos futuros. Durante a temporada, realizei diversas tarefas necessárias para preparar escavações futuras e facilitar análises dos componentes do sítio. Primeiro, uma observação, a pé e detalhada, de toda a Serra da Barriga resultando na definição de 'Áreas' baseadas na natureza geográfica e critério cultural [fig. 1]. As áreas definidas são as seguintes: 'A' – platô – área de intensa ação mecânica e niveladora – com estruturas superficiais e artefatos profundamente soterrados; 'B' – oeste do platô para a Lagoa do Negro – área cultivada com grande densidade de restos na superfície (cerâmica) – leve inclinação para subida; 'C' – leste da Área A para o vale – campos cultivados de milho e mandioca com grande densidade de restos (cerâmica) – pouco inclinado; 'D' – oeste da 'Lagoa do Negro' para um pequeno platô – baixa densidade de restos – inclinação escalável; 'E' – pequeno platô juntando-se a Área D, oeste, para outro pequeno platô – pouco restos superficiais – moderado para subir; 'F' – vale para o platô leste da Área C, nenhuma evidência superficial, uma inclinação lisa. Se a presença de cerâmica superficial é usada como único parâmetro de medida dos limites do sítio, Áreas B e C devem ter as mais promissoras revelações de evidências de ocupação Palmarina. Contudo, escavações exploratórias foram feitas em todas as áreas (menos F) (Allen 1996b).

Um ponto fixo, designado N500E500 foi colocado na Área A, depois que uma demarcação para escavação foi estabelecida. Este platô é o foco de atividades comemorativas a cada ano e assim tem sido sujeito a um intenso desgaste mecânico,

revelando inúmeras estruturas superficiais, 94 das quais foram arquivadas e mapeadas. Em adição a dez unidades 1x1, 10% da área visível foi escavada. Através de comparações estratigráficas de áreas não desgastadas, especificamente de áreas adjacentes C e B, determinei que aproximadamente 40-50cm foram removidos do platô, provavelmente apagando as informações de ocupação Palmarina [fig. 2]. A Área A tem, contudo, revelado o que parece ser um complexo pré-histórico de sepultamento Aratu, como evidenciado pela remoção de prováveis urnas mortuárias nos anos anteriores e uma urna escavada por mim em 1996, contendo um dente de adolescente humano (Allen 1996; Prous 1993; Martin 1996).

Fora a Área A, pesquisei e testei outras quatro áreas na Serra da Barriga. Através do posicionamento a esmo de poços-teste de 1x1 metro obtive uma compreensão estratigráfica do sítio [fig. 2]. Com poucas exceções, quatro camadas distintas são visíveis, muitas vezes com uma faixa de carvão vegetal separando os níveis I e II. Dessas áreas, 'B' e 'C' são as mais promissoras, a última revelando uma provável estrutura que consiste de quatro (possivelmente cinco) buracos de poste formando um ângulo reto, uma cova e um vaso de armazenagem em associação com veios de ferro situados no que deve ser o interior da estrutura [fig. 3]. A limitação do tempo impede uma completa escavação em bloco. No total, 3353 artefatos foram descobertos e preservados aguardando mais análises no Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, Maccéio, Alagoas, com os quais me ocupei em Outubro<sup>2</sup>.

### Projeto de Pesquisa

Minha pesquisa pré dissertativa e escavações exploratórias recentes (Junho e Outubro-Dezembro de 1996) providenciaram uma base e refinaram a metodologia para contínuas escavações na Serra da Barriga. A discussão seguinte esquematiza os componentes metodológicos e analíticos planejados de um projeto de pesquisa multi-estagiário nas áreas 'A' (platô), 'B' e 'C'. Escavações completas deveriam ser feitas nas áreas 'B' e 'C' devido a significativa amostra de fragmentos de cerâmica enquanto a locação, mapeamento e escavações das estruturas superficiais deveriam ser continuadas na área A. Os desgastes mecânicos danificaram a característica arqueológica da ocupação do século dezessete, assim com em locais

acima de cinquenta centímetros foi removida. Mesmo assim, vestígios existentes das estruturas e dados comparativos, derivados do componente pré-Cabral do sítio, requerem mais investigações. As áreas B e C não foram extensamente danificadas mesmo constituindo uma área de horticultura de milho e mandioca. Através de conversas com fazendeiros e indo até os campos, aprendi que suas atividades agrícolas revolviam não mais do que 10 a 15cm da superfície do solo, um fato sustentado por evidências estratigráficas [fig. 2]. Juntas essas três áreas têm um potencial de revelar informações pertinentes para aplicar ao problema central da proposta.

Enquanto as probabilidades existem para muitos tipos de artefatos, incluindo implementos de ferro forjado, itens pessoais duráveis como contas e pentes, cachimbos de barro, de informarem o problema da pesquisa em mãos, pretendo concentrar-me nos fragmentos de cerâmica coletados através das escavações e padronagens espaciais de estrutura, aspectos, e distribuição dos artefatos. As primeiras investigações concentradas serão conduzidas na área C, local da estrutura I e seus respectivos aspectos. Assim como dados espaciais são importantes para a pesquisa, blocos vizinhos de 2x2 metros devem ser usados para descobrir quaisquer anomalias e feições reveladas pelas unidades 1x1. Todo o solo escavado será passado através de uma peneira de ferro enquanto exemplos aleatórios de cada nível serão divididos em uma tela de arame de 10mm. Adicionalmente, os conteúdos de todos os aspectos identificados devem ser lavados na peneira usando uma tela de nylon.

Além das escavações da área C, testes contínuos ocorrerão na área B, também empregando uma estratégia de unidades ocasionais de teste 1x1 e blocos adicionais se preciso for. Em testes prévios, nenhuma estrutura foi identificada embora artefatos de barro já (mas não completamente) sem uso do nível II enquanto o nível III revelou um grande número de artefatos de pedra em associação a louças altamente temperadas e grossas, talvez sugerindo um período pré-Cabral intacto a seqüência cronológica Palmarina. Escavações arqueológicas nessa área têm que ser limitadas, entretanto, devido ao grande número de pés de laranja recentemente plantados. Embora eu tenha conseguido a permissão do dono para escavar, optei por

não atrapalhar o cotidiano dos habitantes da Serra da Barriga.

O componente final envolverá a contínua escavação, mapeamento e localização de estruturas visíveis da superfície na área desgastada, A. Deste modo, já localizei 94 estruturas desse tipo e lá há, no mínimo, muito mais para ser mapeado. Dado o tamanho pequeno das estruturas, eu deveria expandir minha amostragem da escavação de 10 a 25%. O propósito das investigações da área A é triplo. Primeiro, para derivar padrões deixados pelos buracos de poste, fornos e outras feições indicativas do período pré-Cabral e da ocupação histórica. Segundo, para avaliar a integridade de componentes de sepulturas do pré-Cabral e para descobrir a cerâmica e materiais de pedra, ambas estruturas do complexo funerário de Aratu (Prous 1993). Finalmente, para providenciar uma base da qual partirei para interpretar os achados obtidos nas áreas B e C, em termos comparativos das cerâmicas e dos artefatos com os dados espaciais, eu convidei dois especialistas de Arqueologia do Brasil Pré-Histórico para ajudar nas pesquisas da área A.

### Plano de Análise dos Dados

Para determinar o quanto eram diversas as tradições na construção da identidade Palmarina, é necessária a classificação da coleção de artefatos, além do desenvolvimento de agrupamentos baseados em variáveis e atributos e da construção dos padrões de distribuição de estruturas, artefatos, assim como uma comparação necessária dos componentes de coleções. O plano vindouro para a análise dos artefatos foi desenvolvido especialmente para cerâmicas, que abarcam 90% do total dos artefatos. Conjuntamente, a análise da proposta deveria capacitar-me a testar as proposições seguintes relativas ao processo da etnogênese:

1. Os níveis mais recentes de ocupação devem revelar predominantemente cerâmica pré-Cabralina. Isto se deve ao lento crescimento da população de escravos fugidos e uma provável dependência inicial das fugas nos grupos nativos (Price 1979). Espero que essas evidências artefatuais do nível das ocupações recentes sejam similares às

outras dos sítios nativos regionais pré-Cabralinos escavados pelos Arqueólogos da Universidade Federal de Pernambuco.

2. Períodos tardios de ocupação devem revelar uma diversidade de achados de cerâmica de quando escravos fugidos de variados grupos Africanos e nativos começaram a alimentar relações e construir uma nova sociedade. Um comércio ilícito com os colonos (*Relação*), tradições nativas na construção de cerâmica e a crescente influência de várias formas de artesanato africano resultante de um mundo material eclético. O material reunido deve incluir as porcelanas de Europeus, Brasileira colonial, nativa e talvez as de manufaturas de plantações. Adicionalmente, eu espero ver o surgimento de cerâmica de atribuição desconhecida em termos de estilo, manufatura e decoração.

3. Em direção ao fim do século dezessete, enquanto Portugal aumentava seus ataques aos quilombos Brasileiros, os habitantes de Palmares tornaram-se mais unidos, identificando-se e sendo identificados como Palmarinos. O isolamento efetivo trazido pelo crescente clima de guerra pediu dos Palmarinos uma auto-suficiência, já que mantinham sua sociedade intacta. A quebra da cooperação colonial através do medo dos colonos Brasileiros e represálias dos quilombos e identificação errônea de Palmares como uma nação 'Africana' no solo Brasileiro, resultou numa assinatura material que enfoca este estágio da emergência da identidade Palmarina. Eu espero que os últimos achados arqueológicos demonstrem a recolocação de tradições nativas e não locais com uma específica arte Palmarina de cerâmica. Uma mistura de necessidade funcional e identidade Palmarina pode se manifestar na manufatura, forma e estilo desses últimos vasos.

Relacionado com as expectativas que tenho em relação à evidência em cerâmica está o contexto arqueológico em que os vasos foram achados. Mudanças paralelas no tempo gasto no trabalho podem ser

esperadas no uso dos vasos em maneiras de comida, assim como especialmente em termos da localização do forno e áreas de atividades ligadas. Mais ainda, apesar das proposições acima serem geradas por informações da cerâmica, outros grupos de artefatos sem mudança, como cachimbos, estruturas arquiteturais, pedras, camas etc., podem ser estudadas similarmente.

### Conclusão e Significado

Por empregar métodos da Arqueologia histórica como enquadramento de etnogênese, a pesquisa pode permitir interpretações mais satisfatórias na criação de novos grupos culturais nas Américas e além. Ao usar o caso estudado de Palmares, eu espero tratar de três questões principais na antropologia histórica, ao geral. Primeiro, ao entender mais sobre a cultura histórica de Palmares, esta pesquisa confronta o limitado alcance da Arqueologia Afro-Americana, ao olhar as periferias da sociedade colonial. É concebível que as aproximações adicionadas com esta pesquisa possam ser aplicáveis para outras comunidades similares como as *petites nations* (Usner 1992) e cidades de reza da Nova Inglaterra, por quais os modelos da etnogênese podem ser aplicáveis para entender a formação desses grupos e suas conseqüentes relações com o sistema colonial. Segundo, a pesquisa desafia as falsas atribuições de etiquetas étnicas, todas muito comuns na Arqueologia histórica, ao pedir um contexto histórico aproximado a análises étnicas. A etnogênese fornece o enquadramento conceitual para identificar a criação de novos grupos e estabelecer os estágios para subseqüentes análises de identidade cultural. Finalmente, análises arqueológicas aplicadas a situações similares devem elucidar o processo complexo envolvido na construção e manutenção de sociedades recém construídas. Enquanto os arquivos documentais e de artefatos dão uma rápida olhada nos diferentes aspectos de sociedades de quilombo, e deste modo na construção de etnicidade, as análises de

ambos são necessárias para uma mais profunda exploração de grupos étnicos.

### Agradecimentos

Minha pesquisa anterior e presente não poderia ser possível se não pelo convite inicial e encorajamento contínuo oferecido por Pedro P. A. Funari da Universidade de Campinas e por Charles Orser Jr., da Universidade do Estado de Illinois. Este artigo une meus estudos de Palmares desde 1994 e é uma revisão de uma dissertação proposta escrita em 1996. Eu estou agradecido pela crítica atenciosa oferecida por meu comitê de doutorado: Shepard Krech III, Patricia Rubertone e George Hicks. As seguintes instituições têm dado apoio financeiro para vários estágios da minha pesquisa de campo desde 1994: Departamento de Antropologia, Estudos Latinos Americanos, Estudos Portugueses e Brasileiros, Escola de Pós Graduação (todas da Universidade de Brown). Meu estudo recente é custeado pela Fundação Nacional de Ciência. Mais ainda, os seguintes indivíduos têm sido, de um jeito ou do outro, e previamente e recentemente, fundamentais no sucesso deste projeto: Zezito de Araújo, Luiz Sávio de Almeida, Silvia Aguiar Carneiro Martins, Patricia de Melo.

E ainda, fico grato a recepção feita pela cidade da União de Palmares e dos habitantes da Serra da Barriga. Eu sozinho, no entanto, tenho a responsabilidade por qualquer falha neste trabalho.

*Tradução: Paula A. B. Habib,  
Luis Stevan de Oliveira Fernandes,  
André Côrtes de Oliveira*

<sup>1</sup>Comunidades de escravos fugidos são conhecidas por muitos termos incluindo mocambo, quilombo e sociedade de quilombo. Os três podem ser encontrados no texto.

<sup>2</sup>Desde que esse trabalho foi escrito, voltei a campo e estou, no momento, analisando mais de 10500 artefatos no recentemente fundado Núcleo Alagoano de Pesquisas Arqueológicas. Embora as recentes escavações tenham revelado mais dados, a edição central e plano de pesquisa contidos aqui continuam os mesmos.

## Poussin e Andrea del Sarto: um novo documento no *dossier*

Philippe Sénéchal

Como alguns outros observam, atualmente, há nesse estilo algo de Rubens ou de Caravaggio, o Poussin dos grandes anos parece conservar, no meio romano um cu-não-sei-o-que da distinção florentina...<sup>1</sup> Esse precioso apontamento de Jacques Thuillier sobre o assunto da viagem de Poussin à Florença, em 1617 ou em 1618, não aparentemente recebeu, segundo nós, toda a atenção merecida. Se ele foi verdadeiramente tocado pelas “obras importantes e medidas de Santi di Tito, de Lodovico Cigoli, de Jacopo da Empoli ou Alessandro Allori”<sup>2</sup>, que rompia rigorosamente com o maneirismo tardio dos pintores franceses, Poussin olhou com um interesse particular a produção dos mestres do século XVI<sup>3</sup> e, não duvidando, aquela de um grande representante do classicismo florentino, Andrea del Sarto.

As aproximações entre a *Madonna del Sacco*<sup>4</sup> e *La Sainte Famille à l'escalier* colhidas conjuntamente pelo Cleveland Museum of Art e o museu do Louvre não estão encerradas<sup>5</sup>. A elaboração, em um todo coerente e novo, de elementos preciosos emprestados a outras composições, segundo a doutrina do *electio*, foi magistralmente descrita por O. Bätschmann<sup>6</sup>. Nós queremos, agora, desviar a atenção para uma outra pintura de Andrea, cujo o rigor e eficácia narrativa entram em consonância com o ideal poussiano.

*La Naissance de saint Jean-Baptiste* pintada em cinza no claustro de Scalzo em Florença, encomendado a Andrea del Sarto em 24 de junho de 1526, apresenta cinco personagens em uma parte da parede nua, transportos em duas portas, uma na parede do fundo e a outra no lado esquerdo<sup>7</sup>. Do lado da porta está sentado Zacarias escrevendo o nome de seu filho. A esquerda, uma criada volta-se para nós antes de abandonar a cena. Esse momento íntimo é tratado com uma austeridade singular e com uma monumentalidade que evoca Michelangelo, mas a cena não é fria nem séria, pois a assimetria peremptória e os elementos centrífugos lhe insuflam espontaneidade e energia. Lembramos o que Vasari dizia dessas figuras alguns anos depois dessa *Madonna del Sacco*, que eram “*bellissime e molto migliori e di maggior rilievo che*

*l'altre da lui fatte per l'adietro nel medesimo luogo*”<sup>8</sup>.

Essa harmoniosa seriedade que Poussin pretendia admirar diretamente, deve também ser relacionada com a aparição em Florença em 1617 – cujo momento provável de sua estada – de uma série de 14 pranchas, conforme as pinturas do Scalzo, gravadas pelo gravador alemão Theodor Krüger e dedicadas ao grão-duque Côme II<sup>9</sup>. Andrea del Sarto reaparecia, assim, perante a cena artística<sup>10</sup>, num período onde a Toscana dobra-se facilmente sobre suas glórias passadas como testemunha a decoração da biblioteca da Casa Buonarroti, executada de 1612 a 1637<sup>11</sup>. *La Naissance de saint Jean-Baptiste* foi traduzida em gravuras na direção de pintura, com uma precisão notável [fig.1]<sup>12</sup>. As gradações de luz são sutilmente representadas, da sombra dessa, no vão da porta esquerda, ao sol brilhante tratado com reserva, onde a escrita tortuosa gravada reforça as linhas da fuga.

Poussin lembra da composição de Andrea em dois quadros representando personagens enfermos num interior muito sóbrio, mas ao lado de uma cena de nascimento, trata-se dos últimos instantes de um homem virtuoso: a 1ª versão de *L'Extrême onction*<sup>13</sup> (Grantham, Belvoir Castle, [fig. 2]) e *Le testament d'Eudamidas*<sup>14</sup> (Copenhague, Statens Museum for Kunst). Em *L'Extrême onction* Dal Pozzo, ele meditou sobre a variedade das aberturas nas paredes nuas sobre a forma de ombreiras, sobre a distribuição da luz e, sobretudo, sobre a delicadeza encontrada na jovem criada que se retira voltando-se<sup>15</sup>. M. Stanic demonstrou recentemente que essa mulher saindo da peça onde o homem em agonia era um símbolo de esperança de que a vida continua, uma representação da Juventude e da Beleza fugindo da Morte, retomada de um emblema de Otto Vaenius<sup>16</sup>. Se o *conetto* e o motivo do quadro derivam assim de uma imagem flamenca em compensação, em Poussin, a figura feminina não sai da parte em questão, ela possui a discrição e a graça do modelo sartesco.

*Le testament d'Eudamidas* caracteriza-se por uma austeridade cromática que frisa o quadro. Poussin integra ali uma variação sobre um personagem acinzentado de Andrea: a figura de Zacarias transformado no escrivão de *Corinthe* no centro do quadro. Certamente esse escriba inclina-se por mais tempo, sustentando um turbante,

escreve sobre uma pequena tábua e não diretamente sobre os joelhos, tenso com um tinteiro na mão esquerda e pernas cruzadas. Mas não se pode negar a semelhança da disposição – um homem sentado no primeiro plano, voltado para a esquerda e escreve diante de um leito, sem olhar a personagem deitada, nem a semelhança dos perfis dos dois rostos barbudos, as sobrancelhas dobradas, na mesma concentração aplicada, ou aquelas manchas ligeiramente remexidas e algumas pregas da túnica caídas sobre o assento. Na nota de introdução de Erwin Panofsky sobre o *Bacchus* de Poussin no museu nacional de Estocolmo, Dora Panofsky viu na figura do escriba, uma retomada da *Asa* de uma luneta de Michelangelo na capela Sistina<sup>17</sup>. Parece-nos, apesar de tudo, difícil afirmar que os dois personagens são “almost identical”. Efetivamente, a diferença do escrivão do *Testament d'Eudamidas*, *Asa* está glabro, envolvido num longo manto, a perna esquerda estendida. Eles têm, entretanto, em comum a pose de perfil e o turbante. Poussin fez uma síntese muito pessoal da figura de Michelangelo e daquela de Andrea, que tinha pintado essa cena no claustro de Scalzo depois de ser tomado pelo estilo dos escultores de Buonarroti para nova Sacristia de San Lorenzo<sup>18</sup>.

Entre 1936 e aproximadamente – data provável de *L'Extrême onction* da primeira série dos *Sacrements* – data de *La Sainte Famille à l'escalier* – Poussin foi, particularmente, sensível a fase mais escultural da arte de Andrea del Sarto, aquela dos anos de 1525-1530.

Mas a afinidade eletiva que Poussin manifesta a respeito do mestre toscano não chega a isto. *Monsù Pussino* não deixou, sem dúvida, de observar atentamente os quadros de devoção conservados nas coleções romanas e, em particular, duas obras adquiridas por Ferdinand de Médicis, *la Sainte Famille Bracci*<sup>19</sup>, que foi dada ao cardinal no dia 1º de julho de 1579 e a *Vierge à l'Enfant*<sup>20</sup> citada nos inventários do palácio Madame em 1623 e 1670 (as duas atualmente estão em Florença, na Galleria Palatina do palácio Pitti); assim que a *Madone Giustiniani*<sup>21</sup>, que não resta mais que um fragmento no Metropolitan Museum de Nova York, e que era largamente conhecido pela gravura de Cornelis Bloemaert na *Galleria Giustiniana*<sup>22</sup>, coleção que era familiar a Poussin. Observou-se justamente que, para as iconografias

tradicional de cenas da vida de Cristo ou de Maria, Poussin era estimado essencialmente pelo modelos dos pintores do início do Cinquecento, tais como Rafael, Jules Romain ou Andrea<sup>23</sup>. Por fora da *Madonna del Sacco*, não se encontra, nos quadros de devoção de Poussin, empréstimos diretos de motivos de Andrea del Sarto. Contudo, os sólidos e nobres soluções propostas pelo pintor florentino para suas *Vierge à l'Enfant Sainte Famille* ou

sua *Sainte Famille* não era Poussin simplesmente de 'garants', signos de sua prudência em matéria religiosa como indica Jacques Thuillier<sup>24</sup>, mas alguns desafios formais permanentes, alguns *aiguillons* para *penser* em algumas disposições novas<sup>25</sup>. É com o conjunto da tradição clássica que Poussin prefere medir-se, da qual Andrea fazia eminente parte, mesmo pode-se supor algumas reticências *vis-à-vis* de um artista que não mudou para Roma, tinha menos

conhecimento da antiguidade de Rafael e foi, por veze, taxado por falta de audácia. As reservas como os cumprimentos de Félibien na nota do *Second Entretien* que ele consagra a "Andrea del Sarto" poderiam muito bem refletir aquelas de Nicolas Poussin<sup>26</sup>.

Tradução: Emerson Dionísio G. de Oliveira

<sup>1</sup> J. Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris 1988, p. 80.

<sup>2</sup> Thuillier, *Nicolas Poussin* cit., p.79; et Idem, Poussin, Paris 1994, p.104.

<sup>3</sup> A. Blunt, *Nicolas Poussin. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958*, National Gallery of Art, Washington, D.C., Londres et New York 1967, I, pp. 36-37. Denominamos igualmente a frase de Félibien no *Huitième Entretien*: "bem que Poussin fez seu principal estudo segundo os belos Antigos, & as obras de Rafael, sobre os quais ele recia todas as suas idéias, o que não significa que ele não teve estima por outros Mestres.", in A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, chez Sebastien-Cramoisy, 1685, p. 254.

<sup>4</sup> S. J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, Cambridge (Mass.) 1963, I, pp. 71-74, figg. 154, 155; II, pp. 134-135, n. 62; J. Sherman, *Andrea del Sarto*, II, Oxford 1965, pp. 264-265, n. 74; A. Natali et A. Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogo completo dei dipinti*, Florence 1989, p. 102, n.47.

<sup>5</sup> Sobre essa questão já amplamente debatida, ver, entre outros, G. Kauffman, *Poussin-Studien*, Berlin 1960, pp. 36-65; H. von Einem, Poussins "Madonna na der Treppe", in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", XXVIII, 1966, pp. 31-48; G. Bandmann, *Bemerkungen zu Poussins Treppemadonna*, in "Das Münster", XXV, 1972, 5-6, pp. 361-372; H. Hibbard, *Poussin: The Holy Family on the Steps*, Londres 1974, p. 57; K. Hoffmann, *Poussin's "Treppemadonna"*, in "Kritische Berichte", VII, 1979, 4-5, pp. 15-48; O. Bätschmann, *Nicolas Poussin. Dialectics of Painting*, Londres 1990, pp. 82-84; et *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogue de l'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 27 de setembro de 1994- 2 de janeiro de 1995, P. Rosenberg, éd., Paris 1994, pp. 397-399, n. 173.

<sup>6</sup> Bätschmann, *Nicolas Poussin* cit., pp. 20-27 e 32-34.

<sup>7</sup> Freedberg, *Andrea del Sarto* cit., I, pp. 74-75, fig. 166; II, pp. 139-140, n. 64; Sherman, *Andrea del Sarto* cit., I, 1965, p.73; II, p. 306, n. 15; e Natali et Cecchi, *Andrea del Sarto* cit., p. 152, n.72.

<sup>8</sup> G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, IV, Texto, a cura di R. Bettanini e P. Barocchi, Florence 1976, p. 384.

<sup>9</sup> W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, VI, Amsterdam, s.d., pp. 176-177, nn. 30-43. A porta principal (o frontispício): *Vita. D. Ioannis Baptistae ex archætypo Andreae Sarti Flor. Pict. celeberr. ad nimum expressa. Serenissimo Cosmo. II Magni Elect. Duc. III. Debito seruitutis obsequio Jacobus Chitus D.D.D. Teodoro Cruger sculp. 1617. Florentiae. Cum. Privileg. Pontif. S. C. Maiest. Reip. Venet. M. D. etrus. Reip. Genuens. et V.R. Neap. p. X. An.* No mesmo ano, Krüger grava também *Quatre Vertus* segundo os *grisailles* de Andrea del Sarto no claustro de Scalzo (Hollstein, *German Engravings* cit., p. 177, nn. 51-54). Sobre Theodor (Dietrich) Krüger (Hamburg?, v. 1575-Rome, 1624), que, depois sua estada em Florença, fez e mais importante carreira em Roma, de 1618 até sua morte, ver F. Noack, *Das Deutschland in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, Berlin et Leipzig 1927, I, p. 125 e p. 129; II, p.336; Idem, in *Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künste von der Antike*

*bis zur Gegenwart*, U. Thieme e F. Becker eds., XXI, 1927, pp. 591-592, *ad vocem*, A. Grelle, *Merato e produzione delle stampe a Roma all'inizio del secolo XVII e alcuni problemi sugli inizi romani di Callot in Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, a cura di G. Mariani, catalogo da exposição, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica - Pise, Museo Nazionale di San Matteo - Naples, Istituto Nazionale per gli Studi Filosofici, giugno-dicembre 1992, Milão, 1992, pp. 29-50; e S. Schütze, *The Vita S. Brunonis Cartusianorum Patriarchae and its Interpretation by Massimo Stanzione in the Certosa di S. Martino in Naples, in Naples, in Parthenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples*, a cura di J. Chenault Porter e S. Scott Munshower, University Park (Pa) 1993, pp. 195-229. Eu agradeço S. Schütze por ter fornecido um exemplar dessa comunicação.

<sup>10</sup> Sobre a fortuna crítica de Andrea del Sarto, em particular a favor da imagem, ver E. Borea, *Stampe da modelli fiorentini nel Cinquecento in Il primato del disegno*, Florença, 1980, pp. 227-286, e particularmente pp. 240-242; e *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo de exposição, Florença, Palazzo Strozzi, Florença, 1980, pp. 227-286, e particularmente pp. 240-242; e *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo de exposição, Florença, Palazzo Pitti, 8 de novembro de 1986, 1 de março 1987, Florença 1986.

<sup>11</sup> U. Procacci, *La Casa Buonarroti a Firenze*, Milão 1967, pp. 18-20 e 183-185, figg. 75-82.

<sup>12</sup> A imagem, assinada *Andrea del Sarto Invent. Teodoro Cruger Scul.*, mede 29,6 x 42,4 cm. Ver Hollstein, *German Engravings* cit., VI, p. 177, n.34.

<sup>13</sup> Ver *Poussin. Sacraments and Bacchanals, Paintings and drawings on sacred and profane themes by Nicolas Poussin 1594-1665*, catálogo de exposição, H. Brigstocke e H. Macadrew eds., Edimbourg, National Gallery of Scotland, 16 de outubro - 13 de dezembro de 1981, Edimbourg 1981, p.74-76 n. 33; e *Nicolas Poussin 1594-1665* cit., p. 244, n.64. Eu agradeço a Pierre Rosenberg por ter procurado a fotografia desse quadro para mim.

<sup>14</sup> Ver *Nicolas Poussin 1594-1665* cit., p. 345, n.139; e M. Stein, "Le testament d'Endamidas". *Un chef-d'œuvre de Nicolas Poussin au Musée royal des beaux-arts de Copenhague*, Hellerup 1995. Oliver Bonfait graciosamente me emprestou a plaqueta de M. Stein.

<sup>15</sup> Esta jovem mulher sustentando uma talha de madeira no braço, a manga desembaraçada na parte superior cotovelo, é além disso íntima de várias belas companhias de Rebeca em l'Elizér et Rebeca du Louvre. Sobre esse quadro, ver *Nicolas Poussin 1594-1665* cit., pp. 382-385, n.166.

<sup>16</sup> Na imagem de Otto Vaenius (*Quid enim velocius aere*) publicado nos *Q. Horrati Emblemata*, Anvers 1607, são três jovens mulheres que estão na parte enlutadas. Ver M. Stanic, *Poussin. Beauté de l'énigme* ["Revue d'esthétique", n. hors série], Paris 1994, pp. 28-29 e p. 31, fig. 14.

<sup>17</sup> E. Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*, Stockolm, 1960, pp. 60-61, nota 137.

<sup>18</sup> Vasari, *Le Vite* cit., IV *Testo*, p.383. J. Sherman, *Andrea del Sarto* cit., I, p.73, assinala que "there is no superficial evidence of the study of Michelangelo's

sculpture for the Medici tombs, but there is a fundamental kinship with them that makes Vasari's historical analysis entirely credible".

<sup>19</sup> Freedberg, *Andrea del Sarto* cit., I, fig. 193; II, pp. 156-160, n. 69; Sherman, *Andrea del Sarto* cit., II, pp. 258-259, n.76; *Andrea del Sarto 1486-1530* cit., pp. 137-139, n. XX; e Natali et Cecchi, *Andrea del Sarto* cit., p. 108, n.50.

<sup>20</sup> Freedberg, *Andrea del Sarto* cit., I, pp. 89-90, fig. 212, II, pp. 181-183, n.81; Sherman, *Andrea del Sarto* cit., II, pp.278-279, n. 92 e pp. 309-310; *Andrea del Sarto 1486-1530* cit., pp.161-162, n. XXVII; e Natali et Cecchi, *Andrea del Sarto* cit., p.125, n.61.

<sup>21</sup> Freedberg, *Andrea del Sarto* cit., I, fig. 8; II, p. 7, n.5; Shearman, *Andrea del Sarto* cit., II, pp.202-203, n.12, e Natali et Cecchi, *Andrea del Sarto* cit., p.27, n. 7. A coleção Giustiniani possuía ainda outros quadros que foram, em inventário de 3 de fevereiro de 1638, atribuídos a Andrea del Sarto. Ver L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani. The Inventory, Part II*, in "The Burlington Magazine", CII, 1960, pp. 135-148, e Freedberg, *Andrea del Sarto* cit., II, p.245.

<sup>22</sup> W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, II, Amsterdam s.d., p.72 n.21. sur la Galleria Giustiniana, ver G. Algeri, *Le incisioni della "Galleria Giustiniana"*, in "Xenia", 9, 1985, pp. 71-99; E. Baccheschi, *Vincenzo Giustiniani collezionista e la sua Galleria di stampe*, in "Quaderni del Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. Genova", 10, 1989, pp. 3-5; N. Ottria, *Problemi dell'incisione: note sulle tavole della Galleria Giustiniana*, *ibid.*, pp. 6-13; Idem, *Immagini incise e fonti iconografiche cinquecentesche*, *ibid.*, pp. 16-30; *Claude Mellan, gli anni romani: un incisore tra Vouet e Bernini*, a cura di L. Ficacci, catálogo de exposição em Roma, Palazzo Barberini, 24 de outubro de 1989- 08 de janeiro de 1990, Roma 1989, pp. 288-316; E. Cropper, *Vincenzo Giustiniani's Galleria. The Pygmalion Effect*, in *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, II (= *Quaderni Puteani*, 3), s.l. 1992, pp. 101-126; e *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, a cura di O. Bonfait, catálogo de exposição em Roma, Villa Médicis, 25 de outubro de 1994- 1º de fevereiro de 1995, Milão 1994, *passim*.

<sup>23</sup> Thuillier, *Nicolas Poussin* cit., p.23.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> "Jei ausi troué une compositio[n] du tableau de la Vierge que muitas vezes vos m'aués monstre de souhetter. Je le commenserei quand vous me l'ordonnerés, et non point plus tost". Carta de Poussin à Chantelou, Roma, 17 de janeiro de 1649, in *Correspondance de Nicolas Poussin publiées d'après les originaux*, a cura di Ch. Jouanny, *Archives de l'art français*, Nouvelle période, V, Paris 1911, p. 394. "Monsieur puis que vous continués dens la volonté que je mette en exécution la pensée que jey fette de la Vierge en grand. Je commencerei à la première commodité à luy donner quelque commencement et si je peus je la finirai cette année". Carta de Poussin em Chantelou, Roma, 7 de fevereiro de 1649, *ibid.*, p.395.

<sup>26</sup> "Se André del Sarto demorou-se em Roma e se lhe foi dada a paciência de estudar por algum tempo, não se duvida que ele foi muito perfeccionista; Pois muito que

naturalmente ele não tinha uma imaginação muito ativa & viva, contudo crê-se que ele possuía conhecimento dessa bela disposição, dessa expressão, essa força & essa elegância que não se encontra em suas figuras; pois, além de que, ele é como eu digo-vos muito correto no seu desenho. Mas como ele foi mais natureza mais tímida que atrevida, havia algum sinal de que nela

faltava coragem no início de seu curso, & que as Obras que ele viu em Roma, & os excelentes homens que trabalhavam então o maravilharam & o fizeram retornar a Florença, para seguir sua inclinação & seu gênio”. A. Félibien, *Entretiens* cit., Paris, em Pierre Le Petit, 1666, *Second Entretien*, p.322. Esses pré-julgamentos remontam a ele mesmo à Vasari, *Le Vite* cit., IV, *Texto*, pp. 341-

342 e 394. Félibien (*ibid.*, p. 310) celebra igualmente em Andrea alguns elementos que foram efetivamente retomados por Poussin: “nas mulheres e nas crianças ele coloca um ar padrão natural e gracioso [...] os jovens homens e os velhos são pintados com expressões muito vivas & muito belas [...] os drapeados são dispostos de um modo agradável.

## Últimos Vislumbres de uma Arqueologia Mundana\*

Daniela Gallo

Pelo septuagésimo aniversário de Paola Barrochi.

[...] ele estava tomado por um gosto muito vivo pelo estudo da antiguidade, ele fazia escavações; essa paixão quase tinha substituído aquela pelos cavalos.

Stendhal, *La chartreuse de Parme*.

Uma carta, enviada de Paris em 8 de fevereiro de 1829<sup>1</sup>, anunciava a Pietro Ercole Visconti a chegada a Roma do senhor Defresne, “secretário geral da prefeitura do Senna”, “depois do prefeito, [...] a pessoa mais poderosa no departamento”, e, sobretudo, aquele que tinha feito obter o portador da missiva, Louis Visconti, um “lugar [...] fixo como um dos arquitetos do Departamento”<sup>2</sup>. O senhor Defresne descia à Itália para “restabelecer-se de uma longa doença e, ao mesmo tempo, para ver os belos monumentos que encerra”. Como era hábito para a gente do belo mundo europeu, a viagem durou alguns meses e sob os melhores auspícios<sup>3</sup>. Em vez, “para não [se] separar completamente de Roma”, Defresne partiu, novamente, com um ambiciosíssimo projeto de escavação, acordado com P. E. Visconti, nos jardins Farnesianos e no Templo de Apolo Palatino, e com a convicção de que um “Residente” teria facilitada a aquisição de obras de arte<sup>4</sup>.

Chegado em casa, pedia a Pietro Ercole

*Um relatório sobre as escavações no templo de Apolo Palatino, sobre o que elas prometem, sobre o que elas custarão, sobre o mérito e a integridade de tal empreendimento, sobre a natureza dos termos da permissão a ser obtida do rei de Nápoles, supondo que o arrendatário não teve, ele mesmo, o direito de fazer escavações e de ceder a outros o direito de fazê-las. 2o um Relatório sobre outras escavações, das quais vós indicariéis o lugar, as probabilidades favoráveis &c e o que se poderia*

*empreender imediatamente [...] Enfim, uma indicação sobre as despesas das escavações, assim como sobre a maneira pela qual deve ser tratado o erudito que as dirigirá e o residente que seria escolhido de fato ou de direito [...] e, além disso, todos os detalhes que vós julgareis conveniente de me dar sobre o emprego e o depósito dos objetos encontrados, sobre sua partilha &c e seu envio a Paris [...] A continuação das escavações de Tusculum permanece sempre em minha mente. Que pensais disto? Não se poderia obter uma concessão da corte da Sardenha? Sonhai com a celebridade de Tusculum, com tudo que deve encerrar, ainda, de precioso. A rainha da Sardenha consentiria, talvez, separar da Ruffinella e ceder o território de Tusculum [...]”*

No outono, nos ambientes vizinhos da duquesa de Berry, começou-se a falar de uma *Società di Amatori di Antichità*<sup>6</sup> para a “busca de objetos de antiguidade, graças às escavações praticadas em diversas partes do território romano”<sup>7</sup>. Foi iniciada uma campanha de subscrições, e sob proposta de Defresne e do barão Leroy, seu sogro e “membro do Conselho geral de Paris”<sup>8</sup>, S. A. R. a duquesa de Berry, designou como diretor das escavações o *chevalier* Visconti, “jovem e erudito antiquário [...] que parece evocado, pela sua reputação precoce, a continuar a glória, inteiramente francesa, de seu distinto nome”.<sup>9</sup> Doze mil francos \_um terço era pago pela princesa\_ constituíam o capital do empreendimento. Para o início dos trabalhos, Visconti podia contar com um crédito de três mil francos e com um salário mensal de dois mil, decorrente de 1o de outubro do mesmo ano<sup>10</sup>. Uma vez que, para as escavações no Palatino, era necessário esperar a autorização do rei de Nápoles, pai da duquesa, o impaciente Defresne sugeria

*começar imediatamente outras escavações lá onde vós esperareis ter êxito no mais alto grau. Alguns de nossos co-associados, que conhecem Roma, concebem de vossas indicações as mais favoráveis esperanças. Eles estabeleceriam a ordem seguinte: 1o: Falleri, Junonia Falisca. 2o: Sanonia. 3o: Sallone. 4o: Prima Porta. 5o: Fidene. 6o: Ceretri. Mas, dando eles próprios, essa indicação, eles a confiam ao vosso juízo. Vós sois,*

*sob esse parecer, eu vo-lo repito, o árbitro e o mestre absoluto. Plenos poderes vos são entregues: tudo o que nós vos pedimos é começar o mais cedo possível. Nós deixamos à Senhora, por uma respeitosa deferência, o direito de tomar, entre os objetos que se poderia encontrar, aqueles que seriam de sua conveniência; daí a necessidade de fazer avaliações; e nós pensamos que, se forem encontrados, vós quereis muito avaliar cada objeto. As avaliações, naturalmente, devem ser justas mas muito moderadas<sup>11</sup>.*

Para evitar extorsões por parte dos proprietários de terrenos, sugeria-se a máxima discrição, sob o nome da augusta protetora: somente o “*Moniteur de France*” teria dado o anúncio oficial dos trabalhos. A designação de um Residente era, em vez, prematura: melhor esperar os resultados das primeiras escavações antes de encaminhar tal pedido ao Ministro dos Interiores<sup>12</sup>. Mas, de Roma, P. E. Visconti pressionava, por ter em seu poder cartas oficiais, assinadas pela duquesa, por “vários cardeais romanos”, aborrecendo Defresne, o qual se limitava a pedir o apoio do “*chargé des affaires*” da embaixada, *chevalier* de Belloch, e a solicitar uma carta, do príncipe de Polignac, ministro dos exteriores, pelo embaixador<sup>13</sup>.

Os sócios parisienses queriam belos objetos, e com a aprovação de um deles, o marquês Olivier de Vêrac, senador de França e “*gouverneur du château de Versailles*” em viagem à Itália<sup>14</sup>, Visconti concentrou suas forças sobre os sítios de Salone \_na esperança de encontrar provas sobre Agrippa<sup>15</sup>\_ e Corneto. “As magníficas escavações de Lucien são um atrativo poderoso, e eu vos agradeço por ter cedido a esta tentação” escrevia então Defresne<sup>16</sup>. O “*L’Universel*”, o novo jornal político e literário [...], o jornal favorito da Senhora”, vinha creditado para a publicação dos trabalhos<sup>17</sup>. No final de novembro, chegava a Paris a planta da escavação “principal”, na Gregna, “com desenho do mosaico”, sem escala e sem comentários, logo “restaurada e completada” por um ex-pensionista de Villa Medici<sup>18</sup>. Para os futuros relevos, designava-se o arquiteto Constant-

Dufieux<sup>19</sup>. Mas Defresne estava preocupado: trazer paredes à luz não era, antes, “um sinal inconveniente para a descoberta de objetos de arte<sup>20</sup>? E as escavações eram bem vigiadas “por homens honestos e inspetores fiéis”?

[...] *cria-se-nos aqui, terrivelmente, o medo de subtrações. Asseguram-me que, em Pompéia, o desentulhamento das últimas 18 polegadas acima do pavimento das câmaras faz-se, apenas, sob os olhos dos inspetores, sempre presentes, porque é lá que se encontra, diz-se, todos os pequenos objetos de valor que a terra e o tempo cobriram*<sup>21</sup>.

Finalmente, em dezembro, as cartas romanas começaram a contar dos “belos pavimentos de mármore”, de uma cabeça de “cidadão romano”, de um fragmento de água, de mármore e chumbos. Deram-se, então, as ordens para o depósito, e sucessivo envio a Paris, dos achados, certíssimos que Sua Santidade não teria colocado obstáculos para “a livre saída dos objetos que [Ela] não tem a intenção de guardar e adquirir<sup>22</sup>”. Com os mármore, decidiu-se fazer “átrios” de palácios ou “tampos de mesa”, “com pequenas amostras” ou “de um único pedaço”, aproveitando, neste caso, a mão-de-obra romana, menos custosa. Cada sócio teria tido, assim, “alguma coisa das escavações”, mas, o pavimento mais belo, por forma, riqueza e dimensões, devia ser para a Senhora<sup>23</sup>. Sob o pedido dos “artistas” que tinham participado do empreendimento viscontiniano, nenhum restauro mais devia ser efetuado sobre os restos antigos de Roma<sup>24</sup>.

No início do novo ano, falou-se de outras escavações, em Piperno, “que nos pertence, somente a nós<sup>25</sup>”. Um pouco mais tarde, prévio envio de uma precisa

prestação de contas das despesas, vieram, também renovados, os créditos para o novo sítio e para Corneto —onde nós estamos interessado apenas em um quarto<sup>26</sup>, enquanto, ao invés, nenhuma novidade ainda para o Palatino. “Possamos nos encontrar a recolher os felizes rastros de Lucien Bonaparte”, invocava, esperançoso, Defresne, recomendando a P. E. Visconti —tornado “secretário perpétuo da academia arqueológica” —, M. Paulmier, “um dos prefeitos adjuntos da cidade de Paris<sup>27</sup>”. Mas, se de um lado, assegurava-se a contribuição da marinha real para o transporte dos objetos para a França<sup>28</sup>, por outro, começaram a levantar-se sérias dúvidas quanto à suposta beleza destas antiguidades nunca vistas. E Defresne escrevia, irritado:

*Esses mármore, que se encontra a cada golpe de enxada, não indicariam os movimentos da terra interior após antigas escavações e, em seguida, rejeitos de terra e de restos inúteis, antes que um estado bruto resultante de uma pilhagem, de um saque, de uma devastação de bárbaros? [...] A estátua de Baco, encontrada em Corneto, é bela em efeito? [...] Depois, ela nos pertence? [...] far-se-á, a nosso prejuízo, a parte do leão? Agrada-nos confiar ao vosso zelo os nossos interesses, vós não querereis que em Corneto os ausentes tenham tudo*<sup>29</sup>.

Com efeito, em Corneto Visconti terminou, verdadeiramente, por encontrar duzentos vasos. “São de um bom trabalho? São gregos ou etruscos? Ou é apenas uma simples cerâmica que indica uma época sem lhe revelar o talento [...] Eu espero, com impaciência, vossas notícias; dos fatos, dos resultados, em lugar de esperanças: coisas certas, depois das lisonjeiras palavras”, perseguia, ainda impiedoso, o mesmo

secretário geral da prefeitura do Sena, no fim de junho de 1830<sup>30</sup>.

No final de julho, estourou a revolução, e nos primeiros dias de agosto, a duquesa de Berry acompanhou ao exílio a família real, pondo fim a esta história, para nós, inteiramente epistolar, que bem testemunha o clima entre o sério e o mundano em que nasceu, em Roma, a arqueologia científica. A concessão a particulares, de terrenos de escavação no Estado da Igreja, era uma tradição antiga com a qual a *Camera* agora contava para enriquecer, sem despesas, os museus, e para melhorar as suas exangües finanças. Como se viu, as esplêndidas mobílias das tumbas etruscas desenterradas em 1828 e 1829, nos domínios do príncipe de Canino, tinham suscitado, precisamente, uma verdadeira febre do objeto antigo<sup>31</sup>. Em Paris, as grandes *Expositions des Produits de l'industrie française* inauguradas pelo diretório — onde o mosaísta romano Francesco Belloni havia proposto alguns de seus mais belos móveis em pedras duras— tinham atraído a atenção para as matérias pesquisadas e para os objetos tecnicamente perfeitos. Mas, se os altos funcionários de Carlos X buscavam, unicamente, como tantos ilustres antepassados seus, belos objetos antigos “em estado de deleitar o olho<sup>32</sup>”, em 21 de abril de 1829, com a aprovação do governo pontifício, era aberto, oficialmente, em Roma, sob a presidência do embaixador francês junto à corte de Nápoles, duque de Blacas d'Aulps, o *Istituto di Corrispondenza Archeologica* para a “coleção de feitos arqueológicos<sup>33</sup>”.

Tradução: Leticia Martins de Andrade

\* AF – RV = Autografi Ferraioli – Raccolta Visconti.

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana.

<sup>1</sup> BAV, AF-RV, c. 7381. Esta carta, a qual se referem as citações que seguem, e as outras cartas de Louis Visconti citadas mais adiante, serão publicadas no epistolário que Françoise Boudon e eu estamos preparando para o “melanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée”.

<sup>2</sup> Sobre a carreira do arquiteto Ludovico Tullio Gioacchino Visconti, veja-se *Louis Visconti 1791-1853*, catálogo da mostra, aos cuidados de F. Hamon e Ch. Mac Callum, Paris, 1991.

<sup>3</sup> “[...] eu passei tão rápido pela Itália que algumas vezes tenho dúvidas se minha viagem é uma realidade ou uma ilusão; mas quando eu me lembro dos monumentos de Roma, de suas inumeráveis galerias, de suas obras-primas, das nossas visitas ao Fórum, ao Capitólio, ao Monte Palatino, à Villa Albani, quando eu me lembro dessas conversas muito curtas, quando vós

sabíeis manifestar tanto encanto, e que eu sinto meu coração comovido à espera de vossa amizade, então minha dúvida desaparece, e eu me prendo com um interesse inexprimível à realidade de tantas lembranças belas”. BAV, AR-RV, c. 1169r, carta de Marcellin Defresne a P. E. Visconti, escrita em Paris em 2 de agosto de 1829.

<sup>4</sup> BAV, AF-RV, cc. 1169 – 1170.

<sup>5</sup> *Ibidem*, c. 1170r e v. A villa da Rufinella foi cedida, por Luciano Bonaparte, a Anna Maria di Savoia, duquesa de Chiablese, em novembro de 1820: cfr. N. Del Re, *Luciano Bonaparte e il suo fallito sequestro alla “Rufinella” (1817)*, in “Lunario Romano”, 11, 1982, p. 283.

<sup>6</sup> BAV, AF-RV, cc.7382, carta de Louis Visconti a Pietro Ercole, de 5 de setembro de 1829.

<sup>7</sup> “Le Moniteur Universel”, n.306 e 307, segunda-feira 2, e terça-feira 3 de novembro de 1829, p. 1730. Uma cópia manuscrita deste breve artigo é conservada em BAV, AF-RV, c. 7400r. Outro anúncio oficial, mais

circunstanciado, no “L'Universel, journal de la littérature, des sciences et des arts”, I, n. 311, sábado, 7 de novembro de 1829, pp.445-446. Sobre Maria Carolina das Duas Sicílias, esposa de Carlo Ferdinando di Borbone, duque de Berry, segundo filho do conde de Artois, futuro Carlos X, veja-se F. Waquet, *Les fêtes royales sous la restauration ou L'Ancien Régime retrouvé*, Paris, 1981; B. Scott, *The Duchess of Berry as a Patron of the arts*, in “Apollo”, CXXIV, outubro de 1986, pp.345-351; *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*, catálogo da mostra aos cuidados de D. Alcouffe, A. Dion-Tenenbaum e P. Ennès, (Paris, Grand Palais, 10 de outubro-30 de dezembro de 1991), Paris, 1991; e B. De Brimont, *La duchesse de Berry. Un amateur illustre sous la Restauration*, in “L'Estampille/L'Object d'art”, 255, fevereiro de 1992, pp. 60-73.

<sup>8</sup> “Le Moniteur Universel”, cit.

<sup>9</sup> O artigo do “Moniteur”lembra, de fato, que o “Sr. Cavalier Visconti é sobrinho do célebre Ennius Quirinus

Visconti, cujo filho exerce em Paris, com um raro talento, a nobre profissão de arquiteto. Veja-se que a ciência e o gosto são hereditários na família". Pietro Ercole nasceu em Roma, em 1802, filho de Alessandro, irmão mais jovem de Ennio Quirino.

<sup>10</sup> Retiro estes e outros minuciosos detalhes das cartas enviadas por Marcellin Defresne a P. E. Visconti em 5 e 6 de outubro de 1829, conservadas em BAV, AF-RV, cc. 39-42. A carta de crédito no Banco Torlonia partiu de Paris em 9 de outubro, acompanhada de uma missiva de Defresne a P. E. Visconti: BAV, AF-RV, c. 1173.

<sup>11</sup> BAV, AF-RV, c. 41v.

<sup>12</sup> BAV, AF-RV, c. 41v-42r.

<sup>13</sup> BAV, AF-RV, c. 1174, carta de Defresne de 10 de novembro de 1829, mas veja-se, ainda, BAV, AF-RV, c. 7385, carta de Louis Visconti ao primo Pietro Ercole, Paris, 18 de novembro [1829]. Cópia da missiva de Defresne a Belloch, s. I. S. d.; é conservada em BAV, AF-RV, c. 1210; a esta Defresne tinha reunido "um extrato certificado da carta que me foi escrita pelo Marquês de Sassenay, *Secrétaire des Commandemens de madame*, em consequência das conferências que eu havia tido com S. A. R.", agora em BAV, AF-RV, c. 1199. O documento é datado, pelo "L'Elysée Bourbon", de 3 de outubro de 1829. No *Regolamento* promulgado pelo cardeal Pacca, em 6 de agosto de 1821, ficava estabelecido que "cada petição que se fizer para escavar antiguidades ou tesouros" devia ser endereçada ao cardeal carmelengo para obter o crivo da *Commissione Generale Consuliva di Belle Arti*. Às comissões auxiliares respeitava a vigilância sobre eventuais restauros dos monumentos antigos, dos quais deviam "fazer levantar" plantas e desenhos correspondentes ao verdadeiro "sem se prender ao incômodo de completar as falhas": cfr. A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei bene artistici e culturali negli antichi stati italiani. 1571-1860*, Bologna, 1978, p. 146-151; e A. M. Corbo, *Le commissioni ausiliarie di belle arti nello stato pontificio dal 1821 al 1848*, in "Lunario Romano, 11, 1982, p. 433-446. Concretamente, parece que se agisse assim: "[...] Em geral, adquire-se a permissão para a escavação em se desembolsando, ao proprietário que dá seu consentimento, uma soma estabelecida, ou fazendo com que ele se interesse pelas buscas, por causa da partilha dos objetos encontrados. No primeiro caso, como no segundo, é preciso comunicar seu propósito, aceitar muita recusa, (...) grandemente o objeto que se tem em vista, curvar-se a pedir um segredo, que não se guarda. Há dinheiro perdido, por pouco que não se conseguisse no primeiro acordo; há, no segundo, a dificuldade de entender-se nos preços, sobretudo quando se tem em vista guardar os objetos. A compra de terras para escavação protege a verdade dos inconvenientes que acabo de assinalar, mas é preciso empregar, aí, um capital muito considerável, para dar à operação a extensão que, sozinha, pode assegurar-lhe o sucesso, e ele traz, necessariamente, a sobrecarga de uma agência. Para atingir diretamente a meta, que não está na posse do solo, mas na apropriação dos objetos que podem encontrar-se aí enterrados, propõe-se um novo meio. É o de comprar as terras onde estavam as cidades e as vilas antigas, para revendê-las, em seguida, em se reservando o direito às escavações, assim como o da propriedade de todo objeto de arte que o acaso traria à descoberta. Essas condições, que se apresentam aos olhos do comprador como uma hipótese longínqua, são aceitas facilmente e diminuem em muito pouco o valor do fundo. O governo pontifical já colheu frutos deste sistema aplicando-o às vendas de bens da Câmara Apostólica. A corte

imperial do Brasil tirou proveito disso, este ano mesmo, ao exercer seu direito de escavações na propriedade de Vei, vendida em 1822 pela duquesa de Chablais, com esta reserva, ao príncipe Rospigliosi. A operação exige, aparentemente, uma soma considerável, o que a coloca fora do alcance de muita gente. Na realidade, o emprego reduz-se a uma soma mínima, porque se entra nos fundos à medida em que se os revende, e a perda que se vincula a cada contrato, é infinitamente menor quer que o preço a pagar por uma permissão de escavação, quer que o dinheiro que seria necessário para recomprar a metade ou o terço dos objetos encontrados. Esse sistema, além disso, tem a vantagem 1. De estender, com pouco sacrifício, a ação da escavação sobre um grande número de lugares. 2. De assegurar a posse total dos objetos descobertos. 3. De propiciar um direito que se pode exercer todo o tempo. 4. De administrar até a sorte do acaso, não somente no que respeita à propriedade dos objetos; mas pela vantagem a tirar dos indícios para descobertas posteriores. 5. De encerrar a operação dentro de todo segredo que se julgará conveniente lhe dar [...]". Roma, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Ms. Lanciani 65, cc. 66v-68r, nota, anônima e s.d., escrita por Pietro Ercole Visconti em resposta a um pedido de escavação chegado de São Petesburgo.

<sup>14</sup> "Sr. De Vêrac é um dos nossos fidalgos mais distintos; ele tem o gosto pelas artes e pelas belas coisas; sua galeria, que é muito conhecida pelas nossas pobresas da França, contém um dos mais belos quadros de David, que é, não vos aborreçais com isso, o maior pintor dos tempos modernos": BAV, AF-RV, c. 1171r, carta de Defresne de 24 de setembro de 1829. Efetivamente, como me sugere Antoine Schnapper, Vêrac possuía *A morte de Sócrates*, agora no Metropolitan Museum de Nova Iorque. Sobre a sua estadia romana, vejam-se, ainda, as cartas de Defresne BAV, AF-RV, cc. 1175-1176, de 8 de dezembro de 1829; e cc. 1190-1191, de 11 de abril de 1830.

<sup>15</sup> BAV, AF-RV, c. 1177v, carta de Defresne de 12 de dezembro de 1829.

<sup>16</sup> BAV, AF-RV, c. 1175r.

<sup>17</sup> BAV, AF-RV, c. 1176v.

<sup>18</sup> BAV, AF-RV, cc. 1177r e 1177bis; e ainda c. 1185r, carta de 18 de fevereiro de 1830. No "Moniteur Universel", n. 345, sexta-feira, 11 de dezembro de 1839, p. 1879, especificava-se tratar-se de "uma casa de campo construída e decorada com luxo; algumas inscrições informaram que ela pertencia a Caius Bellicus, e sua construção remonta à bela época. As paredes são de construção reticular, OPERIS RETICULARIS, donde se conclui que o edifício não é anterior ao tempo de Augusto, nem posterior àquele de Caracala [...] Um pavimento em mosaico, de uma construção perfeita, decora uma das câmaras que estão sobre a primeira linha do edifício. Esse pavimento, formado em mármore branco e preto, é de um desenho muito simples, mas elegante. Uma segunda câmara, ao lado da câmara em mosaico, tem o pavimento em OPUS SPICATUM. Esse pavimento tinha sido, sucessivamente, recoberto por um OPUS SIGNINUM". Mesmo texto em "L'Universel", I, n.344, quinta-feira, 15 de fevereiro de 1830, p. 298. Traços dessa escavação na propriedade de La Gregna, entre Romavecchia e Ciampino, existem em A. Nibby, *Analise storico-topografico-antiquaria della Carta de dintorni di Roma*, II, Roma, 1837, p. 127-129; e G. Tomassetti, *La Campagna Romana antica, medioevale e moderna*. Nova edição atualizada, aos cuidados de L. Chiumentti e F. Bilancia, IV, *Via Latina*, Roma, 1976, p. 122, nota b.

<sup>19</sup> BAV, AF-RV, c. 1177bis.

<sup>20</sup> *Ibidem*, c. 1177r.

<sup>21</sup> *Ibidem*, c. 1177v.

<sup>22</sup> BAV, AF-RV, cc. 1178-1182, cartas do mesmo, de 6, 10 e 12 de janeiro de 1830. A citação refere-se a esta última.

<sup>23</sup> BAV, AF-RV, cc. 1183-1186, cartas de Defresne de 7 e 18 de fevereiro de 1830; e cc. 1188-1189, carta do mesmo, de 22 de março sucessivo, onde se apreende que, em realidade, Defresne ordenou apenas seis pavimentos, quatro "de pequenas amostras" e dois em uma peça única, "o preço da mão-de-obra encontrando-se mais caro do que eu havia pensado". A paixão da aristocracia parisiense por esses pavimentos em granito ou "mármore precioso" é documentada, ainda, por algumas cartas enviadas a P. E. Visconti pelo duque de Noilles, no curso de 1825: veja-se, por exemplo, BAV, AF-RV, c. 5259r, carta de 26 de dezembro.

<sup>24</sup> BAV, AF-RV, c. 1184r.

<sup>25</sup> BAV, AF-RV, c. 1183v; e c. 1990r, carta de Defresne, de 11 de abril de 1830.

<sup>26</sup> BAV, AF-RV, c. 1188r e 1189r. Trata-se, muito provavelmente, de uma participação nas escavações da necrópole de Monte Quagliari (mencionadas em BAV, AF-RV, c. 1196r, carta de Defresne, de 30 de maio de 1830), descoberta por Giacomo De Dominicis: cfr. E. Westphal, *Topografia dei contorni di Tarquini e Vulci*, in "Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica" II, 1830, I, p. 38; e G. Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, Londres, 1848, I, p. 355-57.

<sup>27</sup> BAV, AF-RV, cc. 1185v e 1186r. Pietro Ercole sucedia ao tio Filippo Aurelio no cargo de secretário perpétuo da Pontifícia Accademia Romana di Archeologia.

<sup>28</sup> BAV, AF-RV, c. 1196v.

<sup>29</sup> BAV, AF-RV, c. 1192r e v, carta de 7 de maio de 1830. O Gehard, *Rivista generale del Bullettino*, in "Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica", dezembro de 1830, p. 262, lembra uma "estátua, [...] deitada, de um sacerdote de Baco, que foi extraída das escavações do fundo Marzi, perto de Corneto", ilustrada, depois, por G. Micali, *Storia degli antichi popoli italiani. Edizione seconda*, III, Milão, 1836, p. 89-90, ilustração LIX. É a única estátua de Baco mencionada na literatura arqueológica, em Corneto, neste lapso de tempo.

<sup>30</sup> BAV, AF-RV, cc. 1198r e v, cartas s.d., mas com um carimbo, de chegada a Roma, de 24 de junho.

<sup>31</sup> *Notizie storiche della terra di Canino scritte dal Cavaliere Pietro Ercole Visconti commissario delle Antichità*, s. I. S. [1843]; M. Bonamici, *Sui primi scavi di Luciano Bonaparte a Vulci*, in "Prospettiva", 21 de abril de 1980, p. 6-24; Del Re, *Luciano Bonaparte cit.*; e Luciano Bonaparte: *le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, aos cuidados de M. Natoli, Roma, 1995.

<sup>32</sup> BAV, AF-RV, c. 1183v.

<sup>33</sup> A. Michaelis, *Storia dell'Istituto Archeologico Germanico. 1829-1879. Strenna pubblicata nell'occasione della festa del 21 aprile 1879 dalla Direzione Centrale dell'Istituto Archeologico*, Roma, 1879, p. 23; e B. Andreae, *L'Istituto Archeologico Germanico di Roma, in Speculum mundi. Roma centro internazionale di ricerche umanistiche*, aos cuidados de P. Vian, Roma, 1993, p. 151-181.

## O Dilema da Arte Folclórica Religiosa – O Santuário de Virgem Maria em Lichen, Polônia

Katarzyna Marciniak

Na Polônia, um país de tradição católico-romana muito forte, existem mais de 700 santuários de vários tamanhos. [fig. 1]. Dentro deste grupo tão vasto de santuários, um deles é de particular importância e posição. Trata-se do santuário de Santa Maria em Lichen Stary perto de Konin, na Polônia Central. O Santuário de Lichen é um santuário relativamente novo dedicado ao culto de Maria por ter apenas 140 anos. Um dos principais aspectos, entre outros, que caracterizam este lugar, é seu desenvolvimento bastante dinâmico. Todo ano, o número de peregrinos que visitam Lichen cresce assustadoramente. Ao mesmo tempo, todo ano são contruídas novas capelas, monumentos e epitáfios. É a arte de Lichen que proporciona a este lugar único um semblante que é principalmente responsável pelo número crescente de peregrinações. A arte, nós encontramos, é por muitos críticos vista e definida como *kitsch*. O que este artigo propõe é considerar o fenômeno da arte de Lichen, discutindo se ela pode ser classificada como tal ou se ela pode ser melhor definida como uma arte religiosa de massa.

*Kitsch*. Esta palavra, em polonês e muitas outras línguas, tem uma clara e negativa conotação, não obstante o fato de não ser necessariamente tratada como tal por toda a literatura antropológica. Olhemos, primeiramente, várias definições de *kitsch* e analisemos se, em caso afirmativo, em qual grau, a arte do Santuário de Lichen pode ser definida nessa categoria. Ademais, adicionalmente, minha intenção é analisar se a arte de Lichen é *kitsch*, e, se o for, qual a parcela *kitsch* da arte de Lichen, pressupondo que esse seja o caso, é responsável pelo dinâmico desenvolvimento do culto da Virgem Maria nesse lugar e no santuário como um todo.

Teóricos da arte ao escreverem sobre *kitsch*, não formularam uma definição deste tipo de arte. Várias categorias foram utilizadas para a descrição de *kitsch*, fazendo referência às suas peculiares e cerimoniosas características e à posição tanto do seu

criador quanto do seu público. Dificuldades como essa, em relação à definição de *kitsch*, não são raras. A própria definição de arte é uma discussão interminável e historiadores da arte estão longe de qualquer consenso sobre esse assunto. Werner Hoffman apresentou uma definição extremamente abrangente sobre arte de acordo com o conceito de muitas camadas, dependendo de um acordo entre o criador e o receptor, e de contexto e situação particular. (Hofmann 1976: 467). Arte, no entendimento de Hoffman, não é somente o preenchimento de certas expectativas artísticas ou a criação de novas expectativas, mas é um instrumento dotado das necessidades humanas não artísticas, especialmente aquelas referentes à política e à religião. Eu argumentaria que, dentro deste vasto contexto, não há lugar para uma compreensão negativa de *kitsch*. Quando assumimos que *kitsch* cumpre apenas as necessidades psicológicas de um homem, ela se torna arte valiosa ao mesmo tempo. Dentro deste quadro, e é o que encontramos no Santuário de Santa Maria em Lichen, é uma arte de realização pelo fato de ela executar as expectativas de peregrinos por uma experiência artística, religiosa e política. Muitos comentaristas contemporâneos freqüentemente avaliam criticamente a arte do seu período, classificando-a como uma negativa e equivocada forma de *kitsch*. Esta é uma arte que após certo tempo, não necessariamente muitos séculos depois, torna-se apreendida e entendida como uma grande arte, escrita com a maiúsculo. É preciso trazer à mente aqui, a história da obra de Gaudi ou aquela da movimento da *art nouveau*. Esta tendência não foi, eufemisticamente falando, aceita favoravelmente pelos críticos de arte daquele período.

De acordo com um pan-estético pressuposto, *kitsch*, bem como cada objeto material, tem um valor estético. Pan-esteticismo rejeita uma continuidade de valores que possuem um valor zero em algum ponto. Uma importância zero teria abrangido esteticamente objetos neutros tendo mais valores no lado direito da escala e menos valores no lado esquerdo da mesma. Pawlowski, como um dos idealizadores do pan-esteticismo, argumenta que *kitsch* não pode ser compreendida pressupondo-se uma falta de valores estéticos (Pawlowski 1987: 178-180). *Kitsch* tem um valor estético intrínseco de um tipo particular, precisamente falando, ela tem inúmeros valores estéticos, não

obstante sua categoria, uma condição particular e um aspecto de vida no qual ele se manifesta a si mesmo. Ao mesmo tempo, a arte de Lichen, mesmo quando definida como *kitsch*, traz novos valores estéticos, que não estão necessariamente errados, e seu valor pode, portanto, ser corretamente avaliado apenas em situações únicas. Essas situações dependem da biografia do público e de suas disposições psico-sociais. Aquelas necessidades humanas psicossociais determinam que não há nada de errado com *kitsch*, ela alivia as misérias e os sofrimentos psicológicos do homem, estendendo-se para a comunidade humana. A arte de Lichen tenta satisfazer aquelas demandas. Ela mostra o mundo sob vários pontos de vista, tanto o mau quanto o bom. Ela toca os mais sensíveis acordes da alma humana, e permite escapar da desgraça devido à realização que outros sofreram igualmente forte e foram capazes de se arranjar com suas inquietações e problemas. [fig. 1, 2]. Ninguém pode sentir-se perdido quando há a força do desejo na alma de alguém, que torna possível mudanças na vida humana. É por isso que a arte de Lichen exerce seu papel forçando um indivíduo a pensar sobre a sua vida, seus problemas e seu futuro. Mesmo quando essa arte é *kitsch* e compreendida negativamente, ela exerce sua função. E isso é o mais importante nessa oportunidade.

Devemos estar atentos, no entanto, que nem todos os autores entendem e definem *kitsch* desta maneira tão positiva. A. Oseka afirmou claramente que *kitsch* é um fenômeno patológico resultante da combinação de crescimento e obstáculo como um câncer no corpo da arte (Oseka 1987: 8). Opinião semelhante foi expressada por E. Broch que argumentou que *kitsch* era mau e estranho dentro de um sistema homogêneo de arte (Broch 1955: 306-307). Entretanto, não se pode viver sem *kitsch*, por ser ela uma arte criada para homens comuns, em oposição à “grande arte”, que tem, muito comumente, ultrapassado sua percepção. *Kitsch* talvez possa ser facilmente aceita por qualquer um por habitar dentro de cada um de nós. Ainda que esse argumento possa decepcionar muitos, ele é compartilhado por inúmeros críticos. (e.g. Banach 1968: 15-17; Beylin 1966: 144; Jackowski 1966: 172; Moles 1978: 14, 31-35; Oseka 1978: 6). Jackowski afirma que, normalmente, pode-se crescer sem *kitsch* da mesma forma que se pode desenvolver-se sem suas roupas ou

brinquedos de criança. (Jackowski 1966: 172). No entanto, os adultos, às vezes, desejam brincar com o trenzinho das crianças ou outros brinquedos e, de forma semelhante, eles mostram uma certa tendência ao *kitsch*. Isso pode ser causado pelo fato de adultos tratarem esse jogo como algo que possa lhes proporcionar uma volta de emoções da infância e os remeta aos tempos alegres e descompromissados daquela época. Eu diria que a percepção do Santuário Mariano em Lichen é conduzido por regras similares. Devido à sua diversidade, Lichen volta aos tempos das coloridas feiras eclesiais que eram grandes atrações para as crianças e lembradas em suas memórias como algo extraordinário maravilhoso e fabuloso. Era como se fosse um substituto do paraíso. O Santuário de Lichen torna-se um sentimental retorno aos anos divertidos da infância [fig. 3, 4, 5]. Esse sentimentalismo, incorporado nos elementos *kitsch*, parece ser a força existente por trás do dinâmico desenvolvimento da arte de Lichen. Quando assumimos que *kitsch* está dentro de cada um de nós, então podemos supor que os conteúdos da arte *kitsch* são facilmente compreendidos e aprovados.

Os teóricos da arte relacionam, freqüentemente, *kitsch* com arte de consumo exibicionista. Nesse contexto, o mundo torna-se explicitamente subordinado à produção abundante e ao mesmo tempo magnífica (Banach 1968: 105-295; Broch 1955: 295; Duvignaud 1970: 81-83; Hofmann 1976: 457; Jackowski 1966: 170; Juszcak 1966: 158; Moles 1978: 20-30). Essa produção pode ser dirigida para Deus ou para outras pessoas. Duvignaud afirma que a participação nessa troca é louvável (Duvignaud 1978: 81-83). Uma troca muito clara entre oferendas e perdão toma forma aqui. Essa troca específica inclui Deus, e deveria ser fortemente acentuado que, no Santuário de Lichen, esse aspecto é particularmente forte. Isto ocorre de formas variadas e inclui não apenas uma vasta coleção de cerimônias e rezas para as almas dos mortos mas manifesta, em si, uma percepção vigorosa da arte do Santuário. Um grupo interessante de escultores pode servir aqui como exemplo. Ele apresenta o Juízo Final da alma do pecador [fig. 6]. Este grupo é composto de três figuras: Deus-Pai sentado em seu trono, o anjo Gabriel com uma espada e instrumentos em suas mãos e uma alma

arrependida de joelhos com um saco cheio de pecados em suas costas e um chapéu na mão, humildemente reclinado diante de Deus. É nesse chapéu que os peregrinos deixam o dinheiro para aclamar o irritado Deus. Aqui está um claro exemplo de uma troca franca: dinheiro – perdão.

O consumo, de acordo com Moles, manifesta-se no fato de o artefato produzido ser temporário (Moles 1978: 26). Por este caráter provisório, ele está condenado ao seu rápido desuso e à sua conseqüente substituição. Esses elementos transitórios e temporais são traços particulares do Santuário de Lichen. Mesmo peregrinos comuns podem ser vistos, desejando que todos os seus objetos de culto sejam trocados e melhorados. Durante meus poucos anos de estudo em Lichen, este lugar foi completamente mudado uma série de vezes e isso não se deu exclusivamente pela construção de novas capelas e pela aquisição de novas áreas, mas também graças à restauração de velhos epitáfios e outros objetos, para torná-los mais perfeitos. Consideremos aqui o Monumento dos Insurrecionais de Novembro, a capela de Maximilian Maria Kolbe e o altar da coroação do interior da capela da Santa Virgem de Vilnius. O padre Makulski planeja mais tarde a melhoria e a restauração das capelas já existentes (comunicação pessoal de Makulski em 1994). Sua intenção é tornar as esculturas de Gólgota mais elegantes. Aqui, deve-se destacar que as constantes reformulações são realizadas pelo fato de Lichen ser muito visitada por convidados e peregrinos. São essas freqüentes modificações que fazem este lugar tão fascinante aos olhos do visitante comum.

No modelo de arte de consumo, a arte transforma-se em comodidade e torna-se dependente do mercado. Lichen cresce porque como mercadoria, ela é aceita e vendida. Convidados e peregrinos são aqueles que compram esse “produto”. Eles são responsáveis, em larga escala, pela criação e propagação, não somente do culto, mas também de tudo o que está ligado intimamente a ele, incluindo a arte. Eles opinam muito freqüentemente sobre o que deveria ser construído no Santuário e deixam os fundos necessários para a execução dessas obras. O dinheiro que eles deixam não são mais esmolas ou presentes. Eles se tornam moeda corrente para a mercadoria que é consumida. Esse dinheiro é posteriormente utilizado para a construção de capelas, epitáfios, quadros,

esculturas, etc. Alguns peregrinos estão cientes acerca da importância do dinheiro que deixam no Santuário. Um deles expressou isso através do seguinte depoimento: “Eu visito Lichen para ver como meu dinheiro foi investido, e quando eu aprovo o que é feito dou meu dinheiro continuamente. Virei no futuro para ver como meus fundos foram utilizados.” Nesse sentido, quanto mais pessoas aceitam, compram e pagam pelo “produto”, há mais dinheiro para investimentos futuros e os proprietários do Santuário são levados a construir novos objetos a fim de terem um considerável montante de contribuições durante a próxima visita à Lichen. Como resultado disso, o Santuário da Virgem Maria em Lichen pode ser considerado como tendo sido criado pelas demandas de grupos de peregrinação, convidados e visitantes.

Ao discutirmos a relação entre *kitsch* e consumo, é necessário olhar para a atitude do próprio artista. Juszcak salienta que o criador de *kitsch* observa as soluções mais simples, ele está principalmente interessado em como atingir o público, da forma mais eficiente e imediata. (Juszcak 1966: 158). Sua arte presta homenagem ao consumidor onipotente – no caso de Lichen, ao peregrino. Ele procura formas de arte e conteúdos cuja atração propiciará a vinda de novos grupos de peregrinos. Eles devem achar em Lichen esses assuntos que são esquecidos e desconsiderados em outros lugares e aqueles que são elegantes, sentimentais e trágicos [fig. 7]. Todas essas atividades estão direcionadas para um objetivo – atrair o maior número possível de peregrinos. O Santuário de Lichen deve exceder, algo que é explicitamente destacado pelos peregrinos, o potencial atrativo de outros santuários marianos poloneses, especialmente o de Czestochowa, que é percebido por eles como uma entidade histórica e artificial. É vislumbrado por eles dessa forma pelo fato de qualquer mudança em Czestochowa ser simplesmente impossível de ser feita. Pelos suas centenas de anos de história do Santuário ele tem sido demasiadamente consagrado e glorificado. O Santuário de Czestochowa é consideravelmente sagrado e, por essa razão, não realista. Tudo em Lichen, ao contrário, é voltado para as pessoas comuns. Assim, não é necessário inteirar-se sobre a história da Polônia para se decifrar todo o conteúdo nele presente. Tudo se mostra bastante claro e inteligível.

Finalmente, devemos considerar as condições que sustentam o desenvolvimento de *kitsch* em momentos específicos da história. As opiniões dos especialistas distinguem-se aqui, também. Vejamos algumas proposições, tendo em mente a peculiaridade do Santuário de Lichen. Jadwiga Jarnuszkiewiczowa argumenta que *kitsch* é produto de grupos que não possuem suas próprias tradições culturais e que, por isso, adotam modelos de outras tradições culturais (Jarnuszkiewiczowa 1966: 154). No entanto, é complicado supor que as peregrinações de Lichen não tenham tradição alguma. É largamente conhecido que o povoado polonês, composto pela maioria dos peregrinos de Lichen, é portador de uma forte, firme e viva tradição. Por consequência, a concepção que *kitsch* é causada pelo declínio de valores e tradições parece ser muito simplificada. Esta base vai de encontro às opiniões antagônicas e mais detalhadas expressadas por J. Burszta, K. Piatowski e M. Czervinski que relacionam o fenômeno *kitsch* com culturas diversas e heterogêneas (Burszta, Piatowski 1994: 118; Czervinski 1966: 150-151). Ademais, eles afirmam que *kitsch* emerge e existe em sociedades caracterizada por fiéis modelos do passado e da tradição. Ele existe de acordo com as regras de uma convenção. “Tradição perde um pouco de sua beleza canônica: *kitsch* apenas tem fé naquelas belezas canonizadas existentes e aprovadas.” (Burszta, Piatowski 1994: 118). Deste modo, *kitsch* não é nada original; não é uma arte revolucionária que transforma universalmente as opiniões existentes sobre a arte e modifica o seu modo de percepção e avaliação. É uma arte que pode ser entendida por um público comum. Além disso, é uma arte que não destrói sistemas de valores já existentes mas, pelo contrário, consolida-os. W. Hoffmann chamou, de um modo bastante desleante, de banalidade. “É o tédio”, ele continua, “que não traz nada de interessante à história da arte”. (Hoffmann 1976: 477). E é exatamente isto que ocorre hoje em Lichen. Esta arte, por definição, deve ser trivial e simples [fig. 8]. Esta arte, por transmitir tradicionalismo e simplicidade, permite que as peregrinações que visitam Lichen deliciem-se com sua pintura, escultura e arquitetura. Ademais, permite que os peregrinos descansem e se esqueçam dos problemas do dia-a-dia. Preenchido este padrão, esta arte torna-se o

título do trabalho de Moles, “a arte da sorte”.

As relações acima descritas existentes entre o espectador e a arte são facilmente compreendidas no Santuário de Lichen. As peregrinações destinadas a Lichen são usualmente subordinadas à pressão de muitas novidades e informações, muito freqüentemente contraditórias, provenientes da mídia de massa. Elas também estão sujeitas, pela necessidade, a viverem em blocos escuros e pensões mal conservadas. Lichen oferece a elas muito mais do que é possível obter em qualquer outro lugar. Elas vem ao Santuário mesmo sendo um mundo completamente diferente onde tudo é claro e inteligível. A arte é de fácil compreensão; ela não se apresenta com formas sofisticadas e complexas; seu conteúdo é persuasivo. Adicionalmente, uma lacuna muito importante é preenchida pela vizinhança, bons jardins, limpos e coloridos, nivelando os ruídos e distúrbios da vida encontrados fora do Santuário [fig. 9]. É óbvio que nesse lugar ninguém pode esquecer-se do assunto mais importante, a crença do fiel na vontade protetora de Santa Maria de Lichen que cuida daqueles que para lá se dirigem estafados pelas dificuldades diárias. Todos os elementos analisados acima, dispostos num todo, como uma sugestão e revelam as causas do dinâmico desenvolvimento do Santuário de Lichen.

Tendo entendido *kitsch* após o termos discutido e analisado, consideremos suas características morfológicas para vermos se a teoria de *kitsch* pode ser entendida com arte de Lichen. O objeto da arte *kitsch* é usualmente caracterizado por certas características formais de objeto como: cor, forma, seu método de fabricação e tipo de material utilizado. Geralmente, crê-se que *kitsch* pode ser reconhecido pelo emprego de linhas curvas, a ausência de um fundo sóbrio, a saturação de cores e material e tamanho do próprio objeto. (Moles 1978: 2). Para se compreender a particularidade da arte de Lichen devemos examinar cuidadosamente os elementos artísticos do Santuário.

A. Moles alega que linhas curvas, que definem contorno e aspectos particulares, são os primeiros traços característicos de *kitsch*. Essas linhas serpenteiam livremente pela superfície da pintura, tendo muitos pontos de cruzamento recíproco mas poucos de afeto. (Moles 1976: 58-63). Ao analisarmos a arte de Lichen, observamos que as linhas curvas são um aspecto

interessante [fig. 10, 11]. Elas podem ser encontradas, e.g., no fundo das capelas de Gólgota. Elas criam superfícies coloridas onduladas e arenosas graças às quais o interior das capelas torna-se “elevado” em relação à superfície. Inquietas, as linhas são características da cena de Gólgota como um todo. Durante a construção desse monumento, todas as linhas retas foram evitadas, mesmo as abóbodas são ovais e as paredes não possuem ângulos agudos. Este movimento agitado de linhas é, além disso, sublinhado pela quebra de pedras onde Gólgota foi construída. Essas pedras, pelas suas formas naturais, introduzem um sentimento de ansiedade no esboço arquitetônico usual desse monumento.

Outro traço característico de *kitsch* é a regra do valor acumulativo e decorativo. Essas regras se manifestam ao evitarem a grandeza, mesmo em espaços que se mantêm sem perturbação. Suas superfícies são executadas e enriquecidas por representações, símbolos e ornamentos. Os ornamentos são excessivamente trabalhados e determinam a função imperativa da atividade de criação. Eles não devem necessariamente ter um caráter vegetativo, pelo contrário, eles freqüentemente tem um caráter figurativo. Estes dois tipos de ornamentos coexistem perfeitamente na arte de Lichen. As representações figurativas são misturadas com as vegetativas e são complementadas mutuamente através de sua alegorização [fig. 12]. O melhor exemplo é a capela do padre Honorat Kozminski. Conseqüentemente, sua atividade missionária foi apresentada na capela na forma de vinhedos frondosos e exuberantes. No centro da parede está um busto do bem-aventurado Honorat que manifesta o tronco de uma parreira carregada em sua representação. Galhos rasteiros, cheios de cachos de uvas, estão dispersos nele. Há vários tipos desses ornamentos nessa capela. Entre elas, a mais desenvolvida e, ao mesmo tempo, fortemente alegórica, é o ornamento vegetal.

De não desconsiderável importância dentre as representações *kitsch* está a cor. Para este tipo de arte, a mais comum são cores complexas que são construídas pelo contraste de tons claros e suplementares. Há vários tons de branco aqui e é sintomática a transição do vermelho para o adocicado tom de rosa, violeta, branco-lírio e toda uma gama de cores misturadas. A arte de Lichen usa essas cores com

assimilação [fig. 13]. Considere, por exemplo, a capela da Nossa Senhora do Ó e a capela da Traição. As cores dominantes aqui são rosa coexistindo com vermelho e branco. A capela da Ressurreição é decorada com todas as cores do arco-íris e a cova do Apocalipse de Gólgota tem exatamente aquelas cores adocicadas. O mesmo pode ser visto em várias figuras. As figuras pintadas por J. Molga possuem leves tons com uma intensidade supersaturada de cores. Aqui, podem ser achadas todas as cores do arco-íris.

Outra característica dos objetos *kitsch*, como definidos por Moles, deve ser discutida em detalhes. Ele afirma, e essa opinião é compartilhada por vários teóricos de *kitsch*, que os materiais, de onde os objetos de arte são produzidos, “existem encobertos”, pretende-se que eles sejam algo mais do que são na realidade. Este traço é visto como algo que constitui o objeto *kitsch* e é um dos critérios mais importantes que nos habilita a identificar um objeto como *kitsch*. É percebido, que o objeto no qual este aspecto é reconhecido, perde seu valor e importância. No entanto, há que se destacar explicitamente que tal percepção não era largamente compartilhada no passado. Pelo contrário, num sistema idealista de arte que foi dominante desde o barroco até o fim século XIX, a substância material é o meio de visualização das idéias presentes e somente estas idéias são de crucial importância [fig. 14, 15]. sob este padrão, todos os materiais brilhantes e reluzentes estão mais próximos do ideal de perfeição e da origem divina que os materiais que não refletem brilho. Esses primeiros parecem ser mais imateriais e reluzentes (o que é explicitamente salientado por G. Bandmann) e acreditada-se que eles reflitam divindade. (Bandmann 1976: 50). De acordo com este sistema, a pintura dourada é vista como tendo mais valor que o próprio ouro, a flor artificial como mais valiosa que a natural. Isto se dá pois a atual parte de “pré-padrões” e está fadada à rápida extinção. No que diz respeito às flores artificiais, esta opinião foi mudada apenas no ano de 1900. Deste ano em diante, os materiais artificiais na arte são percebidos e tratados de um modo decididamente negativo. No sistema de arte aqui discutido, encobrimento do material, de forma a imitar materiais considerados superiores na hierarquia da arte, foi uma prática comum e uma tendência. Foi realizada principalmente por modificações

da superfície dos materiais: cobre ou prata eram usadas para douramento, as paredes da igreja feitas de pedra lascada eram cobertas por concreto e então pintadas para dar-se a impressão de serem feitas de pedra talhada. Em prédios de tijolo, formas de madeira eram utilizadas bem freqüentemente, depois cobertas por tinta com uma mistura de areia, de forma a fazer parecer pedra. O mesmo pode ser dito a respeito de esculturas de madeira e de pedra que eram pintadas de tal modo que o material do qual elas tinham sido feitas ficasse completamente invisível. Além disso, elas eram comumente marmorizadas.

O objetivo de numerosas imitações era, segundo Bandmann, não a fraude mas “transformar o que é natural em algo idealista” (Bandmann 1976: 52). O material, num sistema idealista, não foi percebido devido às suas propriedades materiais e sensuais. De crucial importância era suas plásticas e metafóricas propriedades. Bronze estava relacionado a durabilidade, o ouro com o brilho, o marfim com a imaculação, pedra com consistência e transparência com claridade. Quando desejamos olhar para a arte de Lichen sob a perspectiva da teoria idealística de arte, não podemos perceber o material do qual o Santuário foi construído como algo pior e inferior. Temos que centrar nossas atenções sobre as idéias trazidas por materiais especiais e, como resultado, podemos decifrar o significado da arte de Lichen.

Deve-se, contudo, ser claramente destacado que um sistema idealista encerrou sua existência no fim do último século. Ele foi substituído por um sistema materialista onde atenção considerável está direcionada ao material a partir do qual o objeto é criado, e onde não pode ser menos que do que é na realidade. Sob esta perspectiva, a arte de Lichen torna-se uma fraude, pois o material usado tem valor incompleto. Entretanto, devo frisar que o retorno de suposições de um sistema de arte idealista nos dá efeitos positivos inesperados na percepção e entendimento da arte de Lichen.

Quando aceitamos a opinião de vários teóricos da arte que os traços característicos de *kitsch* são materiais, os quais raramente representam o que realmente são, podemos olhar a arte de Lichen numa perspectiva diferente. Deste ponto de vista, a arte representativa do Santuário está situada nos limites da arte *kitsch*. Deduzimos muito freqüentemente que o material usado na

criação de objetos artísticos é, muito raramente, aquilo que aparenta ser. Concreto imita mármore, bronze ou arenito, vidro imita plantas naturais. Podemos multiplicar esses exemplos.

Outro importante traço de *kitsch* é a divergência entre o tamanho real e o tamanho representado que possui tanto a forma de aumento ou redução. Estes tipos de representações são numerosas no Santuário de Lichen. O melhor exemplo deste tipo de trabalho é uma cena da revelação da Virgem para Sikacz (o visionário de Lichen do século XIX). Este grupo está localizado perto da sepultura do próprio visionário e foi criada por R. Bartoszewska [fig. 16]. As figuras do pastor Mikolaj Sikacz e da Santa Virgem são consideravelmente maiores e dominam os peregrinos reunidos aos seus pés. Em outras esculturas, esses desvios não são tão consideráveis, contudo são mais facilmente notados. Aqui, o esplendor é quase exclusivamente secundário, ante a redução. A visível desproporção de figuras representadas é o resultado da fragilidade criativa mais do que atividade intencional.

Analisemos, agora, as regras que governam *kitsch*, e tentemos descobrir aqui se há uma consistência entre as construções teóricas e a realidade da arte de Lichen. Segundo Moles, há cinco regras governando *kitsch*: uma ausência de adaptação, acumulação, sinestesia de percepção, mediocridade e conforto (Moles 1978: 63). A regra de uma ausência de adaptação significa que em todo objeto há alguns tipos de desvios, um constante afastamento do padrão. Isto é claramente representado no Santuário de Lichen. É complicado compreender claramente o que a função de uma dada escultura ou outro objeto é. Não há clara indicação se é religiosa, estética, patriótica ou moralizante função. Além disso, o objetivo visado supostamente não é univocamente especificado.

A regra da acumulação é definida por Moles como “algo mais.” (Moles 1978: 76-80). É dito que em um dado objeto há uma sobreposição de religião e hedonismo, erotismo e exotismo. Tudo existe em grandiosa abundância, tudo existe perto do restante. Pode-se achar exatamente o mesmo no Santuário de Lichen. Vários enredos bíblicos e religiosos estão entrelaçados para descrever ou comentar a história da Polônia, tentando renovar a moral da sociedade e tornar Lichen um lugar de descanso e contemplação. Como

resultado, tudo existe, tudo propriamente coexiste, tudo destina-se a criar mosaicos coloridos que atraíam peregrinos a este lugar. Fora os ricos conteúdos, deveria-se considerar outros importantes elementos do Santuário de Lichen. Entretanto, o conteúdo é de enorme importância, não é responsável pela coesão do objeto de arte. Extremamente importante para o efeito acumulativo são as formas decorativas que existem lá. A acumulação é construída por tipos variados de objetos de arte, seus estilos e técnicas pelas quais foram feitas; isso é complementado pela cor verde que está em toda a volta, no lago onde o Santuário foi encontrado e também pelos sinos da torre da igreja, os relógios da igreja e as cornetas tocadas durante a abertura da pintura sagrada. Tudo isto cria uma rica e diversa atmosfera sonora. Todos estes elementos desempenham um papel significativo ao atraírem e admirarem, arrebanharem peregrinos e ao fazerem este lugar tão popular.

A regra seguinte está intimamente relacionada com a acumulação. O âmago da sinestesia da percepção é atacar todos os sentidos. Esta arte deve ser total, afetando todos os sentidos. Conseqüentemente, pela criação de uma arte de representação no Santuário de Lichen, os seguintes elementos foram usados: cores fortes, firmes (sentido da visão), sinos e toques de corneta (sentido da audição) e árvores floridas, canteiros de flores e o aroma de incenso (sentido do olfato). Ao visitarem o Santuário, os peregrinos tocam as esculturas e os quadros, procurando por experiências emocionais adicionais por intermédio do próximo sentido. O sentido do gosto não foi tampouco esquecido, um cantil existe onde pode-se achar alimento. Isso resulta numa situação onde todos os sentidos tomam parte na compreensão do Santuário de Santa Maria de Lichen.

Kitsch e a arte representacional de Lichen é um fenômeno único, contradiz a arte anterior e tornou-se uma arte de massa. Sua mediocridade manifesta-se tanto numa

falta de moderação quanto na preservação de fronteiras. A pompa transforma o trivial e o trivial torna-se revelador. Tudo está subordinado ao peregrino, suas exigências, expectativas e necessidades. Ao mesmo tempo, tudo tem apenas um objetivo – a aceitação comum.

No entanto, deve estar claro que a análise acima apresentada refere-se exclusivamente aos objetos. Não é levada em consideração a pessoa que cria o objeto de arte. Deve-se considerar se o objetivo de E. Makulski, o criador do Santuário de Lichen, foi criar um lugar *kitsch* ou que o resultado final, como analisado acima, fosse algo que surgisse de modo espontâneo. A análise dessas questões é mais difícil quando percebemos que os temas cristãos na arte foram repetidos diversas e seguidas vezes pelas eras e foram duplicados muitas vezes. Nessa linha, “as repetições enfraqueceram a real força criativa da arte. Devido a uma espécie de trabalho de equipe”, as questões foram vulgarizadas. A criação da arte religiosa em um alto nível não é uma tarefa fácil, contudo sua realização é possível. Se a arte representacional do Santuário de Lichen é *kitsch*, isso é, sem dúvida, casual, apesar de não se poder excluir algum tipo de proposição. Devemos enumerar aqui cenas lamentáveis (*kitsch* em suas suposições é voltada para a criação de uma experiência amadora), o desejo de obter riqueza (o Santuário de Lichen está crescendo o tempo todo, e por isso precisa de novos fundos para ter novos investimentos realizados), o desejo de obter popularidade (quanto mais o santuário populariza-se, mais pessoas visitam-no e, como resultado, o desenvolvimento deste lugar torna-se mais fácil).

Acrescente-se, o desejo de ganhar popularidade não é estranho ao padre E. Makulski que assina a maioria dos epitáfios do Santuário e em cada livro de Lichen há, pelo menos, algumas fotos dele. Contudo, deve-se lembrar que nem todos os objetos desprovidos de valor estético podem ser

vistos como *kitsch*. O mesmo pode ser dito a respeito da função desempenhada pelo objeto de arte. É assumido desde o princípio que, quando o objeto tem uma função educacional, não pode ser direta e univocamente relacionado com *kitsch*, pois todos os métodos são justificados de forma a apresentarem idéias e valores novos. Sob esta perspectiva, os objetos de arte do Santuário de Lichen não são necessariamente *kitsch* pois, de acordo com a intenção de seus criadores, seu objetivo principal é ensinar as pessoas como viver no difícil e complexo mundo dos valores contemporâneos.

Eu não quero dar uma única e equivocada opinião se arte representacional do Santuário de Lichen é *kitsch* ou se não pode ser definida por esta categoria. Deve ser destacado que pessoas sem informação não tem um critério claro ao distinguirem a arte ruim daquela que é boa. Eles avaliam o valor de um dado objeto de arte conforme critérios diferentes daqueles estéticos. Eles reagem não pelo que é univocamente bom ou ruim do ponto de vista artístico mas eles notam elementos que animam suas vidas ou destrutivamente influenciaram o passo de sua vida. Esses públicos estão prontos para aceitar artisticamente objetos de arte apenas quando eles amenizam sua ansiedade e aprimoram um sentimento de segurança. Por isso, parece ser justificável condenar univocamente a arte do Santuário de Lichen, simplesmente por ela cumprir perfeitamente seus objetivos, que foram dados pelos fundadores do culto desse lugar. A arte de Lichen ajuda as pessoas a superarem problemas da vida, mostra o caminho que se deve seguir, ou estigmatiza o mal. Por isso, não se pode vislumbrar a arte de Lichen como uma arte ruim. Os papéis sociais que ela desempenha são muito mais importantes que sentimentos negativos notados pelo setor mais informado da sociedade.

Tradução: Gustavo Henrique Tuna

## Os desenhos e as fotografias, dois importantes instrumentos para a comparação no restauro da Basílica de São Francisco de Assis dirigido por Cavalcaselle

Marco Mozzo

Quando em 1871 apresentou-se a necessidade de coordenar e dirigir a difícil intervenção de recuperação das duas Basílicas de São Francisco em Assis<sup>1</sup>, Giovan Battista Cavalcaselle, agora na função como inspetor junto da Divisione di Belle Arti do Ministero della Pubblica Istruzione, pareceu logo a pessoa mais adequada para cumprir tal encargo. Na realidade, o connoisseur era provavelmente o único estudioso da época, capaz de ostentar um conhecimento sistemático e particularizado das condições de degrado e dos fatores de deterioração de todo o complexo monumental, como houvera oportunidade de demonstrar no relatório enviado ao ministro daquele momento Cesare Correnti<sup>2</sup>, em 6 de agosto do mesmo ano.

Neste, delineando a linha metodológica mais oportuna para a intervenção, caracterizada com o simples confronto através do original, o Inspetor declarou possuir uma visão conjunta da condição de conservação das duas igrejas, graças a um rico material de notas, breves anotações e desenhos, colhido durante seus frequentes tours de estudo pela Itália central:

*«A primeira visita feita por mim em Assis data de mais de vinte anos atrás. Daquele tempo em diante, mais de uma vez retornei demorando-me sempre alguns meses para estudar os caracteres daquelas pinturas, desenhando-as e comentando-as, pelas quais pude acompanhar a sucessiva deterioração neste período de tempo, deterioração que ameaça a destruição total para muitos daqueles afrescos»<sup>3</sup>.*

As anotações de Assis as quais referia-se Cavalcaselle ocupam três cadernetas de apontamentos, datadas entre 1858 e 1860, e um considerável número de folhas soltas em seu interior conservadas junto da *Biblioteca Marciana di Venezia*<sup>4</sup>; um material importante não só de um ponto de vista biográfico, enquanto permite percorrer novamente os trajetos e as etapas da viagem pela Umbria, as igrejas e os mosteiros visitados, mas também histórico-crítico, porque confirma o binômio entre a atividade de pesquisa e de estudo com aquela de tutela aberta à conservação e

valorização das obras de arte. Na realidade, se por um lado as cadernetas de apontamentos se colocam em evidência pelo seu caráter eminentemente filológico, enquanto finalizados em um projeto de reajustamento histórico-crítico dos artistas 'primitivos' na tradição historiográfica<sup>5</sup>, por outro lado Cavalcaselle não deixou de registrar o estado de conservação, a fim de alcançar uma melhor compreensão daqueles ciclos pictóricos<sup>6</sup>. Os desenhos fornecem um material rico e suscetível pelos resultados mais diversos, consentindo a individualização das modalidades de trabalho adotadas, como a investigação sobre a deterioração, a análise técnica, e a comparação estilística.

Lacunas, quedas do reboque e desunião da película pictórica estavam localizadas e distinguidas com uma linguagem figurativa específica, que fornecia uma descrição minuciosa dos ciclos pictóricos e colocava em evidência a gravidade dos inúmeros problemas assinalados: elevações, destaques da película pictórica, enfraquecimento cromático, derivados comumente pela infiltração secular da umidade e da água do teto e das paredes. Pela simples ajuda mnemônica e visual, os desenhos transformavam-se, então, em hábil instrumento de pesquisa cognitiva que, integrando-se com as anotações e as notas conseguidas meticulosamente no rodapé das várias folhas, ofereciam não somente uma contribuição substancial para a pesquisa de Cavalcaselle, mas, conveniente enquanto pesquisa pontual e completa do estado de conservação de todo o ciclo pictórico, e ainda, uma significativa contribuição para a elaboração dos critérios empregados sucessivamente na operação de recuperação de 1871.

O confronto com as anotações da Basílica Superior mostra como o ciclo de Cimabuc, com as duas imponentes *Crucifixioni* e as histórias dos Apóstolos, do Apocalipse e da Virgem, ao longo do presbitério e da abside, constasse muito provavelmente o mais danificado e ilegível. Fatores exógenos, como poeira e fumaça de velas, e endógenos, como a alteração da alvaiade em óxido de chumbo e vistosas eflorescências salinas, produzidas pelas pedras da alvenaria impregnadas de sulfato de cálcio, renderam empenho e difícil a leitura e interpretação crítico-filosófica dos afrescos. O estilo essencial e aproximativo que diferenciam estes desenhos, por si mesmos extraordinário para Cavalcaselle – estudioso preciso e meticuloso –,

testemunha não só como o panorama conservativo das pinturas fosse pouco encorajante, mas também o esforço e as dificuldades encontradas na tentativa de reconstruir suas pálidas linhas ainda visíveis. Modestas linhas incompreensíveis apresentam-se muitas vezes junto a pontos de interrogação ou a breves anotações ao pé da página. Uma simples expressão como «não entendo»<sup>7</sup> para indicar uma pintura ilegível ou uma breve referência à oxidação da alvaiade – as cabeças dos anjos na cena do *Cristo con gli Angeli* descritas como «todas negras» [fig.1] – são, apenas em sua síntese, as informações precisas e pontuais que, em seu conjunto, oferecem os temas importantes para avaliar o estado de conservação dos singulares afrescos.

Ao grave degrado juntava-se, aquele ulterior obstáculo à observação direta e ao estudo destas pinturas, a presença do monumental coro de madeira do mestre Domenico da San Severino, realizado na primeira metade do século XVI. Apoiado ao longo de toda a parede ocidental do transepto, o coro ocultava completamente as falsas pregas e, parcialmente no alto, os painéis da faixa superior com os pináculos góticos. O mesmo problema apresentava-se novamente sobre as paredes orientais do transepto sobre as quais, ao contrário, estavam situados dois altares do século XVII que deixavam visíveis lateralmente parte das duas *Crucifixioni* de Cimabue (na época atribuídas erroneamente a Giunta Pisano) [fig. 2]. Também parcialmente cobertas e irreconhecíveis pela degradação, as duas cenas do século XIII virão igualmente apreciadas e analisadas por Cavalcaselle que, talvez impressionado pelos seus elementos plásticos e espaciais e pela complexidade das acentuações expressivas e dramáticas, deteve-se em particular sobre uma imagem. A *Virgine Addolorata* da *Crucifixione* diferente dos outros temas deteriorados e representados nos desenhos com traços aproximativos, é a única figura a ser representada meticulosamente sobre a folha da caderneta, talvez, posto que ainda reconhecível. Seus caracteres distintivos colocados em relação com o estilo e as obras dos pintores florentinos, e em particular do Beato Angelico, aparecem estudados e 'dissecados' seja do ponto de vista estilístico seja daquele conservativo. As indicações sobre os intervalos somáticos do rosto ou sobre as peculiaridades cromáticas da veste se alternam com referências pontuais sobre os principais

fatores de degrado da película pictórica (*vintonaco salin*), ou sobre o estado conservativo do reboque, indicado como «negro» ou «todo desbotado».

Serão mesmo os pequenos detalhes técnicos e estilísticos, como a preparação «vermelho sangue», os contornos «a linhas escuras», as linhas «amplos» do nariz, dos cílios, dos lábios, a sugerir para Cavalcaselle novas referências filológicas, e a colocar em discussão a atribuição a Giunta Pisano:

«Não posso julgar por um fragmento como este – mas Giunta mostra outros cunhos em suas cabeças»<sup>8</sup>.

Na folha da caderneta Cavalcaselle não limita-se somente a uma transcrição limpidamente objetiva do estado de conservação, mas em certos casos o descreve também, em breves notas suplementares, as causas e as conseqüências. Por exemplo, singular é a tese avançada para explicar o grave enegrecimento do ciclo de Cimabue, para o qual não somente constata o dano, mas também os fatores de degrado:

«Estando negras as carnes e os brilhos e assim as vestimentas por não ver mais que negro creio ser efeito dos retoques com cola ou os afrescos terminados a cola ou têmpera»<sup>9</sup>.

A pesquisa de Cavalcaselle pela área do presbítero da Basílica Superior prosseguia em direção das paredes da nave principal com a análise das pinturas sobre o passadiço e das histórias de Giotto. Também aqui, nas anotações e nos desenhos, Cavalcaselle alterna observações formais e juízos de gosto a breves e detalhadas anotações técnico-científicas, referidas principalmente ao grave dano provocado pela excessiva umidade da alvenaria e pela constante infiltração de água das chuvas.

Poucos particulares, como um olho, uma mão, um rosto vêm selecionados e aumentados para apanhar os traços distintivos do artista ou para facilitar ao estudioso os confrontos formais e estéticos, como nas histórias de Giotto. Por exemplo, do esboço representando *San Francesco che riceve le stimmate* [fig. 3] se particularizam claramente as várias zonas deterioradas e as causas da degradação. Singelas circunferências pequenas evidenciam as áreas sujeitas à ação corrosiva dos nitratos, denominadas «manchas brancas», como sobre a túnica ou sobre o joelho esquerdo do santo; ou as zonas descascadas ou de difícil interpretação vêm marcadas como «descoloridas», em particular no

franciscano sentado ou na parte superior do Cristo em vestes de serafim.

De tal modo, o elenco interminável das lacunas, das fendas<sup>10</sup>, dos ‘escurecimentos’ ou dos ‘desbotados’<sup>11</sup>, segue-se de maneira plausível e precisa para cada painel, ou para detalhes individuais dos personagens. Para este propósito é significativo também a descrição do *Sogno di Innocenzo III* [fig. 4], para o qual as informações sobre o estado de conservação e sobre a consistência do reboque e da película pictórica, graças a uma aguda capacidade de observação, oferecem uma satisfatória análise dos principais problemas de degrado sofrido por todo o ciclo *giottesco*. A ampla queda do reboque, evidenciada pelo traçado com lápis (adjacente à figura de São Francisco em ato de sustentar simbolicamente a igreja), vem indicado por Cavalcaselle como «muro novo»<sup>12</sup>. Assim como a anotação sobre a deterioração cromática do “céu azul tornado verde” do fundo, com origem da viragem do azulado, ou a individualização do fenômeno de ‘salitração’ – «manchas brancas do sals» – na veste do guardião aos pés do pontífice, testemunham o elenco significativo e não subordinado recoberto pela pesquisa e pela investigação científica a respeito do estudo crítico filosófico dos diversos laudos.

Sucessivamente a estas análises, Cavalcaselle prossegue a uma ‘desagregação’ tanto quanto metódica e pormenorizada de detalhes individuais. Por exemplo, no rosto do guardião, as partes do nariz e do olho, em precário estado de conservação, vêm delimitadas com marcas assinaladas com lápis [fig. 4], assim como na face do papa dormente (*Il sogno di Gregorio IX*), nas últimas histórias da lenda franciscana, estão delimitadas as zonas danificadas, individualizadas precisamente as extensões e separadas as partes originais daquelas ausentes.

Para os painéis do século XIII sobre o passadiço, as histórias do Velho e Novo Testamento, o trecho do desenho reaparece aproximado e superficial como para os afrescos da área do presbítero. Muito provavelmente as dificuldades encontradas, como o precário estado de conservação, a falta de uma iluminação adequada ou a excessiva altura das cenas do solo<sup>13</sup>, não favoreceram as pesquisas, impedindo ao estudioso de desenvolver uma compreensão figurativa apurada dos detalhes e dos traços estilísticos distintivos.

No painel da *Natività*, Cavalcaselle ilustra em modo genérico a cena, colhendo

dela somente os traços mais evidentes [fig. 5]. Para os anjos lê-se: «colorido bom aproximam-se ao natural – belos anjos para a época – iguais Roma»; enquanto para a Virgem comenta:

«também este tipo ou caráter de Madonna difere daquela deslegante do teto (peçoço inchado)... e também o colorido do teto é mais audacioso por fazer o efeito de mosaico... esta composição é tradicional veja <...> a S. Simone – veja Mus. antigas veja Cavallini em S. Maria Maggiore – Roma»<sup>14</sup>.

Estas referências, pelo menos inovativas do ponto de vista da comparação formal<sup>15</sup>, são sintomáticas com quanto a pesquisa fosse circunscrita a uma análise genérica<sup>16</sup>. As indicações cromáticas ou de anotações estilísticas das vestes ou dos rostos são insuficientes para conseguir traçar um quadro completo do afresco, (os rostos ou os traços somáticos do rosto da Virgem ou dos anjos são retratos confusos, apenas esboçados). A técnica analítica, assim amplamente empregada no ciclo *giottesco* para dar realce e valor para detalhes individuais e evidenciar metodosamente nestes a grave degradação, nesta cena e em todo o resto do ciclo pictórico é completamente ausente, como por exemplo na *Cattura e il bacio di Giuda*. Para uma análise estilística sumária, restrita somente à figura do Cristo (a força física, o aspecto sério e definido do rosto, as cores das vestes) ao centro do painel, não segue uma adequada descrição sobre o estado de conservação da película pictórica (vem revelada somente uma lacuna, no alto, à direita do espectador)<sup>17</sup>.

Sem duvidar da aceitabilidade e do parecer do conhecedor, é plausível supor que um ponto de observação mais aproximado haveria permitido uma documentação mais detalhada da grave condição das pinturas, como veio examinado por Cavalcaselle após cerca de treze anos, ao encaminhamento do canteiro de restauro, graças ao auxílio de um outro instrumento de observação, tanto mais plausível, quanto científico e inovativo esteve o seu emprego durante as intervenções de restauro: a fotografia. O descobrimento de um certo número de fotografias, até hoje ignoradas, anterior ao restauro *cavalcaselliano* de Guglielmo Botti (1872-1874) e de Luigi Muzio (1875-1889), fornece não somente uma importante contribuição para o estudo da história do restauro do século XIX (tal por consentir um confronto detalhado dos êxitos e das metodologias de intervenção dos dois

restauradores), mas joga uma nova luz sobre a figura do *connoisseur*, particularizando o rol desenvolvido em Assis<sup>18</sup>.

É possível à luz das modalidades de aplicação adotadas por Cavalcaselle, para ambos os métodos de observação, estabelecer qual fora a contribuição em termos de informações e de conhecimento fornecido pelo material desenhado nas operações de restauro sobre os ciclos pictóricos, quais foram as finalidades e sobretudo como que ele interagira com a reprodução fotográfica seqüencial dos afrescos.

Enquanto o desenho, como instrumento insubstituível na análise figurativa, representou uma constante essencial em toda sua pesquisa, a fotografia, ao contrário, ainda se empregada até agora antes do restauro de Assis, ajudou somente em um segundo momento e simplesmente como suporte científico secundário.

A primeira referência em propósito remonta à época do *memorandum* escrito em 1863 para o ministro Matteucci. Na relação apresentava-se a utilização da fotografia como válido meio de ensinamento, como instrumento didático para facilitar o ensino da história da arte nas academias, junto a imagem ou aos moldes de gesso<sup>19</sup>. Contemporaneamente, «...para a sua possibilidade técnica de respeitar 'proporções reais' e 'destaque' dos detalhes...»<sup>20</sup>, vinha sugerida ao estudioso ou ao erudito da história da arte como auxílio eficaz nos confrontos iconográficos: «Não necessita nem mesmo abandonar o exame das imagens e das fotografias discutidas por estas [cópias] para conhecer as reproduções e obter todas aquelas informações que fossem necessárias»<sup>21</sup>.

Foi provavelmente durante a experiência londrina que Cavalcaselle obteve meio de apreciar e aprender precocemente as potencialidades e as qualidades do procedimento fotográfico; de fato, junto ao seu fiel colaborador Joseph Archer Crowe, o *connoisseur* utilizava a fotografia de pinturas na pesquisa e na redação dos próprios estudos, como atestam as numerosas reproduções de quadros conservadas seja no interior londrino, seja naquele veneziano<sup>22</sup>. As pesquisas, conduzidas sobre as bases de uma meticolosa interrogação bibliográfica e de arquivo, mas sobretudo graças a uma atenta filologia figurativa, condicionaram os dois estudiosos na pesquisa e no uso de uma documentação visual poliédrica e

articulada. Procedia-se na realidade desde um instrumento tradicional como a estampa ao uso de ilustrações de jornais<sup>23</sup>, de litografias, de gravuras e aquarelas.

Mas a causa da rara aceitabilidade das ilustrações, como atestam as freqüentes anotações com lápis (apontamentos ou referências estilísticas e cromáticas eram transcritas diretamente sobre as imagens), os dois estudiosos, 'verdadeiros pioneiros', precursores na utilização da 'nova ciência', aprovaram prontamente as potencialidades oferecidas pelo meio fotográfico pela sua extraordinária capacidade de representação da verdade 'visual', pela sua possibilidade de reproduzir a exatidão do detalhe ou da perspectiva, adaptando-se facilmente também às suas imperfeições. Ainda que a reprodução sobre chapas de metal fotográficas de pinturas sobre tela, na época ainda pouco difundida, não desse excelentes resultados, uma vez que não ainda em condições de reproduzir genuinamente os contrastes de claro e escuro, Cavalcaselle e Crowe as fizeram seja como for um amplo uso<sup>24</sup>. Sobretudo dos anos Setenta em diante (neste período corresponde a data da maior parte do *corpus* fotográfico), junto às anotações, aos apontamentos e aos esboços eles fazem surgir as primeiras fotos relativas a Perugino, Botticelli ou Rafael. Evidentemente a aproximação e o emprego alternativo de um instrumento mecânico como a fotografia e de um individual, 'espíritual', qual o desenho, facilitava e enriquecia o trabalho de pesquisa, consentindo aos dois estudiosos uma comparação visual melhor, fundamental para uma análise estilística da pintura, que fosse ao mesmo tempo exata e particularizada.

Em seguida, pelos anos Oitenta, quando já o uso de novas e mais rápidas técnicas contribuíam para a difusão da fotografia<sup>25</sup>, o percurso fotográfico na pesquisa de Cavalcaselle e Crowe torna-se ainda mais freqüente. Para a redação da monografia sobre Rafael (1881), sua difusão epistolar foi enriquecida constantemente pela fotográfica, cujo uso torna-se totalmente cotidiano e familiar para induzir o *connoisseur* a realizar pessoalmente as fotografias<sup>26</sup>.

Também para quanto concerne o restauro da basílica de Assis, o recurso de ambos instrumentos de observação, os desenhos por um lado e a reprodução fotográfica de outro, será determinante no *iter* do canteiro, seja durante a fase de

reconhecimento e levantamento dos danos, seja para o desenvolvimento correto e filológico das metodologias de intervenção.

No início dos trabalhos de restauro sobre a parede da contra fachada da igreja superior, em 1 de setembro de 1872, a verificação fotográfica da *Ascensione di Cristo* [fig. 6] antes da intervenção<sup>27</sup> permitia revelar a real condição de esquecimento e de abandono sofrida pelo afresco ao longo dos séculos. Distinguiam-se todas as 'descolorações', as separações da película pictórica produzida pela infiltração de água e umidade do teto e da rosácea central, e sobretudo percebia-se a precária condição de estabilidade do afresco com os Apóstolos em primeiro plano; uma superfície pictórica, esta, que na documentação fotográfica depois do restauro aparecerá em grande parte incompleta<sup>28</sup>. De fato, se antes da intervenção eram visíveis, por se degradarem os rostos e partes das vestes dos Santos, depois do restauro a extensão do reboque estava visivelmente diminuída [fig. 7]. Uma perda similar não pode somente ser atribuída a uma queda acidental da película pictórica, que estaria de qualquer modo denunciada no ensaio<sup>29</sup>, mas antes a uma operação deliberada, almejada por Cavalcaselle de acordo com Botti. De fato, é possível deduzir, baseado em um confronto direto com os desenhos de Assis, que o inspetor durante o restauro opinara pela eliminação daquelas partes do reboque, consideradas já como «refeitas» no desenho de 1858<sup>30</sup> [fig. 8], em função de um critério de intervenção filológica finalizada pela absoluta conservação do original pictórico. Uma operação parecida é seguida também sobre uma parte do motivo ornamental *cosmatesco* da rosácea. A decoração, que estivera indicada já no desenho *cavalcaselliano* como "ornado novo" (para indicar a simples repintura), no restauro de 1872 virá em grande parte eliminada, como atesta a fotografia do *atelier* Alinari. Tal procedimento é justificável somente na ótica de uma metodologia de restauro filológica e 'purista', que concebia a manufatura artística, como criação pura, privada de qualquer elemento diacrônico que quebrasse sua legibilidade.

É possível presumir que os desenhos fossem empregados também para a verificação e documentação das condições de degrado das duas Basílicas, depois de cumprir a uma função de verificação histórico-crítica das modalidades de

intervenção; um trabalho, este, complexo não somente pela vastidão e extensão do edifício, mas também pela heterogeneidade dos problemas.

A possibilidade, portanto, durante esta fase preliminar, de usufruir de um instrumento de observação figurativa detalhado, como suporte inicial para as sucessivas questões, pode ter representado uma notável ajuda; encontrando-se na urgência de desenvolver uma pesquisa minuciosa em amplo raio sobre o estado de conservação dos ciclos pictóricos, os desenhos terão ajudado nas pesquisas, endereçando a atenção de Cavalcaselle e de Botti sobre aquelas pinturas que necessitavam mais do que todas de uma rápida intervenção.

A lista descoberta destes desenhos, de qualquer modo, não deve ser super valorizada; todavia, contribuindo de modo também substancial na primeira fase do restauro, o seu emprego foi momentâneo ou quanto menos circunscrito pela única investigação dos danos sofridos pelas duas Basílicas no curso dos últimos treze anos (de 1858 a 1871). Por este motivo, a impossibilidade de encontrar entre as técnicas tradicionais de representação figurativa (o desenho, a gravura ou incisão) aquela em grau de satisfazer de modo satisfatório as tarefas de monitoramento e de estudo impostos pelo canteiro de Assis, comportou a escolha prática e por si mesma revolucionária de franquear às investigações e aos desenhos o uso da fotografia. A consistência do reboque ou a sua materialidade eram informações fundamentais que o desenho, por muito plausível, não poderia ter fornecido. A fotografia, ao contrário consentia a Cavalcaselle de recuperar qualquer informação ou relatório técnico sobre a superfície destacada: a qualidade do empaste, o modo das pinceladas ou prováveis reintegrações pictóricas. Desta maneira, empregada qual instrumento de reconhecimento dos afrescos de modo eficaz e 'pioneiro', mais do que outra escolha operativa, contradiz e acentua o caráter científico e empírico do restauro de Assis, de agora em diante sempre mais identificáveis com um laboratório experimental. O instrumento fotográfico por si 'mecânico' torna-se inevitavelmente artífice, também esse, daquela metodologia 'mecânica', assim amplamente delineada e teorizada nos escritos de Cavalcaselle<sup>31</sup>.

Sobre a base dos documentos considerados é possível supor que

Cavalcaselle, antes do encaminhamento do canteiro, soubesse já quem possuísse condições de desenvolver um trabalho similar, que implicava para si uma série de fatores imprescindíveis: padrão absoluto do meio fotográfico, elevada experiência no campo da reprodução de manufaturas artísticas, ainda mais, um perfeito conhecimento dos ciclos pictóricos das duas basílicas. Por tais motivos, o *connoisseur* pensou em indicar ao Ministério a '*Società fotografica di Assis*', à luz da experiência conseguida com ótimos resultados pelos seus três membros fundadores, Paolo Lunghi, Gabriele Carloforti e Vincenzo Gualaccini<sup>32</sup>.

Como se conhece, de fato, por uma carta enviada ao Ministério 1º de dezembro de 1871, a empresa de Assis expedira no passado quatro amostras fotográficas das célebres pinturas, obtendo o louvor e a apreciação dos estudiosos e do público:

*«Um tal trabalho encontrou a estima do público, e obteve o encorajamento de muitos cientistas ilustres e artistas sejam italianos ou estrangeiros, que vêm nesta cidade admirar os prodígios do pincel de Giotto, de Cimabue, de Cavallini»*.<sup>33</sup>

A carta concluía-se com um pedido formal dos três fotógrafos ao ministro, responsável pela proteção de todo o monumento, para que concedesse «o direito de monopólio», na falta do qual, estariam comprometidos não somente com o cumprimento e o bom êxito de toda a operação fotográfica, mas também uma eventual publicação do trabalho «...em uma obra completa munida das respectivas ilustrações...»<sup>34</sup>

O pedido de 'monopólio', concedido em um primeiro período à sociedade de Assis, pelo mesmo soberano Vittorio Emanuele II pela elevada qualidade dos trabalhos fotográficos<sup>35</sup>, apesar do prorrogar-se da recusa ministerial, virá de qualquer modo reiterada pelo fotógrafo Paolo Lunghi em 19 de janeiro de 1872, quando agora os trabalhos do canteiro de restauro eram já iniciados: «...vossa excelência (o ministro)... vendo o benefício que pela propagação de tal trabalho pode arrastar os estudiosos italianos, se dignos dos subscritos, de permitir-lhes o privilégio de poder fotografar em dado monumento, e assim contribuir o Senhor também para o avanço de uma sociedade que não houve outra finalidade que o Pátrio decoro, e a utilidade pública»<sup>36</sup>

Apesar dos contínuos e prementes apelos dos fotógrafos, o Ministério em uma circular de 26 de abril recusa definitivamente as suas interpelações com uma justificação um tanto plausível, atrás da qual é possível distinguir a sugestão do mesmo inspetor Cavalcaselle, que, na qualidade de endossante do patrimônio histórico artístico do país, muito provavelmente seria contrário em conceder um privilégio parecido, considerando-o como um obstáculo para a utilização pública das pinturas de Assis:

*«É razoável que se permita essa maneira de reproduzi-las, mas não é igualmente razoável que desta se faça um favor individual...de modo que seria um dispor pouco correto para a glória daquele monumento impedindo que outros, com novos processos daí mostrem e, reproduzam muito melhor e a melhor preço as maravilhas»*<sup>37</sup>.

Uma análise detalhada das fotografias originais não pode prescindir do confronto com um outro restauro significativo, quase coevo com aquele de Assis, e com o qual apresenta notáveis afinidades: a recuperação do complexo monumental da *Capella degli Scrovegni* em Pádua<sup>38</sup>.

A analogia que emerge do confronto serrado entre os dois laboratórios de restauro mais significativos da segunda metade do século XIX não é somente conduzido a prováveis relações de colaboração entre as duas personalidades inspiradoras e promotoras dos dois canteiros, Pietro Selvatico Estense e Cavalcaselle<sup>39</sup>, mas é encontrável na adoção dos mesmos critérios metodológicos e sobretudo no recurso de técnica pessoal qualificada comum a ambos; como por exemplo a presença do mesmo restaurador, Guglielmo Botti, e o recurso da fotografia empregada seja por Carlo Naya no canteiro de Pádua<sup>40</sup>, seja pela '*Società Fotografica di Assis*' para a Basílica de São Francisco. Estabelecer como e quando o canteiro de Pádua possa haver influenciado sobre aquele de Assis, sobretudo na introdução e no uso de uma documentação fotográfica também para os afrescos, é possível à luz das conexões e das relações existentes entre os dois canteiros; um sobre todos a presença do mesmo restaurador<sup>41</sup>.

Personalidade importante na condução de ambos os restauros, Botti teve meio de melhorar a própria profissionalização durante a atividade em Pádua graças a profícua colaboração instaurada com uma comissão específica de controle, um químico e um fotógrafo. Ainda que em seguida o restaurador interrompeu

bruscamente tal experiência por um grave incidente<sup>42</sup>, Cavalcaselle o escolheu igualmente em 1871 para o canteiro das basílicas de Assis em virtude não somente de seu método de restauro, conhecido há tempos pelo conhecedor, mas também daquela experiência de Pádua, conduzida em *équipe* com um fotógrafo e um químico, e por essa razão inovadora para a época.

Todavia, no restauro da *Capella dell'Arena*, a fotografia deveria essencialmente funcionar como instrumento de controle e de verificação da exatidão e da eficácia com quanto executado pelo restaurador, como se compreende pelo protocolo verbal da Comissão de 9 de outubro de 1869, no qual se intencionava tal emprego com «...garantia da Comissão e do mesmo Sig. Botti»<sup>43</sup>. Em Assis, ao contrário, será o restaurador de Pisa a registrar, sobre a base das sugestões de Cavalcaselle e da sua precedente experiência em Pádua, os critérios e as modalidades com os quais seria colhida a documentação. De tal modo, a fotografia, pela primeira vez em um restauro, por parâmetro de controle torna-se elemento de análise e de estudo, além do que de testemunho irrefutável de uma realidade específica, do degrado dos ciclos pictóricos.

Foi o mesmo Cavalcaselle, de fato, a conceder à sociedade de Assis os critérios e os princípios para a documentação fotográfica. Em uma carta endereçada ao honrado comendador Rezasco, chefe da *II Divisione* junto ao *Ministero della Pubblica Istruzione*, datada em 24 de abril de 1872, o *connoisseur* sintetizava em quatro pontos as normas a seguir<sup>44</sup>:

«Para as fotografias de Assis seriam impostas as seguintes condições:

I<sup>o</sup> que as fotografias não sejam de tamanho menor dos exemplares já enviados.

II<sup>o</sup> que as façam de cada vez que o trabalho prossiga a diante e para cada fragmento seja com pintura ou sem.

III<sup>o</sup> antes de mandá-las a Roma sejam aprovadas por Botti.

IV<sup>o</sup> serão pagas de cada vez, logo que forem aceitas pelo Ministério»

Além disso, na carta registravam-se também as funções e as personalidades para os quais deveria ser enviado o material fotográfico para controlar os progressos conduzidos de tempos em tempos pelos restauros.

«O Ministro deseja que se adquiram três exemplares de cada fotografia. Um para S. E. O

*segundo para o arquivo da divisão a fim de que sirva de controle, e o terceiro para o Inspetor encarregado da Vigilância do trabalho para fazer uso na verificação».*

De tal modo o trabalho encomendado a '*Società fotografica di Assisi*' deveria constituir um instrumento 'supletivo' para quem, como Cavalcaselle, por causa dos muitos empenhos como inspetor do Ministério, não podia estar constantemente presente na direção do canteiro, assumindo uma dupla função: oferecer ao estudioso um instrumento substitutivo à visão direta da pintura e contemporaneamente um 'monitoramento' metucioso dos afrescos, para poder melhor atingir os planos de intervenção em relação ao dano verificado, ou também simplesmente, para «...servirem-se na inspeção».

Além disso, o fato significativo o qual o *connoisseur* houvesse ordenado à empresa de Assis, como condição preliminar, que as reproduções fotográficas se realizassem «de cada vez que o trabalho prossiga adiante e para cada fragmento seja com pintura ou sem»<sup>45</sup>, como testemunham duas fotografias com a alvenaria a vista relativas a dois painéis perdidos das Histórias do Velho Testamento, demonstra como ele mantinha essencial o auxílio fotográfico na fase preliminar do restauro, qual instrumento de reconhecimento científico por poder usufruir de uma visão completa do estado de conservação de todos os ciclos pictóricos. Trata-se de uma concessão por si mesma revolucionária em relação à cultura e ao modesto e limitado rendimento técnico da época, que não tem nenhum indício em outros restauros<sup>46</sup> nem tão menos afinidades com a documentação fotográfica da *Capella degli Scrovegni* ou com àquela de Assis realizada pelo *atelier* Alinari entre 1876 e 1887<sup>47</sup>.

A campanha fotográfica de Naya já iniciada pessoalmente em 1865, assim como aquelas criadas sobre os afrescos de Assis pelos fotógrafos florentinos ou pelo romano Domenico Anderson<sup>48</sup> em direção ao final do século XIX, são substancialmente privadas daquele caráter rigorosamente documentário, de prestação de contas objetiva, pedido ao contrário por Cavalcaselle para os dois restauros dos afrescos; os elementos 'constitutivos' das reproduções fotográficas, de fato, refletem os critérios típicos de uma fotografia do oitocentos que, ainda aos iniciados, procurava adquirir consciência do próprio valor cultural e artístico. O objeto, enquadrado com exatidão em todos os seus

contornos, vinha inserido dentro de uma medição espacial em perfeita simetria em relação ao ponto de vista frontal do observador, em tal modo para ressaltar-lhe as qualidades pictóricas e estilísticas. O repertório fotográfico *cavalcaselliano*, ao contrário, realizado sobre chapas de colódio e privados de qualquer retoque, se diferencia pelos seus enquadramentos assimétricos e, a uma análise atenta, revela uma leitura dos afrescos afastada, quase destacada do contexto, que os acentua o caráter documentário. O ponto de vista largamente deslocado transversalmente em relação ao painel, assim como em certos casos a posição da fonte luminosa rente à superfície pictórica, favorecem uma medição científica qualitativa e quantitativa dos afrescos.

A mesma materialidade do reboque ressalta imediatamente de modo nítido e detalhado, como por exemplo em algumas cenas do Velho e Novo Testamento, adjacentes às cúpulas, nas quais se consegue perceber quanto fosse preocupante o estado de conservação e quanto necessitassem de uma repentina intervenção de recuperação pelas contínuas infiltrações de água e de umidade do teto e das ligações entre a parede e o intradorso do arco (*L'Annunciazione* e *La Natività*) [fig. 9-10]. Entretanto precária se apresenta a situação destacada sobre as pinturas do registro inferior (*La Cattura di Cristo*, *Le nozze di Canaa* ou *La Creazione dell'Arca di Noè*), onde a erosão da película pictórica era circunscrita nas zonas adjacentes aos vitrais góticos, e a ação combinada da água e das eflorescências salinas comprometiam a proteção [fig. 11-12-13].

A conexão de colaboração profissional com a sociedade fotográfica não foi porém constante e contínua em toda a existência do canteiro; interrompe-se inesperadamente em 1875, para depois retomar somente em 1880 presumivelmente ainda ao término do restauro em 1892<sup>49</sup>. Ao longo de cinco anos, portanto, as intervenções sobre as pinturas prosseguiram sem uma adequada base de documentação que considerasse os critérios e as técnicas de restauro de Luigi Muzio que, desde 1875 até seu falecimento (1889), prosseguira os trabalhos interrompidos por Botti ao final de 1874<sup>50</sup>. Somente em 1880, em uma carta enviada ao Ministério, Paolo Lungui, agora único representante da empresa de Assis<sup>51</sup>, representará a pedido a continuação do trabalho sobre as bases dos acordos

contratuais assinados precedentemente com o ministro Cesare Correnti<sup>52</sup>.

«Os abaixo assinados fazem observar a V. Excelência como na aceção da nota Ministerial de 6 de maio de 1872... O Sr. Correnti comprou com a sua Empresa todas as reproduções das Pinturas do Monumento de São Francisco, estabelecendo o tamanho (30/40), o número de cada exemplar, e o relativo custo; fixando por acordo e explicitado que a fotografia deveria ser executada a medida que avançava o trabalho do restaurador».

Somente a intercessão de Cavalcaselle garantiu, porém, a retomada da documentação. De fato em uma carta de 13 de novembro de 1880 o inspetor, apenas salientando como estivesse permanecida a mesma sociedade a suspender o contrato «por sua vontade» em 1875, tornou a propor de confiar à mesma empresa de então a tarefa de terminar a documentação sobre os ciclos pictóricos não restaurados ainda: «Se os fotógrafos querem tirar as fotografias com as condições convenientes devem fazê-lo daquelas pinturas da igreja superior que estão sobre o passadiço; e daquelas que estão no cruzeiro e na abside,

estendidas nas cúpulas, não estando ainda asseguradas»<sup>53</sup>.

Além disso, Cavalcaselle, reafirmando à empresa de Assis as mesmas normas já concedidas em 1872, confiou a tarefa de controlar a qualidade das reproduções ao arquiteto chefe do canteiro Alfonso Brizi, não havendo o restaurador a competência e, sobretudo, a experiência necessária para desenvolver um cargo similar: «... esses devem agora em diante depender do engenheiro Alfonso Brizi, o qual cada vez indicará para eles a pintura e antes que cheguem os restauradores»<sup>54</sup>.

Evidentemente, Luigi Muzio, não tendo a estima e da mesma confiança que o *connoisseur* nutria por Botti, vem descejadamente liberado por determinadas responsabilidades que ao contrário eram de normal competência para o restaurador de Pisa.

Não obstante o difícil *iter* e as alternadas vicissitudes que marcaram por outros vinte anos o canteiro de Assis, esta indagação, além da qualidade fotográfica e do elevado nível técnico e científico,

demonstra como um resultado parecido, precoce para aqueles tempos, implicasse um padrão e um conhecimento do instrumento fotográfico e das suas potencialidades que seguramente não podem ser atribuídos nem aos fotógrafos, simples executores materiais do produto, nem ao menos ao Botti ou ao Brizi, privados de uma semelhante competência técnica, mas somente a Cavalcaselle, verdadeiro inspirador e coordenador dos trabalhos. Seguramente o *connoisseur* deve ter estabelecido os parâmetros e a aproximação com os quais deveria desenvolver-se toda a documentação fotográfica, percorrendo de tal modo não somente o uso de instrumentos de monitoramento e de evidência empregados habitualmente nos laboratórios ou nos canteiros de restauro atuais, mas também uma metodologia de conservação monumental não mais identificável com a prática empírica e artesã da época.

Tradução: Patrícia Bueno Godoy

<sup>1</sup> Sobre os episódios de conservação do monumento de Assis no século XIX cfr. C. Fea, *Descrizione ragionata della Sagrosanta Patriaral Basilica e Capella Papale di San Francesco di Assisi*, Assisi, 1820; A. Cristofani, *Illustrazione dei monumenti d'arte in Assisi*, Assisi, 1859; Id., *Delle Storie di Assisi*, libro VI, Assisi, 1875; G. Fratini, *Storie della basilica di S. Francesco in Assisi*, Prato, 1882; A. Venturi, *La Basilica di Assisi*, Roma, 1908; A. Tantillo Mignosi, *Restauri della Basilica inf. di S. Francesco di Assisi*, in "Bollettino d'Arte" XL, 9, 1975, pp. 217-21; I. Hueck, *Le copie del Ramboux, di alcuni dipinti in Toscana ed in Umbria*, in "Prospettiva", 23, 1980, pp. 2-10; Ead., *La Basilica francescana di Assisi nell'Ottocento: alcuni documenti sui restauri progettati ed interventi eseguiti*, in "Bollettino d'Arte", LXVI, 12, 1981, pp. 143-52. Referências bibliográficas complementares estão presentes in M. Mozzo, *Il restauro cavalcaselliano della Basilica di S. Francesco di Assisi*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, a.a. 1995/96.

<sup>2</sup> Archivio Centrale dello Stato, AA.BB.AA., I versamento, b. 528, fasc. 707 (d'ora in poi ACS). O Ministério, como se deduz pelo relatório de 1871 de seu secretário Orazio Ciacchi, na época chefe da *II Divisione delle Belle Arti*, consentiu plenamente a relação cavalcaselliana. Além disso, o ministro aceitou em confiar a difícil tarefa de restaurar os afrescos a Guglielmo Botti e de instituir uma comissão do qual Cavalcaselle fora o coordenador, comissão legitimada a desenvolver um elenco não somente passivo, de mero controle, mas também decisivo para a atividade do canteiro.

<sup>3</sup> ACS, AA.BB.AA., I versamento, b. 528, fasc. 707. Relação de 6 de agosto de 1871, endereçada ao ministro Correnti, no qual o *connoisseur* não somente denunciava o grave estado de abandono do mosteiro de Assis, mas delineava também os critérios necessários para uma correta intervenção de recuperação: «O trabalho a ser

feito se reduz em deter os reboques que ameaçam em cair, e assegurar a cor que se separa do mesmo reboque. A operação portanto é toda mecânica...». No relatório Cavalcaselle declarava, além disso, de ter já notificado a grave situação de degradação dos afrescos de Assis em sua petição enviada ao ministro Matteucci em 1863.

<sup>4</sup> *Biblioteca Marciana di Venezia*, Cod. it. IV 2036 [=12277], tacc. 11 e 13 e 2037 [=12278], tacc. 10 (d'ora in poi BMV), enquanto uma notável quantidade de folhas soltas que ilustram os afrescos da Basilica Superior e, o ciclo pictórico de Pietro Lorenzetti na Basilica Inferior estão conservados in Cod. it. IV 2040 [=12281], fasc. V/4. Cfr. L. Moretti, *Disegni da antichi maestri*, catálogo da mostra, apresentação de R. Pallucchini, Venezia-Verona, 1973; F. Bolonha, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in "Storia dell'arte italiana", I, *Questioni e metodi*, Torino, 1979, pp. 167-282; A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in "Storia dell'arte italiana", X, *Conservazione, falso e restauro*, Torino, 1981, pp. 99-112; Id., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988, pp. 240-77; D. Levi, *Cavalcaselle, il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, 1988.

<sup>5</sup> O projeto cavalcaselliano concentrou-se em reconstruir e readaptar as fisionomias originais dos artistas 'primitivos' que a tradição historiográfica das *Vite vasariane* em diante havia em parte eclipsado. Por exemplo, o elenco desenvolvido por Cimabue na basilica superior vinha redimensionado; de fato, o conhecedor foi entre os primeiros a duvidar desta atribuição vasariana, reconhecendo nos afrescos da cúpula dos *Dottori* ou naqueles alem do passadiço não a mão do mestre de Giotto, mas uma clara pertinência ao estilo da escola romana, e mais especificamente a Jacopo Torriti.

<sup>6</sup> Na análise dos afrescos, o conhecedor individualiza e reconhece com facilidade os fenômenos de degrado, graças talvez às experiências completadas durante a estada londrina nos anos Cinquenta, quando teve a

possibilidade de empreender por um breve período a atividade de restaurador. A escassez de documentos a propósito não consente porém, de aprofundar este aspecto particular da sua vida. Cfr. BMV, Cod. it. IV. 2037 [=12278] tacc. 8, cc. 12v-14r; e Levi, *op. cit.* 1988, pp. 27-36.

<sup>7</sup> Para esta e para a nota seguinte veja BMV, Cod. it. IV. 2040 [=12281], fasc. V/4.

<sup>8</sup> BMV, Cod. it. IV. 2040 [=12281], fasc. V/4.

<sup>9</sup> BMV, *loc. cit.* (cfr. nota 8).

<sup>10</sup> BMV., *loc. cit.* (cfr. nota 8). Uma fenda longitudinal aparece revelada por Cavalcaselle ao centro do painel da *Rinnuncia ai beni*, com uma precisão quase fotográfica.

<sup>11</sup> BMV, *loc. cit.* (cfr. nota 8). As indicações sobre os enegrecimentos da película pictórica são frequentes, como na decoração — «nera divenuta» — da coluna na cena da *Donazione del mantello*. As «descolorações», ao contrário, encontram-se em quase todos os painéis, por exemplo na *Visione dei Troni*, os espargimentos da cor — «quasi perduto il colore» — vinham indicados claramente pelo conhecedor na veste de São Francisco e no rosto do anjo.

<sup>12</sup> BMV, *loc. cit.* (cfr. nota 8).

<sup>13</sup> O cume das arcadas laterais, onde estão representadas as *Storie di Cristo* sobre a parede esquerda e as *Storie di Isacco* e do *Vecchio Testamento* sobre o lado direito para quem entra, encontram-se em uma altura com cerca de 15 metros.

<sup>14</sup> BMV, *loc. cit.* (cfr. nota 8).

<sup>15</sup> Cavalcaselle, de fato, especifica uma influência da escola romana sobre as pinturas sobre o passadiço e, em modo particular, evoca os mosaicos de *Santa Maria Maggiore* e ao Cavallini, contestando a tradição historiográfica que os atribuía somente a Cimabue. Também na cúpula dos quatro Evangelistas vinha marcada a semelhança ao Torriti (BMV, Cod. it. IV. 2040 [=12281], fasc. V/4, c. 18r).

<sup>16</sup> Alguns personagens da *Natività*, como o São José ou os pastores, aparecem apenas aludidos.

<sup>17</sup> BMV, *loc. cit.* (cfr. nota 8). A este propósito Cavalcaselle é muito conciso, diz simplesmente: «faltas».

<sup>18</sup> As 38 fotografias originais estão conservadas em BMV, Cod. it. IV. 2039 [=12280], além do fasc. III. Examinam principalmente os ciclos pictóricos da Basílica Superior, em particular somente 9 fotografias documentam os painéis da lenda franciscana, enquanto o resto da documentação associa os ciclos pictóricos do Velho e Novo Testamento sobre o passadicho. Além disso, no mesmo fascículo está contida somente uma fotografia da Basílica Inferior examinando dois santos apoiados à capela Albornoze, afrescada por Simoni Martini. Necessita determinar que os afrescos das duas Basílicas de Assis depois do restauro de Cavalcaselle, vieram amplamente documentados pelos Alinari de Florença e por Anderson, que de 1876 a 1890 fotografaram grande parte dos ciclos.

<sup>19</sup> G.B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in "Rivista dei Comuni italiani", 4-5, 1863, p. 46. Os escritos vêm republicados seja em 1870 em Florença com a curadoria de Dall'Ongaro (e é esta a cópia consultada), seja em Roma em 1875.

<sup>20</sup> P. Costantini, *Pietro Selvatico: fotografia e cultura artistica alla metà dell'Ottocento*, in "Fotologia", 4, 1985, p. 55.

<sup>21</sup> Cavalcaselle, *op. cit.*, 1863, p. 18.

<sup>22</sup> D. Levi, *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, in "Prospettiva", 26, 1981, pp. 74-87.

<sup>23</sup> Notáveis são as ilustrações que os dois estudiosos readquiriram pelas revistas, como aquelas do jornal inglês "Illustrated London News" cfr. Levi, *L'officina cit.*, 1981, p. 82.

<sup>24</sup> Entre os anos Sessenta e Oitenta as técnicas fotográficas estavam ainda em evolução. Do emprego do daguerreótipo que caracterizara os primeiros anos do século XIX com as suas imagens em alta definição passara-se a elaboração de novos métodos que permitiam um desenvolvimento mais rápido, facilitando e acelerando o trabalho. Entre as primeiras técnicas necessita sublinhar a difusão em 1841 do calótipo, mais rico de efeitos de claro-escuro, em 1848 a introdução do processo pela albumina, em 1851 a descoberta do colódio úmido e em seguida daquele seco e enfim, em 1871 o uso da gelatina ao brometo de prata, que contribuiu para a massificação da fotografia cfr. L. Vitali, *La fotografia italiana dell'Ottocento*, in *Storia della fotografia dalle origini ai nostri giorni*, com a curadoria de P. Pollack, Milano, 1961, pp. 258-280; W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], consultada a trad. it. Torino, 1966; AA. VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, catálogo da mostra das assessorias da cultura de Florença e Veneza, com a curadoria de M. Miraglia, D. Piazzi e I. Zannier, Milano-Florença, 1979; W. Settimelli, *I padri della fotografia*, Roma, 1979; M. Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in "Storia dell'arte italiana", IX, *Grafica e immagine, L'illustrazione, fotografia*, Torino, 1981, pp. 423-496.

<sup>25</sup> Sobre as transformações e as influências exercidas pela fotografia na sociedade e no campo artístico cfr.: P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento*, Messina-Florença, 1972; P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia*, Roma, 1978; E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in "Storia dell'arte italiana", II, *L'artista e il pubblico*, Torino, 1979, pp. 415-84; S. Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in "La Pittura in Italia", *L'Ottocento*, Milano, 1986, pp. 581-601; I. Zannier - P. Costantini, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1849-1949*, Milano, 1985; I. Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili dell'invenzione meravigliosa*, Milano, 1988.

<sup>26</sup> Levi, *L'officina cit.*, p. 83.

<sup>27</sup> BMV, Cod. it. IV. 2039 [=12280] além do fasc. III.

<sup>28</sup> A fotografia que documenta a intervenção de Botti pertence ao *Archivio Alinari*. Muito provavelmente foi tirada pelos fotógrafos florentinos durante a primeira

campanha organizada em Assis em 1876, ao término da experiência de Botti no canteiro *cavalcaselliano* (1872-1874). Cfr. A. Conti, *Storia di una documentazione*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, catálogo com a curadoria de W. Settimelli e F. Zevi, Firenze, 1977, pp. 148-70.

<sup>29</sup> A queda accidental de uma parte dos rebocos geralmente vinha notificada às autoridades nos vários ensaios que pontualmente Botti redigia para Cavalcaselle. De fato, in ACS, AA.BB.AA., I versamento, b. 527 fasc. 707, está guardada uma relação de 4 de julho de 1872 da Prefeitura de Perugia, na qual, em resposta às solicitações do arquiteto do canteiro Brizi, outorgava-se ao Botti a autorização para proceder sobre uma seção do afresco que se era improvisadamente destacada da cúpula central da capela de *Santa Maria Maddalena*, em 8 de junho de 1872. A intervenção extraordinária executada na Basílica Inferior virá denunciada por Botti também no ensaio de 1 de setembro de 1872, especificando o custo dos metros quadrados de reboco recuperados; «Trabalhos executados com urgência, sobre parte das pinturas em afresco, da escola de Giotto, na capela da *S. Maria Maddalena* na igreja inferior de *San Francesco* nesta cidade, e já supracitado pelo Sr. Cavalcaselle».

<sup>30</sup> A notícia de um reparo sobretudo nas cabeças dos Santos na base do painel vem citada também pelo estudioso de Assis, Antonio Cristofani em um artigo endereçado ao inspetor da *R. Accademia di Belle Arti di Firenze* C. J. Cavallucci, apresentado em "La Nazione" em 29 de junho de 1872, n. 186: «...Não digo como estas pinturas já não fossem do pó e por outros acentos lesadas, como o foram mais tarde pelos restauradores de um imprudente pincel, que refez algumas cabeças de apóstolos que estão por baixo, na história da *Ascensione*...»

<sup>31</sup> Veja a nota 3.

<sup>32</sup> Os documentos consultados nos fascículos do *Archivio Centrale dello Stato* não restituem muitas notícias nem em mérito às atividades da empresa, com sede na via *Santa Maria delle Rose* em Assis, nem sobre a biografia dos três membros fundadores. Somente o nome de Paolo Lunghi virá citado por Becchetti, *op. cit.*, Roma, 1978.

<sup>33</sup> ACS, AA.BB.AA., I versamento, b. 526, fasc. 706. Na carta de 11 de dezembro de 1871, assinada por todos os três membros da sociedade de Assis, não vêm citados, infelizmente, os temas reproduzidos pelas fotografias.

<sup>34</sup> ACS, AA.BB.AA., *loc. cit.* (cfr. nota 33). Os fotógrafos, além disso, para garantir as próprias solicitações se recorreram ao quanto decretado pela lei de 25 de junho de 1865, que consentia a todo artista de reivindicar o próprio direito de autor sobre as obras executadas. Na carta citava-se também o curador da publicação, don Tommaso Locatelli Paolucci.

<sup>35</sup> ACS, AA.BB.AA., *loc. cit.* (cfr. nota 33). Na carta expedida em 19 de janeiro de 1872 declarava-se: «Tal trabalho em 30 de novembro passado vem estimado pelo Município de Assis com a permissão à mesma Sociedade uma pequena soma em título de encorajamento. Sua majestade Vittorio Emanuele II, depois do reconhecimento recebido de tal obra dignouse conferir aos subscreitos o direito do autor... Querendo de tal modo premiar os longos esforços dos mesmos sustentados até a alcançar uma nova maneira de fotografar na presente obscuridade dos locais, que nunca permite a qualquer um a efetuação de tal trabalho».

<sup>36</sup> ACS, AA.BB.AA., *loc. cit.* (cfr. nota 33), carta de 19 de janeiro de 1872.

<sup>37</sup> ACS, AA.BB.AA., *loc. cit.* (cfr. nota 33). Na circular referem-se também outras duas justificações para as quais as solicitações inovadoras pelos fotógrafos não encontravam-se contempladas pela lei de 1865: a excessiva duração do usufruto do direito do autor (vinte anos) e a ausência da categoria dos fotógrafos na mesma lei, reservada unicamente aos artistas.

<sup>38</sup> Sobre a história do restauro da *Cappella degli Scrovegni* consultar: A. Prosdocimi, *Il comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", XLIX, 1, 1960, pp. 1-225; ou o volume *Studi sullo stato di conservazione della Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino d'Arte", XLIII, 1983, II serie speciale.

<sup>39</sup> Cavalcaselle e Selvatico muito provavelmente se conheciam através de seus escritos. Sabemos, de fato, que o estudioso de Pádua haveria no passado publicado uma resenha da biografia *cavalcaselliana* de 1863. Cfr. P. Selvatico, *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in "Nuova Antologia", V, 1867, pp. 504-12.

<sup>40</sup> Sobre a atividade conduzida pelo fotógrafo Carlo Naya de Veneza e, em particular, sobre suas relações com o canteiro de Pádua confrontam-se o precioso ensaio de Costantini, *Pietro Selvatico cit.*, pp. 54-67; ou cfr. I. Zannier, *Venezia, archivio Naya*, Venezia, 1981; P. Costantini e I. Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia, 1986.

<sup>41</sup> O restaurador Guglielmo Botti trabalhará em Pádua entre 1867 e 1870 e, em seguida, em Assis de 1871 a 1875. Seu método de restauro 'todo mecânico', baseado sobre a separação e junção parcial do reboco e sobre a qualidade isolante e impermeável do encausto, vem avaliado seja por Cavalcaselle que por Selvatico, ainda que este último sujeitará a operação do restaurador de Pisa ao controle vigilante de uma Comissão, de um químico (Francesco Filpuzza) e de um fotógrafo (Carlo Naya), já ativo em Veneza desde 1857. As técnicas do restaurador pisano vinham amplamente tratadas em dois artigos: G. Botti, *Sul metodo di restauro praticato sugli antichi affreschi del Camposanto di Pisa*, Firenze, 1858 e *Sulla conservazione delle pitture del Camposanto di Pisa. Documenti pubblicati per cura dell'Accademia di Belle Arti di Pisa*, Pisa, 1859. Para sucessivos aprofundamentos, além disso, consultar a ampla bibliografia disponível: L. Rotelli, *Delle invetrate da G. Botti*, in "La Rivista Universale", Pisa, 1868; Breda, *Sul nuovo sistema del Cav. G. Botti, pittore per distaccare gli affreschi delle pareti*, in "La Gazzetta di Mantova", 8 de julho de 1870; A. Rondani, *Sul distacco e trasporto di un affresco di A. Allegri da Correggio in Parma operati da G. Botti*, Venezia, 1876; M. Sernagiotto, *Il Cavaliere Guglielmo Botti di Pisa, Professore di pittura*, Treviso, 1879; E. Bassi, *Botti Guglielmo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIII, Roma, 1971, pp. 446-47; Conti, *op. cit.*, 1981, pp. 39-112; Id., *Fra conservazione e restauro amatoriale*, in *La grande vetrata di S. Giovanni e Paolo*, catálogo da mostra, Venezia, 1982, pp. 131-43; ou também id., *Il restauro fra accademia e romanticismo*, in *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988, cap. VIII, pp. 228-328.

<sup>42</sup> Selvatico - na época presidente da *Commissione per i monumenti* - suspenderá de seu encargo Guglielmo Botti «... porque no lugar das varas de cobre e de latão para deter os rebocos utilizou-se aquelas de ferro...»; cfr. Prosdocimi, *Il comune cit.*, pp. 1-225; ou também cfr. L. Gaudenzio, *Restauri e restauratori nella Padova dell'Ottocento*, in "Padova", fevereiro de 1935, pp. 32 ss.

<sup>43</sup> Costantini, *Pietro Selvatico cit.*, p. 63.

<sup>44</sup> ACS, AA.BB.AA., I vers., b. 526, fasc. 706. Carta de 24 de abril de 1872 enviada por Cavalcaselle a Rezasco.

<sup>45</sup> ACS, *loc. cit.* (cfr. nota 44). Carta de 24 de abril de 1872.

<sup>46</sup> Entre os exemplos na Itália de 'aplicação' da fotografia, além do caso mais famoso de Naya, necessita recordar também a assídua colaboração entre o fotógrafo Poppi e Alonso Rubbiani para os restauros analógicos terminados sobre alguns monumentos bolognesi, cfr. M. Cova, *Fotografia e restauro architettonico*, in "Fotologia", 8, 1987, pp. 24-30.

<sup>47</sup> As campanhas fotográficas dos Alinari têm sempre associado aos afrescos já restaurados, propriamente porque eficientes a uma valorização em sentido artístico e cultural da atividade fotográfica. O primeiro ensaio efetuado pelo *atelier* florentino teria sido já em 1876, mas somente em ocasião da publicação do catálogo

geral de 1887, a campanha fotográfica sobre as pinturas da basílica de *San Francesco*, viria completada fotografando a maior parte dos afrescos já recuperados pela intervenção de Cavalcaselle. A propósito vejamos: o catálogo sob a curadoria de Settimelli e Zevi, *op. cit.*; E. Sesti, *Archivi Alinari*, in "Fotologia", 3, 1985, pp. 3-7; L. Tomassini, *Le origini della Società fotografica Italiana e lo sviluppo della fotografia in Italia. Appunti e problemi*, in "Archivio fotografico toscano", I, 1, 1985, pp. 42-51. Id., *I nostri antenati. Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento. Parte II*, in "Archivio fotografico toscano", III, 6, 1987, pp. 62-69.

<sup>48</sup> Também os Anderson, e em particular Domenico, executaram diversas campanhas fotográficas junto das duas Basílicas, quando enfim, o canteiro *cavalcaselliano* era terminado entre 1899 e os primeiros anos do século XX; cfr. P. Becchetti, *Una dinastia di fotografi romani, gli Anderson*, in "Archivio fotografico toscano", II, 4, 1986, pp. 62-67.

<sup>49</sup> ACS, *loc. cit.* (cfr. nota 44). Por uma carta de 23 de abril de 1872, assinada pelo fotógrafo Gualacini, se compreende que a empresa de Assis para o progresso do trabalho haveria pedido uma soma de £ 2 para cada cópia fotográfica e de £ 11 para os materiais necessários para o desenvolvimento: colódio £=50, prata para a cópia fotográfica £=70, ouro £=70, fixador £=25, papel carbono £=70.

<sup>50</sup> O último pagamento de Boti para o trabalho desenvolvido sobre os afrescos de Assis remonta a 6 de outubro de 1874 e era endereçado a Veneza, onde o restaurador de Pisa vem chamado pela *Accademia di Belle Arti*, na qualidade de 'accademico di merito'. Luigi Muzio, seu aluno em Assis, levou avante o restauro dos afrescos aplicando os mesmos critérios da intervenção de seu mestre.

<sup>51</sup> A sociedade fotográfica muito provavelmente fuiu em 1875; de fato as fotografias executadas desde 1880 não foram mais rubricadas, como as precedentes, com o timbre que levava as três letras dos sobrenomes dos membros fundadores, mas somente com as duas iniciais da firma de Paolo Lunghi.

<sup>52</sup> ACS, AA.BB.AA., I vers., b. 528, fasc. 707. Na carta de 16 de setembro de 1880 se atribui substancialmente a culpa da interrupção ao Ministério: «*Dal 1872 ao 1875 si lavorò con le basi sudd. e nulla vi fu a ridire: però da quest'epoca fino ad oggi non hanno i Sottoscritti ricenuto più nessun ordinazione in proposito; dalla qual cosa ne sono restati oltremodo sorpresi, molto più che il restauratore prosiegue el lavoro, avendo restaurato oltre N. 20 quadri senza commetterne l'esatta fotografiam.*

<sup>53</sup> ACS, *loc. cit.* (cfr. nota 44). Na mesma carta Cavalcaselle indicava também quais afrescos não necessitavam mais da fotografia; «O escrevente não cre

que o Ministério deva fotografar os afrescos assegurados; nem daqueles da igreja inferior os quais foram muitas vezes fotografados, e dos quais faz-se um comércio contínuo, assim se deve dizer dos afrescos da parte inferior, abaixo do passadiço, da igreja superior as pinturas representando fatos da vida de S. Francisco, porque estas somente fotografadas e colocadas à venda». O comércio ao qual se refere o conhecedor pertence as publicações dos catálogos fotográficos dos irmãos Alinari e de Anderson, que, naquele período (de 1876 a 1890), havia já reproduzido alguns ciclos pictóricos das duas basílicas.

<sup>54</sup> ACS, *loc. cit.* (cfr. nota 44). Carta de Cavalcaselle, datada em 13 de novembro de 1880. No mesmo fascículo está incluída também uma circular ministerial endereçada a Alfonso Brizi de 26 de novembro de 1880, no qual se relata como a tarefa fotográfica viria novamente marcada pela empresa de Assis sobre a base dos pedidos de Cavalcaselle.

## From windowcases to the video: from Mary Cassat to Robert Longo Patterns of Art in the Modern Era

Maria Lucia Bueno

*So go forward, on the street so alive, where one walks around, where one looks around. The luminosity of the lit-up windowcases comes from behind the trees, from the square which leads to the avenue, and it invites us. What invites us in fact are all the goods superbly illuminated behind glass, goods at the disposal of the shopper.*

Ernest Bloch

As she was walking along Haussmann Boulevard one afternoon in 1874, Mary Cassat noticed a picture in a windowcase that changed her life. It was a pastel by Edgar Degas, it was bait which led her to an encounter with those who she came to call her "true masters": "I admired Manet, Courbet and Degas. I hated conventional art. I began to live"<sup>1</sup>. In Impressionism, Cassat found a new way of making art – in tune with the way she perceived the world – a new way which she adopted as her own.

In the flow of metropolitan crowds, the modern artist was transformed into a *flâneur*, just as Charles Baudelaire, looking for new motifs for his work. With Baudelaire, for the first time the city of Paris becomes the object and inspiration

for lyrical poetry. According to Walter Benjamin, this poetry is not national or every day art; to the contrary, the allegorical view which oversees the city is a look of estrangement. (...) Crowds of people are a veil through which the customary city signals to the *flâneur* as phantasmagorical. In the crowd, the city is one moment landscape, the next a harbour. Commercial places construe both one and the other, in such a way that *flânerie* becomes useful for the sale of merchandise.<sup>2</sup> Commercial houses make their appearance as the last diversion of the *flâneur*. For Benjamin, the *flâneur* is responsible for intellectuality finally moving towards the market.

Artists living a new condition aimed to establish guidelines, surrounded by compasses which would help them in building works that might constitute a coherent reading of the new universe. Starting from the physical and social environment that housed them, they began producing unique visual conceptions of the world they inhabited. A modern visual culture was being born, a product of observation experienced in reality, where the observer was submerged and fed by visual experiences produced by other artists. For Merleau-Ponty, this was as if the spirit came out «through the eyes to loiter amid things, since it never ceases adjusting its vision to them.»<sup>3</sup>

In societies dominated by emerging traditions, as in the American continent, the predisposition towards the new and the

search for a personal pathway was heightened. Many artists, taken by this restlessness, did not know how to channel it into production. Among the pioneers, there were doubts as to the steps necessary for completing the itinerary of a journey within. Art schools were of no help, since they reproduced antiquated formulas. It was known that in European urban centers such as Berlin and Paris there was a burgeoning new art form. Artists began traveling to Paris — which for Americans carried a special magical meaning of searching for their pathway. The more daring became frustrated, as the answer was not in the schools. Many, such as Edward Hooper and Tarsila do Amaral, returned without major transformations, discovering the path to modernity later, in America. Others, such as Mary Cassat and Diego de Rivera, stayed on as *flâneurs* and ended their search in front of a windowcase.

In 1910, walking about through the streets of Paris, Diego de Rivera — an artist with definite ideas in his head who looked for a means of actualizing them — found in another windowcase the key to the solution of many of his aesthetic problems. The discovery of Cézanne's painting, through the windowcase of the Ambroise Vollard Gallery, was such a profound experience that it left the Mexican in a state of shock.

I began looking at the painting around eleven o'clock in the morning. At noon,

Voltard went out for lunch, closing the door of the gallery. When he came back, around an hour later and found me still absorbed in contemplation of the picture, he flung me a fierce look. From his office, he watched me, looking every now and then. I was so poorly dressed, he must have thought I was a thief. Later on, Voltard stood up suddenly, took another Cézanne from inside the shop and put it in the window, in place of the first. After awhile, he exchanged the second canvas for a third. After that, he brought out three other Cézannes in succession. By then, it was nightfall. Voltard turned on the lights in the windowcase and placed another Cézanne. (...) Finally he came to the door and yelled: 'Understand this, I don't have any more!' Rivera adds that, as he returned home at two thirty in the morning, he was taken by fever and delirium due both to the cold of the streets of Paris as well as to the shock of Cézanne's paintings<sup>4</sup>.

In the thirties, another American, Alexander Calder (1898-1976) went to Paris in search of a key to help him in the execution of a project which he had in mind. With a degree in engineering, he developed his visual perception in a universe which was unfamiliar to artists. However, although the School of Engineering revealed another viewpoint of the world, introducing people into a new spatial relationship, it did not help artists construe visual dreams. For this reason, Calder went to Europe, looking for those artists who had been revolutionizing everything, in the hope that one of them might present him with the formula to resolve his quest. His rite of passage was in the interior of a private windowcase, in Piet Mondrian's studio:

"My entrance into the fields of abstract art came about as the result of a visit to the studio of Piet Mondrian in Paris in 1930.

*I was particularly impressed by some rectangles of color he had tacked on his wall in a pattern after his nature.*

*I told him I would like to make them oscillate — he objected. I went home and tried to paint abstractly — but in two weeks I was back again among plastic materials.*

I think that at that time and practically ever since, the underlying sense of form in my work has been the system of the universe, or part thereof. For that is a rather large model to work from.

*What I mean is that the idea of detached bodies floating in space, of different sizes and*

*densities, perhaps of different colors and temperatures, and surrounded and interlarded with wisps of gaseous condition, and some at rest, while others move in peculiar manners, seems to me the ideal source of form.*<sup>5</sup>

After 1945, the fame of European Modernism spread through the advanced artistic circles in the Americas, Oceania, northern Africa and the Iberian peninsula. A myth was born that the treasure map which made possible the achievement of a new artistic production was in Europe. As if it were a new academic model. Many artists, who were already developing a line of thinking, albeit still insecure, dived into this illusion. The journey to Europe displaced their personal incursions, transforming them temporarily into reproducers of consecrated visions. The case of some Brazilians illustrates this point:

*...There were a series of abstract drawings I made in Paris. It seems silly, but the best pieces were still the ones I had done before going to Paris. I got lost in Paris. I painted à la Leger, I painted à la I don't know who, in that searching process one does. I forgot about and lost all the quality I had back here. (Ligia Clark)<sup>6</sup>*

*... in 1941, I was very uninformed, very ignorant. As a man from the interior, who had never lived in the city, with no information, I had to act completely out of instinct, out of my intuition. I began painting landscapes on the bank of a stream in Porto Alegre (...) What moved me was the silence things had. (...) After the war, I went to Europe. I had never seen an art exhibition or an authentic Picasso. In Modernism, you either worked like Segall or like Portinari. We didn't have much information, there were no museums, no magazines, we were very ignorant. You didn't know that modernism was not this, that you had to forge a language within time. But how could a guy who had come from the interior think such things? So, there are things that upset me to have done, to have seen (...) I returned from Europe with too many influences and I wanted to find the colors of my palette again. So, the best way I found was to paint with simplicity, in blue, yellow and red. (Iberê Camargo)<sup>7</sup>*

Other artists, imbued with the spirit of modernism, used these influences as a tool for the construction of a personal world. Takis, the Greek (Athens, 1925) grew up in his home country in an impoverished family environment, lived through the dictatorship, the German occupation and a civil war from 1945 to 1949. In 1946 he was sent to prison for six months because he was the head of a left-wing student organization. He began painting and

drawing in prison. When he was released, he began sculpting in clay, creating elongated forms influenced by the work of Alberto Giacometti. In 1954, he moved to Paris. The next year he discovered Calder's mobiles, which revolutionized his conception of sculpture, introducing the matter of movement. His work did the opposite course of Calder's — going from art to engineering.

In 1958, Takis became intrigued by radar at an airport: directed toward the sky, radar is activated by invisible magnetic energy liberated by metallic objects. In order to turn loose this natural energy, he began using magnets and electromagnets (...) The revelation of the magnetic field is decisive, allowing one to come before invisible and ever-present forces of an unknown, albeit familiar, world. Fascinated by the fact that a magnet might produce sound, he made his first Musical Sculptures in 1965, adding strings to the magnetized sculpture, and later metal gongs, and finally wood. Not so much a musical composition, it is an expression in sound, revealing an unknown world that interests Takis. Mixing music and sculpture of (tele) light and sound, each Musical Space is composed according to location.<sup>8</sup>

Not all are able to find a path exercising freedom, which permits them to create new visual organization from the references around them, without letting themselves be led by a set of norms. To achieve this stage, many turn to new schools and new masters, which help them throw off old preconceptions and learn to exercise their own view. In the thirties, John Dewey in *Art as Experience*<sup>9</sup> retrieved the matter of unity in the contemporary universe based on individual experience, which in the artistic realm involves a reapproximation of art to life. In 1946, Jacob Levy Moreno (Bucharest, 1889 — Beacon, N.Y. 1974)<sup>10</sup> who was a psychiatrist living in New York, and who had founded the Viennese Theater of Spontaneity in Austria in 1921 — recovered the theme of the whole experience of the work of art along this same line. Centered on the achievement of this phenomenon, he pointed out that it was only made viable through a process of liberation of social conditioners which intrude between the artist's vision and the world which surrounds him, blocking his perception of reality. The artist in the modern world, as he encounters challenges before him, through the state of permanent

change in which he is submerged, should free himself from the cultural chains imposed by current traditions, which conceal his seeing and inhibit the development of his spontaneity.

Disorder is merely in outer appearance; inside, there is a moving coherent force, a plastic capacity, a demanding need to take on a definite form; the strategy of creative principle, joined to the artfulness of reason to achieve an all-consuming aim. The poet doesn't hide his complexes, to the contrary, seeds of form and his objective are an act of birth. Therefore, he is not merely following a pattern, he can creatively alter the world (...) the poet, actor, musician, painter finds his starting point not outside, but within himself, in the state of spontaneity. This is not something permanent, established and rigid, such as written words or melodies; rather, it is fluid, of rhythmical fluidity, with ups and downs, growing and disappearing gradually, like acts of life, and, on the other hand, it is different from life. It is a state of production, the essential principle of all creative production. It is not given as are words and colors. It is neither conserved nor recorded. The improvising artist must be warmed, he must do it climbing a mountain. Once having crossed the upward pathway to the state, he will develop full force and energy.<sup>11</sup>

For Moreno, this *state* does not emerge automatically, it is the product of an act of will. However, it emerges spontaneously — it is not created by conscious will, which usually imposes an inhibitory barrier — but it is generated by a process of interior liberation. In the forties, a number of artists lived this experience, through distinct rites of passage. Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas, 1925) was another who had a mistaken experience in Paris: «I was certain that, to be an artist, it was necessary to study in Paris. I think I was behind by at least fifteen years»<sup>12</sup> Ignorant of the artistic world, in 1948 he ended up in the Julian Academy, a conventional school, much attended by foreigners, where an academic modernism was taught. Since he did not speak French, he learned almost nothing, returning home a few months later. In the United States in the Autumn of 48, after reading an article in *Time* magazine on Joseph Albers, an abstract painter and late professor of the Bauhaus who was teaching in Black Mountain College in North Carolina, he enrolled in this college. It was

there that his initiation took place, doing exercises in the Bauhaus genre.

«Students had to find objects which were insertable, 'interesting'. No matter what they might be — from old cans to bicycle wheels and rocks — and take them to class as examples of accidental aesthetic forms.. having rigorous exercises with colors,... panels that were completely white and, later, completely black, painted on top of layers of crumpled paper with no relationship to color»<sup>13</sup>. At Black Mountain, besides Albers's classes, there was excitement around the composer John Cage, as well as the dancer and choreographer Merce Cunningham, who became great friends of the artist. John Cage (1912 – ) linked to Marcel Duchamp, was the most influential figure among New York artists in the fifties and sixties. Rauschenberg and Jasper Johns (1930) were among those closest to the composer. It was Cage who led Rauschenberg to formulate one of his best known declarations: «painting is related to art as much as it is to life... I try to function in the gap between the two.» The interaction between various art forms — music, dance, theater, visual arts — became a common practice at this time. *Happenings* were the product of this conjuncture. Some years later, the work of Robert Rauschenberg would acquire shape, between combinations of dadaists and pop-art.

By this time, Rauschenberg was already living in a veritable jungle of waste, Manhattan, a place where in one week, more artifacts were thrown out than during one year in Paris in the eighteenth century. The retrieval of just one afternoon would yield an immense variety of things with which to produce art: cardboard, stuffed birds, a broken umbrella, a shaving mirror, greasy postcards, spattered with paint. From these resulted collages which Rauschenberg called *combinations*.<sup>14</sup>

The Brazilian kinetic artist Abraham Palatnik (Rio de Janeiro, 1928-), albeit having studied in Israel, woke up to kinetic art in Rio de Janeiro towards the end of the forties, visiting the Mental Hospital Engenho de Dentro, and accompanying the work Dr. Nise da Silveira was doing with schizophrenics. He, as well as other artists — Lígia Pape, Almir Mavignier, Ivan Serpa — spent hours observing the interns painting, drawing and creating new artistic forms.

It was through the activities of the mentally ill that I was able to see how important the complexity of the individual was for his work (...) I could not understand how people who had never learned, who had never had the habit of art could unfold so easily in fabulous works. (...) We began to understand that there are not so many barriers between insanity and normality, because there are no exact limits. A person sleeps, however he also dreams... All that we thought so rigidly fell completely apart as we observed that someone who was mentally ill had an immensely rich and profound interior world. This is undeniable, because it manifested itself in so many artists, each with his own definite and clear characteristics<sup>15</sup>.

Palatnik understood, during his contact with the work of the insane, that his realm of artistic possibilities was much greater than he had imagined. He was not condemned to become a painter, draftsman or sculptor.

...I considered... these techniques a limitation, because to manifest some activity, the artist would be condemned to painting, drawing, printmaking or sculpting and no more. However, I believed the world, especially after the war, was saturated with impressive technological possibilities and my more advanced contact had been with electrical problems, motors. Having had an introduction to art, I thought I could possibly find a balance in technological processes which might not be exactly the traditional ones known in art<sup>16</sup>.

Looking, a visual perception of the world, became a constituent element of the visual arts in the contemporary sphere. Craftsmanship, dominating the actual making, virtuosity, which had determined artistic excellence in the academic world was transformed, from the second half of the twentieth century on, in the realm of the vanguard, into a secondary element. In this sense, it is meaningful to cite the sculptor Niki de Saint-Phalle's (Paris, 1930) recollection of how her husband Jean Tinguely helped her quickly forget her fears and insecurities in connection with the combination of technique, repeating constantly that «technique is nothing, this you can learn, the dream is everything»<sup>17</sup> We can point to two factors responsible for the new condition. First, with the segmentation of the artistic language and the emergence of new aesthetic approaches, the matter of making and the

learning of techniques can be completely disconnected from the artistic context. To construct their pieces, kinetic artists need knowledge in the realm of electronics, mechanics, cybernetics, high technology. In 1968, Takis, whose work was ever more closely associated to science, received a scholarship to Massachusetts Institute of Technology (MIT), in the United States, where he was meant to collaborate with a body of scientists in their research. Pop-art artists resort to techniques used by advertising and industrial design. There are hundreds of unique cases, such as Frank Stella (Malden, Massachusetts, 1936), who looked to the imagination of oriental «bricoleur» of Indian artisans who made decorative boxes with fragments of screens stamped in color in order to find inspiration and technique to develop a new series of pieces in an operation which Kirk Varnedoe called *cultural boomerang*.

The screens were meant for the fabrication of packing for soft drinks which had come from the United States with defects, so they were being sold as scrap at the dump. “The happy finding of foreign recycling through which American packaging served as a catalyzer” and source of inspiration for a series known as Indian Birds (1979), in which the artist recreated with the same material the compositions invented in the markets of India. Varnedoe observed that these constructions and many other examples of modern had their origin in the creative reconversion of that which we are used to considering trash.<sup>18</sup>

Another factor which made artistic craftsmanship a secondary aspect was the comeback of procedures prevalent in the Renaissance which turned artistic endeavor into a collective event. Some artists, such as Robert Rauschenberg, Andy Warhol (Forest, Pennsylvania 1928 – New York 1987), Robert Rauschenberg (New York, 1953), used this recourse to augment their production and respond to the demands of the market. Rauschenberg, for instance, has a base established on his fifteen acre island, in Florida, where he presides over a work community, armed with two lithography presses<sup>20</sup>. Every so often, his team goes to New York or other places in the world where the artist will be working. In 1962, Andy Warhol rented a large storehouse on 47th Street which was transformed into a studio and became known as the ‘Factory’. Besides objects, silkscreens and paintings, he produced

films from the underground cinema. He had a group of collaborators at his service, of whom 18 were fixed employees who worked on reproductions and often made the paintings, according to the sketches he provided. Between 1962 and 1964, by means of the Factory, Andy Warhol made over 2000 pieces<sup>21</sup>. In the eighties, Robert Longo continued in this tradition.

SUMMER OF 1986. Robert Longo, short, dark, all in black, wearing heavy half-open boots which resound as he walks, looks fixedly at an immense white painting, a blown-up hand — his own hand — on the wall of his flat of 4000 square feet in Manhattan. Diane Shea, one of his five assistants who always seem to be in black, works on the painting applying wet newspaper to give a semblance of salience. Longo isn’t sure if he likes the painting or not, but he’s already chosen two names for it: it will be called «Handiwork» or «Say Bye-Bye». When it’s finished, he explained, there will be metal sparks jumping out towards the center of the hand. He loved the idea when he first had it, but now he isn’t sure if it works... he hasn’t decided yet<sup>21</sup>.

The kinetic artists, such as Tinguely, Vasarely, Takis, operating with pieces which are difficult to construct, involving electronic or industrial methods, always worked with assistants. After a time, Vasarely only involved himself with the projects, leaving the construction to the helpers. Niki de Saint-Phalle, because of the size of her pieces was forced to turn to assistants very early in her career. Widow of the sculptor Jean Tinguely, she comments on the evolution of the condition of assistants in the contemporary artistic scene in the sixties, when they made their initial reappearance, through the end of the eighties, when they became professionals of their own right<sup>22</sup>.

... Rico Weber resta notre assistant pendant douze ans.(...) Pendant les années 60, vis-à-vis du monde extérieur, c’était difficile d’être assistant-collaborateur. Il n’y avait pas de reconnaissance sociale de ce travail. Parfois, au moment des expositions, Rico me disait qu’il en souffrait.

*Vingt années après, la situation de l’assistant a beaucoup changé. À New York et à Paris, le job le plus recherché c’est d’être l’assistant d’un peintre ou d’un sculpteur – surtout d’un artiste célèbre.. Cela donne une position sociale importante.*

*Aujourd’hui les jeunes artistes (comme dans l’atelier de la renaissance) envisagent de commencer leur carrière en étant l’assistant de quelqu’un*

*qu’ils admirent. Nous revenons à la tradition des ateliers.*

*Dans les années 50. Les jeunes artistes fauchés allaient chercher du travail comme peintre en bâtiment ou gardien de musée comme De Kooning ou Jackson Pollock.*

*Les générations et les visions changent. Si quelqu’un avait eu un assistant il y a trente ans, il aurait caché. L’artiste devait être seul face à son oeuvre. Si l’on racontait que quelqu’un vous aidait à travailler, c’était une démystification de l’artiste en face du public. Une mystification que les galeries d’art tenaient beaucoup à entretenir !*

To value conception over execution became a strong inclination among young artists of the vanguard. They learn by looking at the world around them and seeing the work of other artists. *They think with their eyes.* They develop an experience of training which is analogous to the one experienced by the nuclei of innovative filmmakers who emerged during the early sixties, such as the French of the nouvelle vague or the Germans from Wim Wenders generation. According to Peter Buchka, the movie industry only lost this homemade character relatively late — when all the technical challenges essential to movies had been resolved. From then on, from around 1960, the important innovations did not result from work in the studios, but from the reflection about this means of cinematographic communication. The new filmmakers — and this name they adopted in lieu of calling themselves directors suggests a certain bad conscience — were no longer assistants to the electricians or titlelists of other times: they were critics, historians of the cinema and increasingly, undergraduates of schools or departments of cinema in universities, these new directors came to moviemaking not through working in an underdog role but from seeing movies<sup>24</sup>.

Division of labor has always been a characteristic of the movie industry. The novelty is the emphasis on the separation between craftsmanship work and intellectual work. The cinema, just as in visual arts — the opposite of literature — is profoundly based on technique, on handiwork, and so it remains. From the late fifties through the early sixties, we note the emergence of a new division of labor, separating the author of the process of execution from his project. In the sixties, despite industrial methods and the use of techniques of reproduction, the idea of authorship, as the mark of the artist is strengthened, in the artistic milieu as well as

in the market. According to Jean Claude Bernadet<sup>25</sup>, the author resides in the Olympus of creators who became gods along side others like him. Taken by this concept, Kiki de Saint-Phalle points out: "Je deviens Dieu dans mon atelier. Je recrée le Monde selon mon caprice, triste, tragique ou joyeux. Si moi je suis Dieu les assistants sont les Saints."<sup>26</sup>

By 1948, chance was a major factor in the construction of works by modern artists. In the years following, national museums of modern art and the large international exhibitions, such as the Biennials and the Documenta of Kassel in Germany, were transformed into public spaces of world reference for young people aspiring to become artists. Modern art was moving away from the restriction of the studios and windowcases of small and scarce art galleries, acquiring worldwide visibility. The large exhibits received coverage from the media and produced an expansion of contemporary art magazines, which circulated in the major metropolitan centers. Despite the restricted space they were awarded, these large aquariums for the vanguard were converted into the most important mechanisms of formation and information of new artists. From the Scottish abstractionist Alan Davies to the Brazilian concretists the biennials of the fifties and early sixties, which helped to solidify an international artistic ground, were instrumental in helping artists in the follow-up of their artistic quest. For the Germans, a contemporary international art exhibition of the size of the Documenta made possible in a very few years the constitution of a new generation of artists who were capable of taking a leading position in the international art field.

Large exhibitions, circulating windowcases, became the major vehicles in the exchange of information. In 1956, young Englishmen received the impact of the work of the expressionist Americans. Americans discovered kinetic art in 1965, through the exhibition of *The Responsive Eye* at MoMA. For Denise René, organizer of the event, it was a success which surpassed the artistic sphere. «Large shops around the museum decorated their windows in the spirit of the exhibition. It was on this occasion that the term Op-art was coined, by Lawrence Alloway's column in the Times»<sup>28</sup>. The art of the Hungarian Victor Vasarely and his friends, before occupying the museum, influenced fashion and the textile industry. "In the lapse of

time between the news of the exhibit and its inauguration, the clothing industry on Seventh Avenue had revved up its motors and placed on the market the mass avant-garde articles, even before the museum could officially disclose them"<sup>29</sup>. Op-art arrived simultaneously to the walls of the museum and to commercial windowcases, beginning to circulate in the streets. Two out of every three women present at the opening of MoMA wore interpretations of paintings shown at the event.

Even though they were attending art schools, artists generally developed outside them, observing the work of other artists and exchanging experiences with them. Schools turned into nuclei for the constitution of an artistic *habitus*, developing a new public for the arts. In the United States, in the late fifties, with the exception of advanced centers such as Black Mountain College in Yale, what predominated in the universities and art schools was academic abstract expressionism, which converted the tendency into a type of genre painting<sup>30</sup>. Eva Hesse (1936-1970), one of the pioneers who broke with traditional artistic surfaces, used to remark that she only began her research after leaving the university. In her first exhibit in 1961, she showed abstract expressionist paintings.<sup>31</sup>

In the early sixties, the population of artists was expanding and the ethos of modern times, the exercise of freedom — which revealed itself in the combination and choice of references — was being assimilated. Artists perceived that despite common ground, artistic activity in the contemporary world was a solitary journey which, for some, such as Eva Hesse, began as a process, not as a program. Among the plurality of visual traditions that were available, artistic and non-artistic alike, the construction of works must be based on an interior axis, ignoring external impositions. Authorship remained the mark of the artist, although there is already the emergence of those who would question this.

Pop-art artists built their works based on the other windowcases, those of mass culture. Many came from poor or lower middle class families, without *habitus* in artistic culture, awakening to vocations moved by the pop visuality that surrounded them, at a time dominated by comics, outdoors, idols of cultural industry on the covers of magazines and products for mass consumption circulating in colorful packages. Each one lived this atmosphere

in his own way, combining it with other references taken from multiple environments. Robert Rauschenberg grew up in Port Arthur, Texas, grandson of an immigrant physician from Berlin and a Cherokee Native American.

Port Arthur was no cultural center: for symphonic orchestra, there was an automatic record player; for a museum, comic books. The closest we got to art were the colored prints of saints that decorated the walls of the Rauschenbergs' living room (the whole family were devoted members of the local Church of Christ)<sup>32</sup>.

In 1942 he began to study Pharmacy, which he abandoned six months later. He enlisted in the American Marines, enrolled in the corporation's hospital school where he graduated as a psychiatric nurse. He worked until the end of the war in several California hospitals. During this period he had his first encounter with «real works of art», which led him to want to become a painter.

Every time he had a chance to take a few days of leave,...he left the sanitarium, went to the nearest road and posted himself there, waiting for a lift to anyplace. On one of these trips, he heard of a cactus garden at the Huntington Library in San Marino. He went there, and discovered that the library had paintings, the first real paintings he had ever seen: 'Portrait of Mrs. Simmons as the Tragic Muse', by Sir Joshua Reynolds, and 'The Blue Boy', by Thomas Gainsborough. These light phantoms of Georgian culture left him dumbfounded. Never in his life had he looked at a work of art as art, and the first thing that impressed him was finding out that «someone had thought about those things and had done them. Behind each one there was a man whose profession was to do them. That had never occurred to me before.»<sup>33</sup>

Andy Warhol, son of Czech immigrants, grew up in Forest City, Pennsylvania. His father Ondej Warhola, who had immigrated in 1912, was a worker in civil construction and mining. His mother arrived in the country nine years later.

When I was little, I had three nervous breakdowns. I would spend the summer in bed listening to the radio with my doll Charly McCarthy and my paper dolls, not yet cut-out, spread on top of the bed (,,). My mother read things to me as best she could, with her Czech pronunciation, and I

always said, 'Thank you, Mom', when she finished reading Dick Tracy, even though I hadn't understood a single word. I always finished a page of my coloring book and she gave me a Hershey chocolate bar (Andy Warhol).<sup>34</sup>

In 1942, his father died and his family became destitute. Andy went to work selling fruit and helping decorate shop-windows for department stores. He finished high-school in 1945 and entered Carnegie Institute of Technology in Pittsburgh, getting a bachelor in Arts in 1949. It was during vacation, as he was working in large department stores that he established contact with that which would become the theme of his artistic world: consumer world and advertising. The poor boy, immigrant son in a family that hadn't become integrated, he was fascinated by the abundance of merchandise — desirable items which characterized American society. After he graduated, he moved to New York to enter the artistic world and ended up successful in advertising. He took some time to construe his own language. His first entirely Pop pictures, inspired by Popeye and Dick Tracy comics strips, were exhibited for the first time in 1960, as part of the decoration for windowcases of Bowitt Teller, a luxury department store on 57th Street. In 1962, emerged the works that would become known as his trademark: the dollar bills, Pepsi Cola, Campbell soup, portraits of Marilyn Monroe — all luxury items were substituted by objects of mass culture. He observed that

*America established a tradition, by which all the more fortunate consumers bought the same items as the poor. When we watch TV, we drink Coca-Cola; we know the president drinks Coca-Cola, Liz Taylor drinks Coca-Cola and so a person thinks to himself that he can drink Coca-Cola too. (Andy Warhol)*<sup>35</sup>

The third example of low-income artist, David Hockney (1937), of a younger generation, is English, not American. In common with the earlier artists, he too came from a humble origin and a relation to visual environment marked by pop culture.

At the age of eleven I'd decided, in my mind that I want to be an artist, but the meaning of the word 'artist' to me then was very vague — the man who made Christmas cards was an artist. The man who painted posters was an artist, the man who just did lettering for posters was an

artist. Anyone was a artist who in his job had to pick up a brush and paint something. (...) When I was eleven, the only art you saw in a town like Bradford was the art of painting posters and signs. This was how one made one's living as an artist, I thought. The idea of an artist just spending his time painting pictures, for himself, didn't really accur to me. (...) I knew there were paintings you saw in books and in galleries, but I thought they were done in the evenings, when the artists had finished painting the signs or the Christmas cards or whatever they made their living from.<sup>36</sup>

To Hockney, being an artist was associated with painting and drawing. His own particular journey was not an easy task. Without the direct or indirect help of three other artists who appeared at the right moment, showing him the right way, he probably would not have been able to bring about his project, running the risk of getting lost along the way. The first, and perhaps strongest influence, was his father, Kenneth Hockney. The local school, with art classes centered around literature, did not stimulate the boy's interest in visual arts. At home, things were different. His father was a simple man, however, he was an amateur painter. After the war, he worked recycling old bicycles, which, after a careful painting operation, were transformed into colorful new vehicles.

*I used to watch him do it. (...) it is a marvellous thing to dip a brush into paint and make marks on anything, even on a bicycle, the feel of thick brush full of paint coating something. Even now, I could spend the whole day painting a door just one flat colour.*

*My father obviously enjoyed doing that kind of thing. I remember in about 1950 he decided to modernize the house. He began by putting a whole sheet of hardboard flush over each of panelled doors, and then he painted sunsets on the doors like this, and I thought they were wonderful. He also use to paint posters... In those days, there were people who could do very quick hand-lettering; there was a demand for it. Posters advertising films were painting by hand. I would go up and look to see how they were done. You could still see the brush marks. People also did little signs for restaurants and cafés. To me this was the work of a real artist.*<sup>37</sup>

Hockney traversed a long journey from conventional art teaching, passing through advertising until he was 19 years old, when he went to the Royal College of London. In the meantime, he discovered a new way of making art, as he entered into contact with the paintings of Picasso, by means of

reproductions. Even though he was dissatisfied with the environment where he was growing up, he continued ahead, because Picasso's work had revealed another alternative besides traditional painting: modern art. At the Royal College, he met the American painter Ron Kitaj, his classmate and the third artist in his pathway who helped him complete his search. With his help, he found the way that gave him the visual configuration he needed for his interior project.

Artists came to London in 1957, when the artistic milieu was becoming dominated by abstract expressionism. In 1956, Tate Gallery organized the first collective of American painters, followed by individual exhibits by Jackson Pollock and Mark Rothko, and a new collective in 1959. Every young artist wanted to be an abstract expressionist. It became a kind of mania at the time, a dictatorship of style. Figurative art — including the pop-art that was emerging in London through artists such as Richard Hamilton — was marginalized. Hockney was inhibited once again in his journey because of a convention, however this time, it was a 'modern' convention. "So I tried my hand at it, I did a few pictures, about twenty on three feet by four feet pieces of hardboard that were based on a kind of mixture of Alan Davie cum Jackson Pollock cum Roger Hilton. And I did them for a while and then I couldn't. It was to barren for me."<sup>38</sup>

He talked to Kitaj about his dissatisfaction while he observed the strange paintings his friend produced. On one occasion, the American asked him what were the themes that interested him the most and why didn't he build his paintings around them.

And I thought, it's quite right: that's what I am complaining about, I am not doing anything that's from me. So that was the way I broke it. I began to paint those subjects. But I still hadn't the nerve to paint figure pictures; the idea of figure pictures was considered really anti-modern, so my solution was to begin use words. I started writing on the pictures. And when you putting a word on a painting, it has a similar effect in a way to a figure; it's a little bit of human thing that you immediately read; it's not just a painting. The idea came because I didn't have the courage to paint a real figure, so I thought, I have to make it clear, so I'll write 'Gandhi' on this picture about Gandhi. I can remember people coming round and saying 'That's ridiculous,

writing on pictures, you know, it's mad what you're doing. And I thought, well, it's better; I feel better; you feel as if something's coming out. And then Ron said Yes, that's much more interesting.<sup>39</sup>

He began with political themes and went on to the world of childhood which appeared behind curtains, which were transformed into one of the artist's recurrent motifs — theater curtains, curtains in the background, bathroom curtains — revealing his fixation for these objects. Progressively, he drew closer to the references that would imprint a new direction to his work. "I paint what I like, when I like, and where I like: landscapes of foreign lands, beautiful people, love, propaganda, and major incidents (of my own life)."<sup>40</sup>

In 1963, he moved to the United States, attracted by the material world of popular American culture, full of bathrooms, showers, squirters, swimming pools, gardens. He established his base in Los Angeles, fascinated by the expressways, by the beaches, the sun, the motels and the mansions of art collectors, transforming all of this into the object of several series of paintings. He built his house there, decorating it as inspired by his father's house. Like him, he went along recreating, with brushes and colors, each room, each door, each nook, until he had transformed the whole house into an immense environmental painting by David Hockney.

Robert Rauschenberg, Andy Warhol, David Hockney grew up in the tradition of advertising, of outdoors and magazine covers, which were tied to certain traditional artistic framing viewpoints, at a time dominated by the reproduction of fixed images, by time congealed in an instant. They emerged as artists in an era when television was in full swing, coming face to face with new visual and time-space references. Up to that time, advertising carried a local mark, although some products, such as Lever soap and Coca-Cola already had worldwide circulation. Movies also circulated around the world, but they only interfered in people's daily visuality as congealed images on billboards and magazine stands. Movies followed the ancient tradition of the concert, an experience in a closed hall<sup>41</sup>, which removes individuals from the day-to-day circuits and doesn't intermix with it. «Between the destruction of the objective pictures of the filmmaker and their re-establishment, executed by the movie

viewer, there is an infinitesimal hiatus. It is through this eye of the needle that the whole magical caravan went through, smuggling the opium of the unreal world.<sup>42</sup> When the lights turn on, as in a dream, everything returns to what it was before.

Television is responsible for the introduction of entirely new components. Through this means, the constant flux of moving images come to integrate the domestic universe inhabited up to now only by inanimate objects. Televised culture — especially for children brought up with television in the home — modified the daily visual references, mixing themselves to it, and created a new time-space relationship. The elimination of frontiers that separate what is near and far becomes actualized on a daily plane for people, as a visual experience which up to this time only existed in virtuality, in paintings of modern artists. When the impressionists eliminated the contours that made the figures in a painting stand out, breaking rules of classical perspective, these figures became confused with the background, in a pictorial reality where all elements coexist on the same plane. Television transformed this purely aesthetic experience into a common fact, for an ever greater number of people.

The Kennedy era, in the early sixties, marked a period of large transformations of the televised communication vehicle. In early 1961, instatement of the new president was transmitted on national television, still in black and white. In 1962, Testar, the first telecommunications satellite was launched, linking the United States to Europe<sup>43</sup> By the end of 1963, Europe and the United States watched the burial of the American president on live colored television. In July, 1969, Japan and Brazil, linked to the network, were able to accompany on television the moment when man stepped on the moon for the first time. During this time, computer technology was in full expansion, though still distant from the domestic sphere.

Among the artists we have named, only Warhol dialogued with the new visual atmosphere, seeking to incorporate its rhythm. Rauschenberg dialogued with modernism and the history of painting. Hockney was a painter who — despite resorting to new resources, such as quick drying acrylic paints — remained, just as his contemporaries, tied to classical time paintings which were certainly no longer the same period as Rembrandt's.

Advertising was dominated by the obsession for short time spans, which intensified in the era of television. This new frequency was tuned into people's new mode of living, extrapolating the specific sphere of production and spreading to other cultural forms. According to José Mario Ortiz Ramos, «Richard Hoggart was already preoccupied about this in England in the fifties, pointing out the fragmentation characteristic of publications by the press, which worried that the public would 'gradually lose interest in reading', preferring short simplified texts. Hoggart had already been caught by the influence of advertising. «The advertising agents copy and intensify such processes: 'It's not possible to keep the attention of the reader for more than a minute at a time. It is necessary that, during this minute the reader catch everything you wish to tell him. (...) Short, disconnected and exciting.' These were advertising norms that scared the author and which would become more acute in the coming decades.»<sup>44</sup>

The language of advertising was the product of emerging social transformations in the sixties, marked by accelerated population growth and consumer public. As a consequence, the means of communication became more diverse and wide-ranged, and languages had to be recreated to meet the challenges placed upon the new reality. In Warhol, the use of photography, fragmentation and tiring repetition of images currently in the media news revealed an acute sensitivity towards the world, where excess perverts perception, numbs the spectator and at the same time constructs an image, destroys experience and the character himself. The media in the sixties was primitive and famished, for, like a vampire, if it didn't devour the idols it built-up, it transformed them into easy prey for a new species of demented people who tried to survive by defeating anonymity. The series of portraits of Marilyn Monroe were begun in 1962.

He reinforced the character of the mascara on the eyes of the faces that were represented, eliminating along with it the last vestiges of individuality which the model's pose permitted. He transformed stereotyped photographic portraits, which are no more than a simulacra of individuality into icons shining in an impious era, bringing forth the image of the owner, so as to turn it into a mask behind which collective conscience could

hide all its wishes and fears, a mask of pure superficiality. In Andy Warhol's work, the surface looks, in fact, like an chasm, and should not be confused with superficiality. «It is more appetizing to kiss someone when they are not using mascara. Marilyn's lips do not awaken the desire to be kissed, but to be photographed.» (Warhol) (...) «What pushed Marilyn Monroe to death was precisely this kiss directed to the whole world that Warhol immortalized, her obligation to remain always an immutable trademark.» (Werner Spie)<sup>45</sup>

Death circled this piece, the life and the work of Warhol. In 1964, a woman invaded the Factory and shot a pistol at the portraits of Marilyn Monroe. On July 3rd, 1968, Valerie Solanis, the only member of the Society for Cutting up Men shot at the artist, wounding him seriously. Warhol confessed that he felt 'constantly tormented by the idea that, when crazy people do something they will do it again... In 1968, I was hit by a bullet; it's a fact of 1968. But what bothers me is the idea: What if in the seventies, someone wants to repeat these shots. That's another way to be a fan.» (Warhol)<sup>46</sup> Obsessed with the idea of death and contemporary violence, in 1982, he made a series of silk screens on canvas on the gun theme.

The character of the short story "Érostrate" by Jean-Paul Sartre already announced the emergence of this impulse towards destruction in the society of masses, which is born as an identity crisis, a desperate means which some activate so as not to get lost in anonymity.

Quand je descendais dans la rue, je sentais en mon corps une puissance étrange. J'avais sur moi mon revolver, cette chose qui éclate et qui fait du bruit. Mais ce n'était plus de lui que je tirais mon assurance, c'était de moi: j'étais un être de l'espèce des revolvers, des pétards et des bombes. Moi aussi, un jour, au terme de ma sombre vie, j'exploserais et j'illuminerais le monde d'une flamme violente et brève comme un éclair de magnésium<sup>47</sup>

Before discovering this strategy, the character remained isolated, as much as possible, high up in his apartment, protected by the superiority of his position, avoiding going out into the street where he feared he might be suffocated. "Quand on est de plain-pied avec les hommes, il beaucoup plus difficile de les considérer comme des fourmis: ils touchent."<sup>48</sup>

Les hommes, il faut voir d'en haut.... Ils soignent la façade, quelquefois les derrières, mais tous leurs effets sont calculés pour des spectateurs d'un mètre sixante-dix. Qui donc a jamais réfléchi à la forme d'un chapeau melon vu d'un sixième étage? Ils négligent de défendre leurs épaules et leurs crânes par des couleuvres vives et des étoffes voyantes, ils ne savent pas combattre ce grand ennemi de l'Humain: la perspective plongeante. Je me penchais et je me mettais à rire: où donc était-elle, cette fameuse 'station debout' dont ils étaient si fiers: ils s'écrasaient contre le trottoir et deux longues jambes à demi rampantes sortaient de dessous leurs épaules<sup>49</sup>

Looking from above, as if flying overhead, was a feat of modern times. Although there were already towers and lookout points in the ancient world, classical perspective did not permit the human image being smudged by being deformed by a vision constructed from above. The break from classical rules, the irreverence of the cartoonists, the grand buildings, the advent of the air balloon and later of the airplane, transformed the view from flying overhead into a current exercise among modern artists<sup>50</sup>. By the end of the sixties, a new generation had discovered a new way of making art, by means of airplane windows and aerial photographs, recuperating at the same time the sense of totality and immensity. This was another category of artists who, instead of producing objects, created images and sensations. They were landscapists. From the height of airplanes and helicopters, they conceived works that were meant to be viewed from the height of airplanes and helicopters. Perishable installations in galleries and on the streets. These artists, appearing around 1968, and because they established a dialogue with nature, became identified with a tendency known as Earth Art.

Their work established a direct link with the natural environment, transformed into object and raw material of the work. Robert Smithson (1936-1973), who died very young in an airplane crash, while working on an installation known as Amarillo Ramp, preferred to develop his projects in areas which had been ruined or were deteriorated, recycling them in virtuality, as in his famous Spiral Jetty (see illustration) in Great Salt Lake in Utah. Between 1969 and 1970, Smithson returned dignity and beauty to an area which had been destroyed by industrial exploration, by

building a gigantic spiral, made to be seen from above — and which no longer exists — whose lines suggest lunar tracings or even ancient pre-Incan drawings, executed in the Nazcan region.<sup>51</sup> The work involved two crucial phases, execution and filming. About the first, Smithson commented:

This site was a rotary that enclosed itself in an immense roundness. From that gyrating space emerged the possibility of the *Spiral Jetty*. (...)

*The scale of the Spiral Jetty tends to fluctuate depending on where the viewer happens to be. Size determines an object, but scale determines art. A crack in the wall if viewed in terms of scale, not size, could be called the Grand Canyon. A room could be made to take on the immensity of the solar system. Scale depends on one's capacity to be conscious of the actualities of perception. (...) Growth in a crystal advances around a dislocation point, in the manner of a screw. The spiral Jetty could be considered one layer within the spiraling crystal lattice, magnified trillions of times.*<sup>52</sup>

*The film, made by the artist himself, inside a helicopter, in a mirage-like atmosphere, was a reminder sometimes of Van Gogh, sometimes of Jackson Pollock.*

Following the spiral steps we return to our origins, back to some pulpy protoplasm, a floating eye adrift in an antediluvian ocean. On the slopes of Rozel Point I closed my eyes and the sun burned crimson through the lids. I opened them and the Great Salt Lake was blending scarlet streaks. My sight was saturated by the color of the red algae circulating in the heart of the lake (...) My eyes became combustion chambers churning orbs of blood blazing by the light of the sun. All was enveloped in a flaming chromosphere; I thought of Jackson Pollock's *Eyes in the Heat*. Swirling within the incandescence of solar energy were sprays of blood. My movie would end in sunstroke. Perception was heaving, the stomach turning (...)

The disjunction operating between reality and film drives one into a sense of cosmic rupture.<sup>53</sup>

In time, these patterns multiplied and artists, engulfed in their times, continued to seek, each in his own way, a pathway to construe their journey. It matters not if he follows a spatial route or if his space is confined to four walls, circling inside his bedroom. If we are able to comprehend Robert Smithson's lesson, we will understand that all art involves a matter of sensitivity in relation to scale, and that inside a picture we will be able to discover

the immensity of the solar system. Some patterns are a-temporal, others are intricately linked to mechanical or technological transformations which produce new forms of perception. From the seventies on, with space voyages, satellite transmissions and the consolidation of electronic audiovisual culture, visual reality has been modified to an even greater extent. A new time-space scale is developed when the universe of television enters into dialogue with advertising, generating changes in the vehicle's language which become ever more synthetic, so as to capture the public's attention, without boring them.<sup>54</sup>

Linked to these transformations another phenomenon occurs, making relationships between near and far, local and foreign ever more fluid. References become tangled just as occurs in the association games of Paul Auster's character in *Palace of the Moon*.

Perhaps the word *moon* had changed for me after I saw men wandering around its surface... the words Moon Palace began to haunt my mind with all the mystery and fascination of an oracle. Everything was mixed up in it a once: Uncle Victor and China, rocket ships and music, Marco Polo and the American West. (...) One thought kept giving way to another, spiraling into ever larger masses of connectedness. The idea of voyaging into the unknown, for example, and the parallels between Columbus and the astronauts. The discovery of America as a failure to reach China; Chinese food and my empty stomach; thought, as in food for thought, and the head as a palace of a dreams. I would think: the Apollo Project; Apollo, the good of music; Uncle Victor and the Moon Men traveling out West. I would think: the West; the war against the Indians; the war in Vietnam,... weapons, bombs; explosions, nuclear clouds in the deserts of Utah and Nevada; and then I would ask myself — why does the American West look so much like the landscape of the moon? It went on and like that...<sup>55</sup>

It is up to each artist, in possession of his axis, to find the guiding line to the interior of this sea of indices.

At the beginning of the eighties, a new segment of artists emerged who developed inside this predominantly visual television circuit, who had in common a tendency towards figurative expressionism and the retrieval of traditional surfaces — canvas and brushes — revealing that the vanguard had not buried painting after all. We choose to focus on Robert Longo, an artist who found his direction in a personal voyage in the television video, far away from Mary Cassat's windowcases. He was born in New York in 1954 and spent his childhood in Long Island. Due to the fact that he was dyslexic and couldn't read, he developed a relationship with the environment directed toward visual senses. He spent hours watching TV and drawing what he saw there. He couldn't tell time by looking at a clock, but he drew a gladiator from the film *Spartacus* or a football player with perfection.

I never lived reality, I had never been there. I started realizing that the only way I could live in reality was to create reality. It would be perfect if on TV they were showing a film made for me, if on the stereo music was playing composed by myself and if on the wall hanged a picture I had painted. I would give anything to be in a totally fabricated world.<sup>56</sup> (Robert Longo)

With his paintings, Longo created a monster which seems to have escaped from George Lucas' *Star Wars*, embodying his intuitive visions of horror in a type of combination of «Boccioni and Hollywood».<sup>57</sup> Using various media — painting, sculpture, drawing, cinema, graphic arts, performances, music — he attempts to produce an impact on the spectator. In his studio in New York he works, with the help of assistants, simultaneously executing large paintings, planning future works and occasionally producing videoclips and movie scripts. While he's working, he always leaves four television sets turned on — «these are my windows» — next to a sound set on full blast.

He is used to the contemporary visual universe, and tries to tear people away from competing visual messages which assault them daily, and catch their attention. He notes that his objective is «the creation of works of art that can be competitive in

relation to television, the movies and the written news».<sup>58</sup> His themes are power and violence: violence of wars and on the streets, and the power of economic groups which produce them. His strategy is to shock, make an impact. «In the movies — he observes — the great moments of impact are not those of sex, they are those which show how people die. In a strange way, Hitler was the greatest creator of movies who ever existed. He staged the Second World War.»<sup>59</sup> Robert Longo is also a new kind of artistic personality: a star, individualistic, independent, but at the same time, in his own way, an artist who is involved politically, who tries to reach the spectator so as to call him to his vision. He resorts to original techniques so as to stage his great paintings. In the *Men of the City* Exhibit which he projected in 1981,

The pictures showed men and women dressed in clothes which represented something between business uniforms and uniforms worn in social clubs, as they assumed strange spasmodic positions. They might be dancing or writhing in pain — some figures seemed to have been just shot to death. Longo created this series taking photographs and then drawing his friends while he threw rocks and tennis balls at them.<sup>60</sup>

The repercussion was so great that, a few months later, the streets of New York were filled with an outdoor advertisement — a fashion advertisement — where models reproduced an atmosphere in the same cenography as the series of canvases of *Men of the City*. Re-editing the accomplishment of Op-art — at the time an isolated experience — the visual arts in the eighties are gaining evermore ground in the media, occupying the streets and interacting with other visual interferences. At last, a modern project is actualized, as art invades daily living. New generations don't need windowcases anymore — the signs, the indices, the scripts of art to be made were all over. Spread out in the four corners of the world, in the cities, in the fields, in closed rooms. New artists had only to look around and discover them.

*Tradução: Lucia Reily*

<sup>1</sup>Mary Cassat, quoted in Aline B. Saarninen, *The Proud Possessors – The live, time and taste of some adventurous*

*american art collectors*, New York, Randon House, 1958, p.18.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, "Paris, capital do século XIX", *Walter Benjamin* (ed, Flávio Kothe), São Paulo, Ática, 1985, p.39.

- <sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty, «O Olho e o Espírito», *Merleau-Ponty, (Os Pensadores)*, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p.91.
- <sup>4</sup> Diego de Rivera, quoted in J.M.G. Le Clézio, *Diego e Frida*, São Paulo, Editora Página Aberta, 1993, p.15.
- <sup>5</sup> Alexander Calder, Symposium: «What abstract art means to me», 1951, reproduced in H.B.Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley University Press, 1986, p.570/571.
- <sup>6</sup> Lúcia Clark, interview reproduced in Fernando Cocchiarella and Anna Bella Geiger, *Abstracionismo – Geométrico e Informal*, Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1987, p.146.
- <sup>7</sup> Iberê Camargo, interview reproduced in F. Cocchiarella e Anna Bella Geiger, op. cit., p.183.
- <sup>8</sup> Paul Szulman, *Takis*, Paris, Editions du Jeu de Paume, 1993.
- <sup>9</sup> John Dewey, *Art as experience*, New York, Capricorn Books/J.P. Putnam's sons, 1934.
- <sup>10</sup> The Viennese theater of spontaneity was an vanguarda experience, in which Moreno later based the development of his ideas on Group Psychotherapy and Psychodrama
- <sup>11</sup> Jacob L. Moreno, *O Psicodrama*, São Paulo, Cultrix, 1993, p. 85/86.
- <sup>12</sup> Robert Rauschenberg quoted in Robert Hughes, «Rauschenberg», *Artes*, no. 51, March/April 1978, p.3.
- <sup>13</sup> Robert Hughes, op. cit., p.4.
- <sup>14</sup> Robert Hughes, *Artes*, op. cit., p.4.
- <sup>15</sup> Abraham Palatnik, A.B.Geiger e F. Cocchiarella, op. cit., p.125 e 130.
- <sup>16</sup> Idem, *Ibidem*, p.126
- <sup>17</sup> Ver Catherine Lawless, *Artistes et Ateliers*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1990, p.227.
- <sup>18</sup> Kirk Varnedoe, *A Fine Disregard: what makes modern art modern?*, New York/London, Thames and Hudson, 1990.
- <sup>20</sup> Robert Hughes, op. cit., p.6.
- <sup>21</sup> Ver Klaus Honnef, *Andy Warhol – A comercialização da arte*, Colônia, Benedikt Taschen, 1992.

- <sup>22</sup> Lynn Hirschberg, «Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse» (ESQUIRE – March, 1987), published in *Arte em São Paulo*, no. 37, p.32.
- <sup>23</sup> See also Wade Saunders, «Making Art, Making Artists», *Art in America*, January, 1993.
- <sup>24</sup> Peter Buchka, *Olhos não se compram – Wim Wenders e seus filmes*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987, p.7.
- <sup>25</sup> Jean Claude Bernadet, *O Autor no cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- <sup>26</sup> Niki de Saint-Phalle in Catherine Lawless, op. cit., p.230.
- <sup>28</sup> Denise René, in Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*, Paris, Adam Biro, 1991, p.93.
- <sup>29</sup> Tom Wolfe, *A palavra pintada*, Porto Alegre, LP&M, 1987, p.96.
- <sup>30</sup> See Irving Sandler, *Le Triomphe de L'Art Americain – Les années soixante*, tomo 2, Paris, Éditions Carré, 1990.
- <sup>31</sup> Eva Hesse, interview for Cindy Nemser, 1970, reprinted in Ellen H. Johnson, *American Artists on Art – from 1940 to 1980*, New York, Harper & Row, 1982, p.189.
- <sup>32</sup> Robert Hughes, *Artes*, op. cit., p.3.
- <sup>33</sup> Idem, *Ibidem*, p.3.
- <sup>34</sup> Andy Warhol, quoted in Klaus Honnet, *Andy Warhol – A comercialização da arte*, Colônia, Benedikt Taschen, 1992, p.12.
- <sup>35</sup> Andy Warhol, quoted in Klaus Honnet, op. cit., p.26.
- <sup>36</sup> David Hockney, *Pictures by David Hockney*, (org. Nikos Stangos), New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1979, p.7.
- <sup>37</sup> David Hockney, op. cit., p.7/8.
- <sup>38</sup> David Hockney, op. cit., p.12.
- <sup>39</sup> Idem, *Ibidem*, p.12.
- <sup>40</sup> David Hockney, quoted in Lawrence Alloway, «The development of British Pop», in *POP ART* (org. Lucy Lippard), London/New York, Thames and Hudson, 1985, p.61.
- <sup>41</sup> On the experience of the concert, see Maurice Halbwachs, «La mémoire collective chez les musiciens», *La Memoire Collective*, Paris, PUF, 1968.

- <sup>42</sup> Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editores, 1970, p. 180.
- <sup>43</sup> See Armand Mattelard, *Comunicação Mundo – História das idéias e das estratégias*, Petrópolis, Vozes, 1994
- <sup>44</sup> José Mario Ortiz Ramos, *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa*, Petrópolis, Vozes, 1995, p.119,120.
- <sup>45</sup> In Klaus Honnef, *Andy Warhol*, op. cit., p.58 e 61.
- <sup>46</sup> Em Klaus Honnef, *Andy Warhol*, op. cit., p.58 e 61.
- <sup>47</sup> Jean-Paul Sartre, « Érostrate», *Le Mur*, Paris, Gallimard, 1996, p. 88.
- <sup>48</sup> Idem, *Ibidem*, p.79.
- <sup>49</sup> Idem, *Ibidem*, p.79.
- <sup>50</sup> See Kirk Varnedoe, *A Fine Disregard*, op. cit.
- <sup>51</sup> Ver Kir Varnedoe, op. cit.
- <sup>52</sup> Robert Smithson, «The Spiral Jetty», reproduced in *American artists on art*, op. cit., p.172
- <sup>53</sup> Robert Smithson, «The Spiral Jetty», op.cit., p.175.
- <sup>54</sup> José Mario Ortiz Ramos, *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa*, op. cit.
- <sup>55</sup> Paul Auster, *Moon Palace*, London, Faber and Faber, 1989, p.32.
- <sup>56</sup> Robert Longo, quoted in Lynn Hirschberg, «Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse» (Squire, March 1987), reproduzido em *Arte em São Paulo*, no. 37, p.33.
- <sup>57</sup> Klaus Honnef, *L'Art contemporain*, Colônia, Benedikt Taschen, 1992, p.150.
- <sup>58</sup> Robert Longo, quoted in Klaus Honnef, op. cit., p.150.
- <sup>59</sup> Robert Longo, quoted in *Arte em São Paulo no.37*, op. cit., p.40.
- <sup>60</sup> Lynn Hirschberg, *Arte em São Paulo*, no. 37, op. cit., p.40.

## Nem tudo são flores aqui: O diário de viagem de Ales Hrdlicka e sua visita a Buenos Aires em 1910<sup>1</sup>

Irina Podgorny - Gustavo Politis<sup>2</sup>

### Introdução

Em Maio de 1910 Ales Hrdlicka, representando em caráter oficial instituições científicas localizadas em Washington (the Bureau of American Ethnology<sup>3</sup>), chegou em Buenos Aires com dois propósitos: a) comparecer ao 27º Congresso Internacional de Americanistas que acontecia (conduzido) na capital argentina naquele ano, e b) visitar os sítios com evidências que pareciam demonstrar a antiguidade remota do povoamento das Américas.

Na Argentina, tanto Florentino quanto Carlos Ameghino sustentavam a idéia da origem da humanidade a partir do Novo Mundo. Esta era a idéia oposta à hipótese

de Hrdlicka que, juntamente com seus colegas do Smithsonian Institution, enunciavam que este processo tinham acontecido em períodos posteriores ao pleistoceno. Meltzer apontara que a controvérsia em torno do homem glacial e primitivo “convinha a quem, se não às organizações científicas nacionais (neste caso, o United States Geological Survey e o BAE), encorajava ou retardava o saber científico em seu tratamento de praticantes não-federais cujas visões não se enquadravam na ciência ‘oficial’ e que isto era uma manifestação de uma crise em outra escala, as angústias que germinavam forjadas a partir da crescente profissionalização da disciplina nascente da Arqueologia” (Meltzer 1983: 2).

Por outro lado, muitos vezes se tem acentuado, na Argentina, que esta visita foi crucial no processo de refutação das idéias de Ameghino em relação à Antiguidade do homem na América do Sul (cf. Daíno 1979, Politis 1978). Também foi evidenciado que, graças à Hrdlicka e sua equipe, foram estabelecidos novos e mais acurados

critérios científicos (Willey & Sabloff 1974). É verdade que, na Argentina, o ano de 1910 pode ser encarado como um marco no qual foi possível observar uma mudança no horizonte das idéias antropológicas correntes (Politis 1988). Entretanto, isto deve não ser entendido como uma consequência direta da visita dos pesquisadores americanos. Esta mudança estava ligada à recepção das teses sobre o homem primitivo no contexto científico argentino mas, mais diretamente ainda, aos debates que lideraram o processo local de institucionalização das ciências antropológicas.

Nesta introdução é importante sublinhar que as críticas e apoios a Ameghino não se originaram, tampouco se extinguíram, com a visita de Hrdlicka, em 1910. Ao contrário, os debates em torno de suas idéias influenciaram o tom da discussão científica corrente no panorama argentino antes e depois de sua morte, em 1911. Mais curioso é o fato de que, após sua morte, ele se transformou numa

espécie de personagem sagrada secular para professores e alunos (Podgorny 1996).

Todavia, ainda não havia sido claramente analisado o papel das conclusões de Hrdlicka com respeito à aceitação das descobertas na costa atlântica argentina e o peso destas nos debates “ameghinistas”. Assim, entender a visita de 1910 como um fato que encerrou a discussão, é esquivar-se da complexidade do longo processo pelo qual as idéias de Ameghino foram, de fato, abandonadas.

Neste artigo nosso objetivo é duplo. Primeiro, publicar as cartas de Ales Hrdlicka para Ameghino e as páginas do diário de viagem dedicadas à sua visita à Argentina, tentando perceber em quais pontos Hrdlicka estruturou sua perspectiva do problema. Segundo, analisar as críticas a Ameghino, depois de 1912, de forma a avaliar a recepção das idéias de Hrdlicka no contexto argentino.

Embora as páginas de Hrdlicka dedicadas à Argentina permaneçam inéditas, até hoje e, desta maneira, alguém poderia considerar que não tenham relevância para o entendimento do trabalho de Hrdlicka, é importante lembrar o papel de documentos privados de cientistas no contexto social e cultural da virada do século. Cartas de pesquisadores e acadêmicos, diários de viagem e notas pertenciam ao trabalho do cientista, guardados e mesmo classificados pelo próprio cientista de forma a - depois de sua morte - deixá-los para arquivos como uma forma de herança para as futuras gerações e a revisão futura de seus trabalhos como um todo. Eles acreditavam no papel central que desempenhavam em alguma importante missão relacionada não somente à ciência, mas também ao papel da ciência na construção da pátria.

Portanto, o arquivo do cientista é uma fonte primária para entender a identidade e a imagem social do cientista e do milicú acadêmico. Tendo este fato em mente, o documento privado era essencialmente considerado como público - seu caráter privado era apenas transitório - e deve ser lido como se tivesse sido escrito como uma mensagem para futuras gerações. O diário de viagem de Hrdlicka deve ser revisto a partir desta perspectiva, porque ele nos dá a possibilidade de ter um vislumbre de alguns aspectos nem sempre visíveis de seu trabalho em seus artigos e livros publicados. O manuscrito datilografado do diário de viagem foi denominado pelo próprio Hrdlicka *My Trips and Surveys*<sup>4</sup> e é mantido nos arquivos do Smithsonian Institute (Washington, D.C.).

### Homem Primitivo nas Américas

Na virada deste século, as investigações realizadas na Argentina dedicaram a maior atenção com respeito aos achados do homem primitivo na América do Sul. Mas também estava sendo considerado o Brasil, onde vestígios foram descobertos entre os anos de 1835 e 1844 por Lund - um explorador dinamarquês - em certas cavernas no distrito de Lagoa Santa. Esses vestígios consistiam em uma série relativamente grande de ossadas humanas, um único utensílio de pedra, que se considerou como pertencendo ao período Quaternário (Hrdlicka 1912: 11, Trajano de Moura 1889).

Na Argentina, por outro lado, descobertas de ruínas atribuídas não somente ao homem antigo mas, também, aos precursores do homem, eram numerosas. Dentre elas, alguns fragmentos de “fósseis” do rio Carcarañá (província de Santa Fé) e dois fósseis de crânios humanos do Vale do Rio Negro, ao norte da Patagônia. Com exceção dos vestígios chamados Ovejero do Noroeste da Argentina, achados subsequentes, enumerando todas as centenas de espécies e incluindo tanto ossos humanos quanto o que foi assumido serem traços de atividade humana, todos foram obtidos na província de Buenos Aires (Hrdlicka 1912: 11).

Aliada a estes últimos achados, a reputação de Florentino Ameghino cresceu rapidamente nos anos de 1870 em função das investigações que ele e seu irmão Carlos conduziram próximo a Luján. Convencido de haverem demonstrado que seres humanos eram contemporâneos a mamíferos extintos, Ameghino (1880) publica em Paris e Buenos Aires, *La antigüedad del hombre en el Plata* (The antiquity of man in the Plata), trabalho de 2 volumosos tomos<sup>5</sup>.

Entre 1907 e 1911 Ameghino - que desde 1902 era diretor do Museu Nacional de Buenos Aires - enfocou os estudos nas origens da humanidade e descreveu dois espécimes que ele considerava serem os precursores dessa humanidade. Em essência: Ameghino argumentava que a população humana desenvolveu-se nos Pampas argentinos e espalhou-se, subsequentemente, para outras partes do globo. Esta afirmação atraiu considerável atenção no ambiente científico contemporâneo a Ameghino, não somente na Argentina mas também na Europa e nos Estados Unidos (Ambrosetti 1912, Politis 1988, Patterson m.s.).

Na Argentina havia outro grupo de opinião, representado por Santiago Roth e

Robert Lehman-Nitsche, cientistas fundadores do Museo de La Plata que subestimavam a grande antigüidade sustentada por Ameghino (Lehman-Nitsche *et alli* 1907). A evidência e a discussão entre ambos os grupos baseava-se em diferentes tipos de vestígios de vários sítios. Eles consistiam de 5 grupos principais de evidências, a saber: a) terra cozida ou “tierra cocida”, b) *esoriae*, c) pedras usadas ou trabalhadas, d) ossos usados ou trabalhados, e e) vestígios de ossadas.

No outro extremo das Américas, a discussão originou-se nos anos de 1860. De fato Hrdlicka (1907) concluiu a respeito do homem primitivo Americano, que na América do Norte apresentava-se como estabelecido o fato de que nenhum espécime havia vindo à luz, que, do ponto de vista da antropologia física, não representasse algo, senão um homem relativamente moderno. Ele determinou assim um modo de fazer ciência e resolver problemas científicos, i.e., o trabalho do antropólogo físico incluía as tarefas comuns de disciplinas relacionadas:

*a possibilidade de descobrimento de vestígios de ossos de homem de antigüidade geológica, na América do Norte, ainda existe, [...] qualquer descoberta, para ser aceita como o estabelecimento da existência do homem, deveria ser inequivocamente autenticada pelo antropólogo e o geólogo trabalhando em cooperação.* (Hrdlicka 1912: V)

O que Hrdlicka está determinando, aqui, é a ordem para cooperação entre geólogos e antropólogos físicos, mas a mais interessante característica é o papel que ele deu a estes como certificadores da veracidade e da autenticidade do achado. Como analisaremos mais tarde, pensamos que este é o ponto mais importante associado ao novo comportamento científico que Hrdlicka advogou, mas também o papel político que o pesquisador federal teve.

Estes eram os fatos quando informações publicadas por Lehman-Nitsche *et alli* (1907) e por Ameghino sobre ancestrais fósseis da humanidade (Ameghino 1908, 1909), chamou a atenção de Hrdlicka (ver cartas de Hrdlicka para F. Ameghino de 30 de Novembro e 23 de Dezembro de 1909 e a resposta de Ameghino de 4 de Março de 1910), de tal forma que, em 1910, Bailey Willis e ele decidiram visitar a América do Sul. Embora Ameghino tenha sugerido que “a melhor estação para fazer excursões é [fosse] de Setembro a Novembro e de Março a Maio” (carta de 4 de Março de 1910), eles decidiram vir na pior delas. O

diário de viagem iria manifestar os lamentos de Hrdlicka e as razões de Ameghino por ter sugerido aqueles meses.

Com o suporte financeiro do Instituto Smithsonian e “através de bons ofícios de sua Secretária atual”, os principais objetivos da expedição foram: a) examinar os vestígios de ossadas relacionadas ao homem primitivo (*early man*) e os depósitos e localidades geológicos dos quais os achados foram informados, b) coletar ossos e espécies arqueológicas, e com eles, c) avaliar a questão do homem primitivo na América do sul. Os resultados de sua investigação e o estudo de William Holmes sobre ferramentas de pedra de localidades consideradas como tendo antiguidade foram publicados em Washington dois anos depois (Hrdlicka 1912) como uma edição do boletim do Bureau of American Ethnology. Neste trabalho, os autores rejeitaram a idéia de que a humanidade era geologicamente antiga na América do Sul. Eles argumentavam que: a) muito pouco se sabia sobre o contexto geológico dos achados; b) muita ênfase havia sido dada na alteração química dos ossos; e c) os esqueletos eram todos de tipo humano moderno e haviam sido mal interpretados. Com este trabalho ele concluiu o que já sabia: que o homem alcançou a América do Sul durante o pós-glacial.

Mas voltando a 1910, a missão Smithsonian chegou à Argentina em Maio, quando acontecia a celebração do Centenário da Revolução de Maio, aniversário do primeiro governo *criollo*. Esta visita levou exatamente dois meses. Willis permaneceu mais que Hrdlicka, que gastou no país dois meses e aí então viajou para o Peru.

As primeiras semanas da estada deles foram dedicadas ao estudo de esqueletos, amostras de terra, *scoriae* e outros objetos que se acreditava exibirem as atividades do homem antigo mantidos nos Museus Nacional, Etnográfico e La Plata. Durante a estada deles na cidade de Buenos Aires, eles também examinaram as docas onde o crânio de *diprthomo* foi descoberto. Em 24 de Maio, Willis e Hrdlicka deixaram Buenos Aires em direção ao Sul, para a costa atlântica: Mar del Plata (onde eles se juntaram aos irmãos Ameghino), Necochea, Miramar, Monte Hermoso, Arroyo del Moro e vale do Rio Negro. Em Julho ambos retomaram à Buenos Aires e de lá estenderam a viagem à Tucumán, San Juan e Mendoza. Willis retornou uma vez mais a Buenos Aires e Hrdlicka viajou para o Peru. Em 1912 Hrdlicka declarou que embora utilizado ao máximo, o tempo foi

muito breve para explorar a abundância de materiais e problemas antropológicos do país (Hrdlicka 1912). Este ponto já havia sido mencionado em cartas para Ameghino depois de sua visita à Argentina (carta para Ameghino de 30 de Dezembro de 1910).

### O Diário de Viagem

Ao longo dos três meses de sua viagem, Ales Hrdlicka manteve um diário de viagens e visitas, que está guardado nos arquivos do Instituto Smithsonian (Washington D.C.). Em seu diário de viagem, há muito poucas referências à missão científica mas, em um contraste surpreendente, há abundantes comentários sobre as condições sob as quais desenvolveu seu trabalho. Os assuntos que Hrdlicka considerava em suas notas privadas poderiam ser classificadas da seguinte maneira: a) o país e o contexto social (o povo, a paisagem, comparações com os EUA), b) as sensações, e c) observações científicas, os colegas nativos.

#### a) Argentina e América Latina: entre a Avenida de Maio e o Extremo Oeste

Antes de chegar a Buenos Aires, o navio aportou no Rio de Janeiro. Eles foram visitar o Museu Nacional<sup>6</sup>, que embora mencionado, nenhum comentário mereceu. O Rio impressionou pela beleza das Palmeiras, o custo de vida caro, a estuária do Museu e a sujeira que evitou que eles apreciassem o lugar além dos arredores protegidos da instituição científica (página 587 do diário). Hrdlicka, comparando o Rio com o velho México, imaginou a cidade nas “condições hispano-portuguesas normais”.

Buenos Aires foi descrita como outra cidade cara que, por causa das celebrações do Centenário da Revolução de Maio, exibiu riqueza e modernidade nas ruas e em todo lugar. Mas não no hotel onde estavam, em que não havia calefação. Nem nos rostos de forças militares e policiais, que pelo estado de sítio, assumiu o descontentamento da classe trabalhadora:

*... o estado de sítio na cidade, e ao mesmo tempo festividades como estas, dizem-se, nunca haviam ocorrido por aqui antes... durante dias alguém raramente poderia andar nas ruas por entre multidões de pessoas. Na principal via pública, havia uma bandeira em cada janela, e, à noite, as casas da “Avenida” iluminavam generosamente o lado de fora com lâmpadas elétricas. Foi um grande feriado nacional, tendo durado por mais de uma semana. Mais por debaixo, o caldeirão de descontentes fervia, os trabalhadores estavam com*

*os ânimos agitados, os militares alertas e sérios.* (pp. 588-589)

Hrdlicka encontrou e descreveu dois fenômenos que pertenciam ao chamado “espírito do Centenário” (José Luis Romero 1965). Este espírito do Centenário incluía tanto a) uma fanfarraria patriótica através da qual as elites argentinas celebravam os anos que se seguiram à independência e que inclui a exibição de façanhas e do triunfo definitivo sobre o “deserto argentino”; quanto, por outro lado, as conseqüências do mesmo processo. De fato, as uniões anarquistas e socialistas e movimentos de trabalhadores foram reprimidos por leis especiais e através de força policial (Romero 1965). Entre 1909-1910 a política governamental contra o anarquismo chegou ao clímax, tanto quanto as ações anarquistas (Zimmermann 1995). Quanto mais perto do Centenário, mais fortes eram os conflitos sociais. A pressão anarquista era contra a celebração e as associações de trabalhadores chegaram a uma luta generalizada em Maio de 1910<sup>8</sup>, ao qual o governo respondeu declarando estado de sítio, exatamente quando a missão americana chegara.

Hrdlicka deixou Buenos Aires na véspera de 25 de Maio. Em junho, uma bomba explodiu durante uma ópera no teatro Colón. Depois disto, a Lei de Defesa Nacional contra o anarquismo foi aprovada, no sentido de restringir o direito de reunião e de entrada no país (Zimmermann 1995). Assim, rapidamente a missão smithsoniana estava na estrada para a costa do Atlântico Sul, ou nos termos do universo de Hrdlicka, rumo a um lugar muito similar à rudeza e primitivismo do Oeste Americano:

*O país, aqui, é como uma parte de nosso oeste, e o povo um pouco como aquele do México, tanto que eu, raramente, sinto como se estivesse num mundo estranho. Mesmo as coisas indígenas são muito parecidas com as nossas. Muita coisa, aqui, é primitiva e rude, mas não selvagem.* (p. 590)

Hrdlicka viu também semelhança entre o aspecto dos homens que eles encontraram e o estereótipo universal do fora-da-lei. O preconceito, cheio de imagens da literatura, opunha-se às recepções generosas que os cientistas tiveram:

*Alguns dos homens que se encontra, ao longo destas costas, barbados, despenteados, robustos, italianos, parecem típicos bandidos; mas eles eram, na verdade, pessoas amáveis, tão honestos e generosos quanto quaisquer outros. Nunca estivemos tão seguros, tenho certeza, quanto nessas*

*viagens entre essa gente que são os camponeses argentinos.* (p. 594)

O estado de abandono desses argentinos dos pampas é reforçado no diário de Hrdlicka por meio de a) a menção à assistência médica que estes deram àqueles, e b) a colaboração dada ao governador de Viedma e ao chefe de polícia para resolver um caso de desaparecimento de um agricultor. O agricultor foi morto e um mascate foi acusado de assassinato porque foi encontrado um esqueleto no jardim do agricultor, que se supunha ser o corpo desaparecido do agricultor. O mascate 'turco', a despeito do fato de que deixara Viedma muito tempo antes, foi procurado, capturado e feito prisioneiro. Foi, então, mantido numa cela. Os ossos do esqueleto estavam, entretanto, muito limpos para pertencerem a um morto recente; então as autoridades de Viedma pediram a opinião de Hrdlicka:

*Então, foi-me solicitado examinar os vestígios e determinar suas conexões... uma primeira olhada no crânio foi suficiente para reconhecer um indígena. Era um velho esqueleto indígena, datando, sem dúvida, de muito antes da ocupação do vale por brancos.* (p. 601)

O prisioneiro - levando em consideração que não havia um cadáver - foi libertado. Como o antropólogo comentou, as autoridades locais sabiam que o esqueleto - considerando suas características - não era um corpo desaparecido há poucas semanas. Entretanto, eles necessitavam de um parecer externo e de um cientista, de forma a liberá-los do preconceito contra o "Turco", cuja alcunha fez crescer superstições e assassinatos e mortes imaginadas<sup>9</sup>.

#### b) As sensações: o frio impede-me de escrever

Um dos temas mais recorrentes do diário é o inverno Sul-Americano: a impossibilidade de escrever ao anoitecer, quando eles retornavam de suas jornadas de campo, é explicada pelo frio, que imperava em todos os hotéis e alojamentos subsequentes em que eles estiveram ao longo de sua viagem, tanto em Buenos Aires quanto no interior do país. A completa falta de calefação é uma das questões que causam a maioria dos comentários surpresos. Nem madeira, nem carvão e nem o petróleo, apenas as mantas e a necessidade de se manter quieto no quarto:

*Nem tudo são flores aqui, entretanto, por vários motivos. É tão frio, que raramente alguém pode escrever no hotel, que não possui calefação (11 de Maio, Buenos Aires). O único jeito é andar, ou carregar caixas e, então, ir diretamente dormir debaixo de mantas frias com a cabeça enrijecida, travesseiros estreitos de lã (30 de Maio, Mar del Plata). Frio, frio... Vai congelando à medida em que vai se aproximando a noite e raramente passa-se dos 10° durante o dia; além de que, há vento frio e até mesmo chove. Querer escrever ao anoitecer, quando não se [está] muito cansado e não poder, as mãos estão endurecidas e os pés como se estivessem imersos em água fria. Mesmo agora, deve-se fazer muito exercício para poder sentar, no sobretudo, e "derrubar" um punhado de palavras antes da partida para o Sul ainda mais, para o Rio Negro, onde, provavelmente, estará ainda mais frio. Anteontem, vimos a primeira estufa e o primeiro fogo neste país... A fraqueza é eliminada, a força usada para tal (13 de Junho, Buenos Aires). Quando chegou a época, o frio cortava os ossos até a medula e os dentes rangiam. Foi o frio mais penetrante que eu já experimentei (Junho, viagem Bahía Blanca-Rio Negro).*

O frio, os sons, os odores, os sabores, a umidade, o cansaço são notórios e evidentes no diário. Aparentemente, extremas e estranhas sensações somente para o observador: os "argentinos" pareciam viver essa rudeza sem importarem-se com ela. Hrdlicka não poderia resistir à tentação de sonhar com plantações de árvores para lenha, possibilidade que os nativos pareciam não considerar (p. 591 do diário). Nem participava do hábito de compartilhar "mate" e "bombilla" para sorver água quente. De certa forma, afirmando a dureza do trabalho vivida por seu corpo, Hrdlicka confirma haver estado no lugar e ter realizado a viagem. As sensações não serão mencionadas na publicação escrita em sua mesa em Washington, mas como Outram (1995) havia apontado com respeito às viagens de Humboldt, a experiência sul-americana deixa traços no corpo que devem ser exibidos como parte da prova de realização da viagem. No caso de Hrdlicka, o frio que "rachou a medula dos ossos" se transformou na evidência retórica que afirma que o indivíduo que escreve é o indivíduo que viajou para regiões remotas e estranhas à experiência do cotidiano.

#### c) A Viagem Científica

Além dos lamentos que surgiram por causa do tempo e da comida, parece que a atitude do trabalho de campo e a disposição das pessoas locais ajudaram a

resolver estas dificuldades: o trabalho foi facilmente realizado nos museus que eles visitaram, a inestimável assistência de Willis como geólogo, a disposição dos pesquisadores locais<sup>10</sup>, as companhias de viagem ocasionais e a generosidade dos colaboradores. Tal amabilidade o confronta com a culpa por suas conclusões *a priori*:

O trabalho progride bem e há, agora, esperanças substanciais em adicionar algo conveniente aos esforços anteriores. Todos nos tratam generosamente, dão toda facilidade para investigação, que até sinto tristeza, por já estar estabelecido que tantos erros sérios têm sido levados a cabo, e cujos nossos achados devem contradizer, de fato contrariar, as estimadas conclusões dos homens que nos trataram tão favoravelmente. (p. 588)

É de interesse sublinhar, aqui, que estas assertivas conclusivas sobre os resultados que a visita deve trazer, ocorre em 17 de Maio, seis dias depois da chegada e antes da visita ao campo. Em 13 de Junho, Hrdlicka apontou que "mais da metade das tarefas aqui - a procura por indícios do homem primitivo - já estava acabada" (p. 591).

Uma das poucas observações sobre o trabalho de campo, na zona de dunas no norte da Bahía Blanca, sublinha o erro de interpretação realizado pelos cientistas argentinos, i. e. considerar uma associação secundária como primária:

*Por entre estas dunas viveram, outrora, alguns dos aborígenes da Argentina e aqui eles deixaram muitos de seus instrumentos de pedra, como outros objetos de sua "indústria", e aqui eles deixaram, também, alguns de seus túmulos. Estes túmulos foram feitos em terra em que havia vários fósseis, herdando, então, alguns estranhos contatos, e foi nesta associação secundária de ossos humanos com aqueles animais extintos em que foi baseada a prerrogativa do homem primitivo na Argentina por pesquisadores locais. Muitas boras agradáveis e cheias foram gastas entre estas dunas coletando e examinando. Foi terreno virgem e tanto de interesse científico como qualquer outro interesse. Havia algo do diletantismo no que havia de melhor.* (p. 594-595, grifo nosso)

Uma observação duplamente interessante, onde o trabalho científico bem-sucedido é associado tanto ao prazer que ele causa quanto ao clímax da ciência entendida como esporte. Sucesso e prazer de um ligado ao erro de outro...

A segunda referência às escavações e ao material de campo científico ocorre nas páginas delicadas à Patagônia, onde ele encontrou crânios fossilizados. Já no fim

da viagem, no vale do Rio Negro, as informações referem-se às pessoas nativas contemporâneas: tehuelches, pampas e fueguinos. Para descrevê-los, ele usa características como estatura, pigmentação, pureza de sangue, chamando a atenção para a falta de provas empíricas sobre a lenda dos gigantes da Patagônia.

Desde o diário, com esta evidência ele irá preparar sua refutação do homem primitivo na América do Sul.

### A Crítica a Ameghino

Para proceder à análise de como o trabalho de Ameghino foi criticado, é necessário sublinhar três pontos. Primeiro seria quais eram os aspectos considerados falsos ou reais. Segundo, em que contexto acadêmico ocorreu a crítica e, terceiro, quando ocorreu. Com respeito a esse último ponto, há uma divisão fundamental entre a crítica antes da morte de Ameghino e a crítica após sua morte. Suas idéias não foram abandonadas totalmente ao mesmo tempo (Soler 1968). Ao contrário, se tomamos “Ameghino” como uma entidade única, nos anos seguintes à sua morte, seu nome se torna um símbolo nacional “Santo moderno” (Ingenieros 1911), sábio e arquétipo de “Argentinidade” (Rojas 1922: 199-235) eram os termos comuns de referência a ele, depois de sua morte.

Em 1919 José Ingenieros publicou, destinado a professores, um manual explicando a “doutrina de Ameghino”. Na mesma obra, Ingenieros classificou o trabalho de Ameghino em três aspectos: fatos, doutrinas e hipóteses (Ingenieros 1919: 24). Os fatos constituíam a experiência de Ameghino, as doutrinas eram as generalizações propostas por ele e as hipóteses, as idéias não confirmadas.

De acordo com isto, Hrdlicka, Holmes e Willis questionaram, primeiramente, a experiência de Florentino Ameghino. Isto deveria ser observado por que a equipe do Smithsonian estava colocando sob suspeita a habilidade de Ameghino na aplicação do critério científico. Mas, tanto para Ameghino quanto para Hrdlicka, um sítio com estratigrafia e materiais contextuais constituíam os elementos nos quais a prova deveria ser baseada. O que Hrdlicka considerou era que Ameghino não poderia ler os elementos que constroem a prova.

### O Homem Primitivo na América do Sul

Com o *Homem Primitivo na América do Sul*, Hrdlicka conclui seu trabalho sobre este assunto. Neste volume, profusamente

ilustrado e difundido mundialmente, ele analisou, um por um, os achados e interpretações de Ameghino. Desde então, e fora da Argentina, o modelo de Ameghino começou a perder seguidores no interior do ambiente científico, no mesmo momento em que as idéias de Hrdlicka alcançaram seu apogeu.

A análise crítica de Hrdlicka e as dúvidas em relação às idéias dos grupos argentinos científicos - como ele menciona acima, liderados por Ameghino e por Lehmann-Nitsche - basearam-se em: a) as informações que diziam respeito aos achados de vestígios humanos até 1907 eram incompletas e insatisfatórias, e b) os registros de muitos casos estavam cheios de falhas e incertezas. Em 1912, e antes, em seu diário, Hrdlicka afirma que a viagem foi realizada sem preconceitos ou opiniões pré-concebidas, embora tendo em vista as informações imprecisas, o ceticismo referente a certos detalhes ou achados fosse inevitável (Hrdlicka 1912).

Hrdlicka concluiu, nas primeiras páginas de suas anotações:

*A evidência é, até o presente momento, desfavorável à hipótese da antigüidade do homem, e especialmente à existência de predecessores do homem na América do Sul; e isto não sustenta as teorias da evolução do homem em geral, ou mesmo a do homem americano somente na parte meridional do continente. Os fatos coletados atestam, meramente, em todos os lugares, a presença do já diferenciado e relativamente moderno índio americano. (Hrdlicka 1912: VIII)*

Para Hrdlicka, a antigüidade dos vestígios do homem - tanto esqueletários quanto culturais - datava de períodos não históricos que deveriam ser determinados pela morfologia cranial e associação entre vestígios e depósitos geológicos e biológicos. Embora o critério de associação fosse o mesmo de Ameghino, a diferença entre ambos os cientistas era a questão da antigüidade do homem nas Américas. Hrdlicka sustentava a idéia de uma humanidade relativamente tardia no continente (no período Holocênico), mas também era um seguidor da idéia de evolução da humanidade. De fato, sua idéia sobre um moderno *Índio Americano* está ligada a um esquema evolucionista. Para ele, o desenvolvimento humano não ocorreu nas Américas. O índio americano teria chegado às Américas como *Homo Sapiens*, motivo pelo qual seu estudo não era relevante para as teorias antropogenéticas. Esta é a diferença mais importante entre Hrdlicka e Ameghino: a relevância da Arqueologia Americana e da

Antropologia com respeito às teorias da evolução do homem. Para Hrdlicka, nenhuma, enquanto que, para Ameghino, elas eram cruciais (Podgorny 1994).

Hrdlicka preferiu explicações que rejeitassem a questão da antigüidade:

*Parece muito provável que os nativos, cujos vestígios das oficinas existentes entre os médanos, fossem bem instruídos nas manufaturas de pedra. Se os índios usaram cristais negros lascados de qualquer tamanho como utensílios, não é certo ainda. Se usaram, a utilização foi, com toda probabilidade, somente local e não por qualquer tribo do interior. A explicação disto apresenta-se de maneira simples. No interior, o material de seixos é ausente, enquanto que as fontes de quartzita eram freqüentemente próximas... Nós encontramos, então, na costa da província de Buenos Aires, vestígios arqueológicos de apenas uma única cultura, com uma fase local de trabalho em seixos; uma cultura que pode ser relacionada a apenas um período, embora este possa ter sido extenso, e somente um povo, a saber, os Índios da mesma província; e esta cultura não pode, possivelmente, ser de grande antigüidade, especialmente geológica. (Hrdlicka 1912: 121-122)*

A idéia de fases culturais como diferenças relacionadas ao lugar e não ao tempo era uma constante, tanto em Hrdlicka quanto em Holmes (1912).

*Pode-se dizer que, em qualquer área ocupada por povos primitivos, tendo uma extensão considerável como 400 milhas em comprimento de costa, é de se esperar que mais do que uma tribo, possivelmente mais do que um grupo lingüístico, seja encontrado, até no mesmo lugar e período... Não parece irracional supor que tribos separadas, praticando formas em pedra lascada tão distintas quanto aquelas enumeradas acima, devem ter ocupado o centro da região costeira da Argentina no mesmo lugar e ao mesmo tempo. (Holmes 1912: 145)*

Eles criticaram, inclusive, a existência da “*indústria da pedra quebrada*” (Ameghino 1910). Resumindo, Hrdlicka e Holmes criticaram Ameghino nos seguintes pontos: a) os fatos (Ingenieros 1919); b) a relação destes fatos e as próprias idéias deles sobre a antigüidade do homem nas Américas, e a teoria antropogenética de Ameghino.

Mas o mais importante a sublinhar é que eles não duvidavam da evolução do Homem. As questões colocadas às hipóteses de Ameghino, a partir de um critério similar, diziam respeito a um tipo de linguagem científica comum. A crítica de Hrdlicka a Ameghino e aos outros seguidores da hipótese da antigüidade do homem nas Américas pode ser vista como uma refutação à contra-evidência de sua

hipótese. Estava claro que, o que cada um estava discutindo, era o problema da “antigüidade”. Em relação a isto, Holmes sugere:

(o autor acha) mais lógico começar com populações conhecidas de região cuja cultura é familiar para nós e que fornece artefatos líticos estendendo-se na forma de simples pedras fraturadas para utensílios polidos e bem feitos, e prefere interpretar os achados, a menos que evidências suficientes para o contrário sejam oferecidas, à luz das condições conhecidas e de fatos bem apurados, ao invés de relacioná-los a hipóteses raciais arrancadas de um passado distante. (Holmes 1912: 150)

### A Antigüidade do Homem em Buenos Aires

Na Argentina, depois de 1910, o problema da antigüidade do homem permanecia em aberto e era a principal questão na maioria dos encontros da Sociedade Científica Argentina, e o principal objetivo do Museo de La Plata e das expedições do Museo de História Natural de Buenos Aires. Estes trabalhos de campo científicos não eram considerados na história da Arqueologia argentina porque a maioria das razões estava mais relacionada com o estado contemporâneo do campo do que com o problema como ele era visto em seu contexto. Um desses pontos era o fato de que - embora eles tendessem a resolver o problema antropológico e cronológico - as explorações eram chefiadas por geólogos. O trabalho de campo geológico, levado a cabo na província de Buenos Aires pelo Museo de La Olkata, durante a administração Torres, tentou resolver este enigma (Torres 1926).

Entretanto, o mais relevante a ser apontado, aqui, é que, depois da morte de Ameghino, em 1911, o problema da antigüidade do homem tornou-se estritamente um problema concernente à cronologia de estratos e materiais, onde a única evidência válida começou a ser uma associação inquestionável. Neste esquema, a discussão tornou-se “ameghinista” mais do que transformista. O “ameghinismo” era uma tendência que se baseava nas seguintes suposições: a) Ameghino era um sábio; b) Ameghino era Argentino e c) Ameghino era um santo laico. Provar ou refutar suas hipóteses, editar seu trabalho completo de maneira a difundir sua doutrina, provar seu nascimento em Luján ou na Itália, eram questões em torno das quais jornalistas, cientistas, militares, políticos e padres

discutiram ao longo dos vinte anos que se seguiram à morte de Ameghino (Ircelli 1915). O “ameghinismo” não teve equivalente entre nenhuma das doutrinas antropológicas/ científicas correntes fora da Argentina, mas foi a principal tendência na Argentina dos anos 20 aos 30. O objetivo principal do “ameghinismo” era o culto ao sábio e teve uma forte influência nos círculos educacionais e pedagógicos. O ameghinismo foi o esquema no qual se tomou lugar esta esmagadora série de achados, evidências e contra-evidências coletadas e publicadas por Daino (1979).

Por outro lado, a emergência de um novo tipo de análise na Arqueologia da província de Buenos Aires e da Argentina está relacionada com as novas instituições científicas e de ensino que precedem a visita de Hrdlicka. A fundação de carreiras na Faculdade de Filosofia e Letras, as primeiras cadeiras de Antropologia na Faculdade de Ciências Naturais em 1906 (Lehmann-Nitsche 1912), a fundação do Museo Etnográfico, do Museo Histórico Nacional em 1905 e o novo papel educacional do Museo de La Plata fazem da apresentação do passado um meio através do qual a restauração histórica e nacionalista pôde ser feita. Sem saber disso, Hrdlicka pôde testemunhar um dos mais importantes eventos do espírito do Centenário; contudo, ele não podia imaginar que seu contraparte científico argentino se tornaria um símbolo nacional e objeto de culto de professores argentinos (Podgorny 1996).

Além disto, a organização de dados arqueológicos e antropológicos visando apresentações públicas adotou um critério espacial mais do que histórico ou cronológico em função da incerteza sobre a antigüidade dos vestígios. É de suma importância ressaltar novamente que a dúvida cresceu antes da visita de Hrdlicka. A tarefa dos museus e universidades nos anos 20 era a consolidação do ensino e a apresentação da Arqueologia e Antropologia aos estudantes e ao público em geral; entretanto, o “ameghinismo” teve uma grande influência na pesquisa realizada em sítios e zonas investigadas por Ameghino (Podgorny c.p.).

### Conclusões: O Fim do Viajante Naturalista

Segundo Willey & Sabloff (1974), as opiniões tanto de Holmes quanto de Hrdlicka foram cruciais, não somente no caso da América do Sul mas também - e, para eles, mais importante - para a história da Arqueologia norte-

americana. Os primeiros apresentam os segundos como implacáveis juizes, que com eficiência e precisão e objetivos mais acurados, foram, sítio por sítio, duvidando dos achados que, provavelmente, continham evidência de um pleistocênico ou até mesmo primitivo povo das Américas (Willey & Sabloff 1974). Eles também apontaram que este fato teve duas conseqüências: a primeira, contribuiu para o estabelecimento de um critério científico mais acurado; a segunda, o efeito de retardamento - em função do medo da desqualificação - sobre o estudo do homem primitivo na América. Mas se levássemos em consideração que nos Estados Unidos, em 1926, o sítio Folsom foi interpretado como sendo do período pleistocênico (Willey & Sabloff 1974), o segundo destes comentários não teria base. As datas eram tão próximas que eles não poderiam permitir estabelecer que a questão do homem primitivo fosse preterida, mesmo durante a forte influência de Hrdlicka. Willey & Sabloff (1974) não perceberam que a Antropologia americana era mais do que o que se fazia em Washington (Meltzer 1983). Até mesmo quando os fatos eram como Willey & Sabloff descreveram, as conseqüências poderiam ser melhor interpretadas como um procedimento menos científico, pelo menos no que diz respeito ao contexto científico daqueles tempos e meios de conhecimento. Se o trabalho de campo de Hrdlicka (no caso da Plata, dois meses e meio) era a sentença definitiva sobre um sítio nas bases de uma experiência, supostamente, mais importante, esta não é uma característica da cientificidade de Hrdlicka, mas da autoridade dele no ambiente acadêmico americano.

De qualquer forma, a autoridade de Hrdlicka não parece ter sido tão significativa no contexto científico argentino. Nos anos de 1910, os cientistas do La Plata não incluíram qualquer menção ao trabalho de Hrdlicka e continuaram a trabalhar com referências européias. A dissertação de PhD no “Atlas de Monte Hermoso” de Teodoro de Urquiza, aluno de Lehmann-Nitsche, possui como referências somente autores europeus. Um fato muito contrastante é apontado por Meltzer (1983), que percebeu a questão do homem primitivo e os debates nos Estados Unidos na virada do século como instrumentos da construção de uma Antropologia americana diferente das tradições européias.

Por outro lado, nos últimos anos, grande parte de artigos e livros têm sido publicados que rodiciam um amplo escopo

de interesses que dizem respeito à prática da descrição etnográfica e sua relação com o ato de escrever. As estratégias retóricas da descrição etnográfica foram definidas a partir do ponto de vista de sua eficácia na construção da verossimilhança com a realidade. A mais importante habilidade da descrição etnográfica baseia-se no fato de ser capaz de construir a imagem do “ter estado lá” (Geertz 1987, Clifford & Marcus 1996). De fato, o “ter estado lá” é, para muitos autores (cf. Mercier 1966), o requisito que marca o nascimento da moderna etnografia em oposição às descrições e generalizações, realizadas anteriormente, dos cientistas de gabinete, lendo e escrevendo sem visitar o lugar onde os fatos ocorreram.

Além disso, os estudos na História da Arqueologia e do pensamento arqueológico (Willey & Sabloff 1974, Trigger 1989) levam em conta que a prática arqueológica moderna envolve cultura material, objetos e trabalho de campo. Se houve um “ter estado lá” para os arqueólogos, não poderia ser a ilusão de ter estado no passado, no espaço onde os eventos passados ocorreram. A necessidade do fato de a mesma pessoa que trabalha com os vestígios no laboratório ter sido quem poderia testemunhar como os vestígios foram encontrados, é a novidade a que se liga a autoridade de Hrdlicka (Podgorny 1994).

Mas, se o trabalho de campo e a coleta dos vestígios materiais já era uma característica da arqueologia científica do século 19, eles não implicam que a identidade do coletor devesse ser a mesma do pesquisador. A figura do “viajante naturalista” estava incorporada na organização das ciências antropológicas e naturais entre 1880 e 1910<sup>11</sup> (Podgorny 1992). Isto significava o reconhecimento de dois indivíduos diferentes, i.e., alguém com as instruções para coletar - instruções que eram escritas e publicadas por instituições científicas - poderia manter a autoridade - e, então, a habilidade - para coletar grande quantidade de tipos e coisas, que mais tarde deveriam ser observadas e analisadas em laboratórios por outras pessoas. A visita de Hrdlicka está, assim, relacionada a um novo tipo de comportamento científico: é o pesquisador, ele mesmo, com sua autoridade e prestígio que deve certificar e encontrar “in situ”.

Deste ponto de vista, a visita de Hrdlicka pode ser relacionada às mudanças ocorridas na Arqueologia da província de

Buenos Aires. Como Daino (1979) havia apontado, a pesquisa realizada na costa atlântica da província de Buenos Aires não desapareceu, ao contrário, começou a ser mais frequente. A antiguidade permaneceu como uma questão central, mas, o que desapareceu foi o próprio Ameghino. Sua morte em 1911 envolveu a perda de outra voz com autoridade neste debate. As diversas expedições aos sítios que levantaram dúvidas é uma das mais notáveis características do período 1912-1924.

Como Politis (1988) sublinhou, nestes anos, não havia uma unidade evidente e o caos aparentemente reinava. Entretanto, este caos - que inclui, no cenário dos sítios, depósitos e apontamentos de cientistas reconhecidos como testemunhas - permite-nos definir este período como um momento em que o critério da “presença do cientista no local do achado” torna-se inevitável para a prática da Arqueologia.

#### Agradecimentos

Agradecemos ao Dr. Thomas Patterson por seu manuscrito sobre o problema do homem primitivo na América. A referência ao artigo de *Caras y Caretas* foi providenciada por Carla Davidovich durante um seminário sobre História da Arqueologia Argentina na Universidade de Buenos Aires em 1992. Adrián Gorelik nos ajudou com a descrição do projeto da “Avenida de Mayo”. José Antonio Pérez Gollán leu as versões iniciais deste artigo e nos ajudou com seus comentários e sugestões. Os erros, entretanto, são somente nossos.

As figuras foram publicadas com a permissão escrita do Smithsonian Institution.

#### Tradução: Luciana S. Freitas

<sup>1</sup> Traduzido por Luciana S. Freitas e revisado por Pedro Paulo A. Funari.

<sup>2</sup> CONICET/Depto. Científico de Arqueología del Museo de La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Paseo del Bosque s/n, 1900 La Plata, Argentina.

<sup>3</sup> O Bureau of American Ethnology - BAE (Escritório de Etnologia americana) foi fundado em 1879 na mesma sessão do congresso que fundou o United States Geological Survey (organização responsável por Pesquisas Geológicas dos Estados Unidos). Era uma ramificação do Smithsonian Institution e em seus primeiros anos interessou-se por estudos lingüísticos e etnológicos sobre o desaparecimento de grupos americanos nativos dos estados do oeste. Desde 1881 começou a canalizar suas energias e recursos financeiros estritamente para problemas arqueológicos. Meltzer sublinhou a importância do trabalho do BAE sobre a questão do Paleolítico no debate do homem primitivo norte-americano (Meltzer 1983: 11-12).

<sup>4</sup> “Minhas Vuagens e Pesquisas” - nota da tradutora.

<sup>5</sup> O pensamento de Florentino Ameghino tem sido descrito como evolucionismo darwiniano de tipo Lamarckiano (Márquez Miranda 1951: 132-140, Madrazo 1985, González 1986). Ameghino era, sem qualquer dúvida, um seguidor do evolucionismo e, via-se, ele próprio, como um membro da “falange de novos naturalistas” (Ameghino 1880) que havia adotado o transformismo como estrutura para explicar natureza e história natural.

<sup>6</sup> O Museu Nacional do Rio de Janeiro foi fundado em 1818. Desde 1870, tem publicado “Arquivos do Museu Nacional”, dado seminários e realizado pesquisas. Seu foco era História Natural (Schwartz 1989).

<sup>7</sup> Referência à Avenida de Maio, um dos mais emblemáticos trabalhos de modernização de Buenos Aires depois que esta se transformou na capital do país em 1880. Na base das propostas da década anterior, o prefeito da cidade Torcuato de Alvear (1880-1887) sugeriu o traçado de um bulevar de 30 metros de extensão, que ligaria a “praça da Maio” - onde estava localizado o centro econômico e político da cidade tradicional -, com a então fronteira oeste da cidade (Avenida Callao). Em função dos vários conflitos sobre a aprovação da lei de expropriações (a qual permitia o começo da Avenida), Alvear não viu o início de seu projeto. A Avenida de Maio foi aberta em 1894. Entretanto, surgiu a idéia de coroa-la com um edifício na Callao do novo Capitulum Nacional e uma grande praça retangular. Isto deveria estar pronto para o Centenário. Com estes trabalhos, o mais importante eixo político e cívico da cidade foi estabelecido. Em 1913, por baixo da Avenida começou a circular o primeiro metrô da América do Sul (A.A.V.V. 199).

<sup>8</sup> Em 1902 foi aprovada a chamada “Ley de Residencia” através do qual a expulsão da Argentina dos estrangeiros considerados anti-sociais tornou-se possível.

<sup>9</sup> Esses mascates “turcos” (“Turco” era - e ainda é - o apelido usado no jargão argentino para se referir aos imigrantes do Império Otomano), que costumavam cruzar o território patagônico, estavam sendo assassinados por um grupo de saqueadores naquele mesmo ano de 1910. Como *Caras y Caretas* noticiou, os “Turcos” não estavam sendo somente saqueados, mas também devorados. Esta nota refere-se aos “canibais do Rio Negro”: *De pasto de la voracidad de los siniestros personajes en cuestión há servido la carne de esos pobres y sufridos turcos que se internan en el corazón del territorio argentino aún no cruzado por las carreteras y los rieles de tracha angosta, ofreciendo en venta harufijas de insignificante precio* (*Caras y Caretas*, 5 de Fevereiro de 1910). (A carne destes pobres e sofridos turcos, que viajam pelo território argentino ainda não civilizados por estradas nem vias férreas, vendendo ninharias por preços insignificantes, se transformaram em pasto para essas cortompidas personagens).

<sup>10</sup> Mencionada, além disso, nas cartas trocadas com Ameghino depois de sua visita, onde estão claros os bons termos do relacionamento, desde a primeira vez que Hrdlicka começou a escrever seu trabalho crítico sobre o homem primitivo sul-americano (cartas de 12 de Setembro e 24 de Novembro de 1910 de Ameghino para Hrdlicka e de 24 de Outubro e 30 de Dezembro de 1910 de Hrdlicka para Ameghino).

<sup>11</sup> Na segunda metade do século 19, isto ocorreu nos Estados Unidos, onde, desta forma, o Smithsonian Institution publicou, em 1862 por G. Gibbs, Instructions for Archaeological Investigations in the United States. Estas instruções destinavam-se a viajantes e residentes na região e circulou para juntar informações sobre tipo físico, arte e manufaturas dos habitantes originais da América do Norte (Meltzer 1983: 5-6).

## Sobre o Papel da Literatura Artística na Formação da Teoria da Pintura de Vasily Kandinsky

Nadia Podzemskaia

### I. As pesquisas sobre técnicas pictóricas

Nos primeiros anos após a mudança para Munique (1896), Kandinsky dedicou-se, de modo particular, ao estudo aprofundado das técnicas pictóricas. Disto são testemunhos diversas fontes, entre as quais recordamos as mais importantes: livros de notas e cadernos do artista, guardados em Munique e em Paris; os livros da sua biblioteca pessoal, também essa em Paris; e ainda, a correspondência e as memórias concernentes ao ambiente artístico da capital bávara na época.

Já em 1897, entrado na escola do mestre eslovênio Anton Azbè, Kandinsky encontrou-se circundado por seus compatriotas, que, sob o comando de Igor Grabar', insatisfeitos com a qualidade dos produtos industriais, reuniam-se para fazer diversas experiências e obter melhores resultados na qualidade dos pigmentos<sup>1</sup>. Grabar' fez pesquisas aprofundadas nas receitas dos antigos mestres. Em uma carta de 1o de setembro de 1898, ele escrevia a Dmitri Kardovskij:

Estudei a fundo a mistura das tintas da tela; remontei até a como faziam Leonardo da Vinci, Cennini, mesmo Giotto, depois Ticiano, Rembrandt – em uma palavra, tudo o que nós pensávamos completamente perdido e para sempre, não está perdido, ao contrário [...]. Podeis somente imaginar que a biblioteca de Munique é a maior da Europa quanto aos livros antigos? Como se diz, tenho sorte. Não houve nenhum caso em que não tenha encontrado aquilo que buscava<sup>2</sup>.

Kandinsky deve ter compartilhado estas preocupações bastante cedo<sup>3</sup>. Nas cartas enviadas de Munique a Kardovskij, que na primavera de 1900 tinha partido para São Petesburgo, Kandinsky comunicava o estado mais recente das pesquisas por eles iniciadas, as quais almejavam encontrar lacas que não escurecessem<sup>4</sup>.

Tendo deixado a escola de Azbè e entrado, em 1900, depois de dois anos de preparação, na Academia, na classe de Franz Stuck, Kandinsky deve ter encontrado os mesmos interesses entre

alguns dos seus alunos, os quais, segundo lembranças de Hans Purrrman, experimentavam várias técnicas e queriam aproximar-se dos antigos<sup>5</sup>. Estas pesquisas foram, sem demora, estimuladas pelo ensino de Böcklin<sup>6</sup>, que era, na época, um modelo universal: de nenhum outro Kandinsky falava então com tanto entusiasmo e mesmo com veneração<sup>7</sup>.

Além disso, Kandinsky deve ter conhecido bem a rica literatura sobre Böcklin, que floresceu, na época, sob a forma de antologias que recolhiam os aforismos do mestre suíço. Entre os autores destas obras, podem-se mencionar: Gustav Floerke (Munique, 1901); Alfred Lichtwark (2a ed., Berlim, 1901); Rudolf Schick (Berlim, 1901, 2a ed., 1903); Henry Thode (Heidelberg, 1905)<sup>8</sup>. Como revelam os arquivos da Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Kandinsky consultou e tomou notas do livro de Gustav Floerke, *Zehn Jahre mit Böcklin: Aufzeichnungen und Entwürfe* (Munique, 1901). Sabemos pois, que na sua biblioteca pessoal, em Paris, encontra-se a primeira edição da obra de Rudolf Schick, *Tagebuch – Aufzeichnungen aus den Jahren 1866-1868-1869 über Böcklin*<sup>9</sup>. O jovem pintor berlinense obtém um prêmio para ir a Roma e conheceu Böcklin em dezembro de 1865, freqüentando assiduamente o seu *atelier* na rua do Babuíno. No seu livro, escrito em forma de diário, procurou expor, com a máxima fidelidade, a técnica pictórica do mestre suíço, baseada no estudo dos antigos. Kandinsky deve ter lido atentamente este volume, que conserva vários sublinhados a lápis, provavelmente de sua mão. Por detrás do interesse de Kandinsky, assim como de outros artistas seus contemporâneos, pela técnica da têmpera<sup>10</sup>, está o raciocínio do mestre suíço, cujo maior desejo foi aquele de fazer reviver a antiga pintura a têmpera. No livro de Schick, Kandinsky sublinhou o seguinte passo:

Böcklin pensa que, como na música o piano, da mesma forma na arte, a pintura a óleo tenha exercido um condicionamento pesado e unilateral que se revelou, de qualquer modo, um elemento de nivelamento<sup>11</sup>.

As pesquisas sobre os cadernos de Kandinsky e a reconstrução da sua biblioteca pessoal da época demonstram, com evidência, o prevalecer, na literatura artística por ele consultada, de obras dedicadas aos problemas técnicos da pintura. Um interesse particular merece um

pequeno caderno de Kandinsky não datado (315-b), guardado no Fonds V. Kandinsky. Esse contém uma lista bibliográfica com alguns timbres que testemunham pesquisas conduzidas pelo artista na Bayerische Staatsbibliothek de Munique, e concentradas, exclusivamente ou quase, sobre a literatura concernente às técnicas pictóricas<sup>12</sup>. Nesta lista, podem-se encontrar os tratados de Cennini e Leonardo, *De' veri precetti della pittura* de Armenini (1587), *Vom Alter der Oelmalerei*, de Lessing (1774), a *Malweise des Titizian* de Wiegman (1847) e também os manuais de Watin, Bouvier; do artista Fernbach, de Munique, etc. Algum livro sobre a técnica pictórica encontra-se também, na biblioteca pessoal de Kandinsky: podem-se mencionar aquele de Berger (*Katechismus der Fabenlehre*, Lipsia, 1898), com sublinhados, provavelmente de Kandinsky, sobre solventes para têmpera, como também a edição alemã do tratado de Cennini (*Das Buch von der Kunst Traktat der Malerei*, aos cuidados de A. Ilg, Viena, 1888), com sublinhados de passos inerentes à preparação das colas.

Malgrado a presença, na biblioteca de Kandinsky, de livros “técnicos” adquiridos pelo artista também em anos posteriores, o interesse pelo problema da técnica pictórica não parece ter permanecido longamente no centro das suas preocupações: já depois de 1904, este tema praticamente desaparece da sua correspondência com Münter, e Kandinsky parece antes usar as cores a óleo fabricadas industrialmente<sup>13</sup>. Não é difícil chegar à conclusão de que os experimentos técnicos, e, portanto, a leitura dos antigos mestres brotavam não tanto da exigência primária da sua prática pictórica, quanto da influência das modas e dos costumes do tempo, onde o estudo aprofundado dos modos dos antigos não excluía o uso das cores de fabricação industrial.

### II. As pesquisas sobre a literatura artística e as origens da teoria da pintura de Kandinsky

Uma análise limitada às primeiras leituras de Kandinsky sobre práticas pictóricas serve, portanto, sobretudo, para colocar o artista no ambiente do seu tempo; enquanto o estudo do papel da literatura artística na formação da sua teoria da pintura, segundo o método seguido por Sixten Ringbom, que tinha partido de indicações bibliográficas para evidenciar um importante elemento no

desenvolvimento intelectual do artista, parece prometer resultados mais positivos.

De fato, o importante livro de Ringbom, aparecido em 1970<sup>14</sup>, é o fruto de uma pesquisa baseada na análise dos “livros místicos” de Kandinsky e de Münter, guardados na Biblioteca da Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung e das famosas anotações de Kandinsky nos artigos de Steiner em *Luzifer-Gnosis* (que se encontram no caderno *Notizen nach Rudolf Steiner Luzifer-Gnosis*, GM-JES)<sup>15</sup>. Ora, se se considera o mesmo caderno kandinskiano consultado por Ringbom, encontra-se uma outra lista bibliográfica, na qual vêm selecionados livros de arqueologia e História da Arte com timbres da biblioteca Sainte-Geneviève de Paris<sup>16</sup>. Kandinsky visitou a biblioteca, presumivelmente, em sua estadia parisiense de 1906-07 e redigiu a lista acima referida, sobre a base do catálogo, selecionando os livros citados nos capítulos dedicados aos problemas gerais da arte, à arte do desenho, à arte decorativa, à pintura, às grandes épocas da arte, às artes nacionais, às biografias dos artistas. [fig. 1 e 2]<sup>17</sup>.

Esta abordagem dá à lista parisiense um caráter que a distingue claramente das várias listas bibliográficas espalhadas nos cadernos de notas de Munique de Kandinsky. O confronto com a lista do supracitado caderno 315-*b* do Fonds V. Kandinsky é significativo: em ambos os cadernos encontramos mencionados os tratados de Leonardo e o livro do conde de Caylus sobre a pintura à encáustica, mas na lista de 1906-07 estes livros são redimensionados até tornarem-se somente um elemento, num quadro global da literatura artística que trata a arte através de múltiplos pontos de vista. O mesmo redimensionamento nota-se ainda no caso de outros livros, antes dedicados a problemas específicos da arte, que tinham entrado, já anteriormente, no âmbito dos interesses de Kandinsky e que reaparecem, de novo, nesta lista. Isto vale tanto para obras de Rood e de Chevreul sobre a teoria da cor, que foram anotados pelo artista, já por volta de 1900, no caderno 188-*e* do Fonds V. Kandinsky, quanto para os vários fascículos da edição russa da *Storia della pittura del XIX secolo* de Richard Muther, que se encontram na sua biblioteca pessoal (provavelmente levados da Rússia a Munique); e vale ainda para o livro de Giraud sobre a história dos armamentos na Idade Média e Renascimento, que confirma

o hábito de Kandinsky anotar livros sobre a história do vestuário, dos armamentos e dos costumes na Europa através dos séculos, como conhecemos, por exemplo, do caderno GMS 341 de 1897-98 a 1901-03<sup>18</sup>.

Selecionados por Kandinsky ao lado de várias obras sobre problemas gerais da arte universal, dos manuais e das antologias, das publicações sobre temas de arte e medicina, sobre história e teoria da música, estes livros – avaliados pelo artista, no início, sobretudo sob a óptica dos problemas técnicos e práticos da sua própria pintura – encontram agora o seu lugar no interior de um quadro muito mais amplo, que esconde um preciso *projeto intelectual*. Como por acaso, a literatura artística italiana vem representada nesta lista não mais pelo tratado, já técnico demais, de Cennini, mas por obras do século XVI: o deslocamento do interesse de Kandinsky da técnica em direção à teoria da pintura segue aquele operado pela tratadística italiana do século XVI, que privilegiou um direcionamento teórico e especulativo. E é precisamente por causa desta intenção de estabelecer a prática artística sobre uma teoria global da arte que se pode falar do exemplo italiano como de um modelo – um entre outros, certamente- que Kandinsky demonstra querer ter presente ao criar uma teoria própria, sua.

Nas cartas a Münter de abril de 1904, encontramos uma primeira menção do trabalho sobre a “teoria da cor”, sobre “linguagem da cor” ou ainda sobre o “efeito psíquico da cor”<sup>19</sup>. Colocando o problema nestes termos, Kandinsky deve ter sido estimulado por várias leituras, entre as quais aquelas sobre próprio Böcklin, cujo influente exemplo sancionou – como recordamos acima – a pesquisa do artista sobre a técnica da têmpera. Na literatura sobre Böcklin, o termo “efeitos das cores” retorna com frequência, ligado à idéia do mestre suíço, segundo a qual o artista não deve querer imitar a natureza, que lhe serve somente de gramática, mas deve, ao contrário, tentar traduzi-la, pintando com as cores, para fazê-las “produzir um efeito” por meio de contrastes, como faziam os antigos<sup>20</sup>. Neste sentido, Schick fala do “efeito da cor”; Lasius – do “efeito colorístico” ou do ato de “produzir um efeito por meio da cor”<sup>21</sup>, e assim por diante. Enfim, Lasius coloca na boca de Kandinsky a seguinte máxima:

Antes de tudo [o artista] deve estudar o efeito das cores [“die Wirkung der Farben”], e somente quando elaborar estes

elementos artisticamente em si, conseguirá realizar um bom quadro<sup>22</sup>.

Importante revela-se, também, a leitura de Max Klinger, cujo livro *Malerei und Zeichnung*, presente na sua biblioteca pessoal, Kandinsky estudou, anotando dali, particularmente, aqueles trechos em que comparecem termos como “composição das cores” (“die Farbenkomposition”), “leis das formas e das cores” (“die Formen- und Faberngesetze”), “linguagem da cor” (“Die Farbe Muss [...] sprechen”)<sup>23</sup>.

Tendo chegado à teoria da pintura através do estudo da cor e sob a orientação de Böcklin, é, de qualquer modo, precisamente no posicionamento em direção à cor que o artista afasta-se mais do mestre suíço. Este último afirma, repetidamente, que a cor é secundária e deve servir a outros fins: ensina que é preciso começar o trabalho sem prestar atenção a este aspecto, procedendo somente por formas, luzes e sombras. Este conselho, confirmado pela milenar tradição da pintura ocidental, vem rejeitado, muito cedo, pelo pintor russo, o qual, talvez inconscientemente, antes tende a aproximar-se de um outro ideal artístico.

### III. A bibliografia sobre a arte bizantina e a importância da obra de Nikodim P. Kondakov

É muito significativo que uma parte importante da lista redigida por Kandinsky na Biblioteca Sainte-Geneviève seja dedicada à bibliografia sobre a arte bizantina. Completamo-la com uma seleção de livros da biblioteca pessoal de Kandinsky que trata da arte bizantina e russa, entre os quais Grigorj Gagarin, *Sammlung byzantinischer und altrussischer Ornamente* (São Petesburgo, 1887) e diversos fascículos da obra *Antiguidades russas*, publicada em São Petesburgo nos anos 1889-1890 pelo maior bizantinista russo, Nikodim Kondakov, em colaboração com conde Ivan Tolstoj<sup>24</sup>.

Aqui, convém parar um pouco para ilustrar a importância sem precedentes da obra do patriarca da arqueologia russa Nikodim P. Kondakov (1844-1925) para toda a cultura e os estudos humanísticos na Rússia no final do século passado. Aluno de Buslaev na Universidade de Moscou, Kondakov, de 1870 até 1887, teve a cátedra na Universidade da Nova Rússia, então recentemente fundada em Odessa. Em 1871, também a família Kandinsky tinha-se transferido para Odessa, por razões de saúde do pai; Kandinsky, portanto, passou

na cidade do Mar Negro toda a sua adolescência, fez estudos no liceu clássico\* até 1885 e ali começou a estudar música e pintura. O mundo universitário e acadêmico de Odessa era muito fechado e separado do resto da cidade, e Kondakov não era exceção; todavia, neste ambiente, ele teve um papel importantíssimo, ocupando-se de relações com os maiores estudiosos de ciências naturais, como Mecnikov, Kovalevskij e Secenov. Seus mais importantes escritos destes anos foram publicados no “Boletim” da Universidade. Com o tempo, em torno de Kondakov, formou-se um círculo de bizantinistas, constituído por seus alunos, entre os quais Dimitrij Ajnalov. Este último, contemporâneo de Kandinsky (1862-1939), tomará a palavra e defesa do artista em São Petesburgo, durante a sessão do Congresso Panrusso dos Artistas em 1911-12<sup>25</sup>.

Kondakov, com os seus diversos e amplos interesses, deixou uma marca em todas as esferas artísticas de seu tempo. Em Odessa, fundou uma Escola de Belas-Artes, da qual permaneceu diretor também depois de ter deixado a cidade em 1888, quando lhe foi atribuída a cátedra de História da Arte junto à Universidade de São Petesburgo (o ano em que também Ajnalov transferiu-se para a capital, onde teve cátedra a partir de 1903). Ainda em São Petesburgo, Kondakov conservou o interesse pela arte contemporânea e, com seu amigo conde Tolstoj, vice-presidente da Academia, tomou parte ativa na elaboração do novo estatuto da Academia, de 1893. Estudioso de nível mundial, Kondakov deixou numerosos escritos pioneiros em todos os campos da arqueologia russa antiga, sobre a arte bizantina nas suas mais variadas relações com o oriente e o ocidente, e também sobre a teoria do ícone. Sua obra fundamental, *Iconografia Bogomateri* [*Iconografia de Nossa Senhora*], cujos dois volumes foram publicados em São Petesburgo em 1914 e 1915<sup>26</sup>, constitui, ainda hoje, o mais vasto e detalhado estudo sobre os tipos iconográficos da *Madonna* na pintura de ícones orientais e é, também para o estudioso italiano da iconografia mariana, um dos principais pontos de referência. Deixada Odessa, portanto, Kondakov continuou seu trabalho em São Petesburgo, e desde 1922, depois de ter seguido o caminho de tantos imigrantes russos, dirigiu-se, através de Odessa, Constantinopla e Sofia, para Praga, onde foi enviado para lecionar junto à Universidade Karlova. Como costumava,

em São Petesburgo, encontrar, “às quintas-feiras”, as flores do mundo intelectual, assim, também em Praga, Kondakov tinha em casa um seminário “privadíssimo”, do qual, já depois da morte do mestre, teve origem o famoso Seminarum Kondakovianum.

A obra *Antigüidades russas*, da qual encontramos alguns fascículos na biblioteca pessoal de Kandinsky, baseia-se sobre a idéia kondakoviana da arte russa antiga como ponto de encontro, lugar de passagem importante entre as grandes tradições orientais e a cultura europeia. Encontramos sua definição de arte russa, doravante tornada clássica, em um discurso pronunciado pelo estudioso em 1899, intitulado *Das objetivos científicos da História da Arte russa antiga*.

A arte russa é uma categoria artística original, um fenômeno de grande importância histórica, que é o resultado da atividade do povo gran’russo, em colaboração com toda uma série de populações estrangeiras e orientais, por este chamadas à vida pública e à atividade artística<sup>27</sup>.

Nos anos 90, esta idéia levou Kandinsky a examinar nas *Antigüidades russas*, fascículo por fascículo, o vasto panorama daquela mistura de culturas que era, nos tempos antigos, o território da Rússia moderna: 1) *As antigüidades clássicas da Rússia do sul* (1889); 2) *As antigüidades dos Scitas e Sarmatas* (1889); 3) *As antigüidades do período das migrações dos povos* (1890); 4) *As antigüidades cristãs da Crimeia, Cáucaso e Kiev* (1891); 5) *As antigüidades dos kurgan e os tesouros do período anterior à invasão mongol* (1897); 6) *Os monumentos de Vladimir, Novgorod e Pskov* (1899). Todo o material é lido à luz de um amplo contexto cultural, o que permite, em seguida, chegar a importantes conclusões sobre os vínculos entre oriente e ocidente.

Os primeiros quatro fascículos das *Antigüidade russas* estão presentes na biblioteca de Kandinsky; sobre o terceiro deles, vêm-se a assinatura do artista e a data de 1890. Então estudante de direito na Universidade de Moscou, Kandinsky deve ter, portanto, adquirido estes fascículos, publicados em 1889-91, quando ainda estava na Rússia. A presença destes volumes na sua biblioteca não tem nada de surpreendente; antes aparece como um passo necessário para um jovem intelectual russo, vista a importância universal desta obra fundamental para a História da Arte e da cultura de seu país. Parece-nos, em vez,

digno de nota lembrar que, bem mais tarde, Kandinsky-pintor não perderá o interesse pelos escritos de Kondakov. Assim, na já citada lista bibliográfica feita em Paris, presumivelmente em 1906-07, ele mencionará a edição francesa do livro *Histoire de l’art byzantin considéré principalement dans les miniatures* (Paris, 1886-1891) e citará-a, em seguida, nas várias versões (datáveis entre 1908 e 1912) do tratado *Über das Geisteige in der Kunst*, a propósito das particularidades da cor azul<sup>28</sup>. Enfim, em uma data ainda mais tardia (pouco antes de 1923), temos um testemunho extraordinário, relatado no livro de lembranças de Lothar Schreyer, o antigo aluno da Bauhaus. Kandinsky diz a Schreyer estar muito interessado nas pesquisas que se desenvolvem no âmbito do Instituto Kondakov sobre a origem, a essência e a forma do ícone, e narra como os estudos deste Instituto levaram à conclusão de que na origem do ícone encontra-se o retrato egípcio que, tradicionalmente, era colocado sobre as múmias<sup>29</sup>. Sixten Ringbom, ao qual devemos reconhecer o mérito de ter sido o primeiro a prestar atenção ao testemunho de Lothar Schreyer, interpretou-o, porém, limitadamente ao interesse do artista pela idéia teosófica da Terceira Revelação<sup>30</sup>. Seria, ao invés, mais útil ler este testemunho no âmbito do problema das origens do ícone, como este foi delineado, já no século XIX, nos estudos dos bizantinistas russos confirmados pela descoberta, por parte do bispo Porfirij Uspenskij, de ícones à encáustica, e também pelos resultados das expedições ao Egito do conde Vladimir Goleniscev.

Graças a este último, nos anos 80 do século XIX, chegou à Rússia uma boa coleção de arte egípcia e, em particular, de retratos funerários da época helenística. A coleção de Goleniscev encontrava-se em São Petesburgo e em 1910 foi comprada para o futuro Museu de Belas-Artes Alexandre III, em Moscou. A fundação do Museu em 1912, aos cuidados do professor Ivan Cvetaev, teve um amplo eco no público russo culto. Na biblioteca pessoal de Kandinsky, encontra-se a primeira parte do guia deste Museu, que contém a arte egípcia, assíria, babilônica, grega e romana. O imenso sucesso deste pequeno livro é evidente pelo fato de que no turno de dois anos este teve não menos que seis edições, das quais Kandinsky possuía a terceira (de 1912)<sup>31</sup>. Assim, o gênero egípcio dos retratos funerários, graças às pesquisas

realizadas entre o século XIX e XX, apareceu aos estudiosos em toda a sua longa história. Strzygowski menciona em *Orient oder Rom* (Lipsia, 1901) as descobertas, por parte de Ebers, dos retratos mais antigos deste gênero, que datam da época dos Ptolomeus. Por outro lado, a descoberta de Porfirij Uspensky no Mosteiro de Santa Catarina no Monte Sinai, desloca a datação dos ícones à encáustica para o século VI<sup>32</sup>. Junto com outros ícones levados por Porfirij Uspensky do Sinai e do Monte Athos, em 1885, estes entraram nas coleções da Academia Teológica de Kiev. Em janeiro de 1890, à ocasião do VIII Congresso da Sociedade arqueológica de Moscou, nas salas do Museu Histórico, foi organizada uma exposição dos fundos pré-históricos e dos ícones russos. Um desses ícones à encáustica ali expostos chamou a atenção de Strzygowski. Resultado disso foi um artigo, aparecido no Apêndice da publicação do Evangelário de Ecmiadzin, no primeiro volume dos “Byzantinische Denkmäler”<sup>33</sup>, que reveste um importante papel no debate sobre a origem egípcia do ícone que se quer herdeiro dos retratos funerários encontrados em Fayum<sup>34</sup>.

Voltando a Kandinsky que, como já notamos, no arco de mais de trinta anos não perdeu o interesse pela pesquisa de Kondakov, cabe sublinhar uma evidente continuidade, do ponto de vista intelectual e cultural, entre sua atividade artística e o passado universitário dos estudos de direito, graças ao qual ele permaneceu ligado ao mundo acadêmico russo e buscou apoiar a sua teoria da pintura sobre as mais recentes pesquisas nos diversos campos do saber. Esta continuidade nos permite relativizar não pouco o sentido de ruptura entre o seu estudo do direito e a atividade de pintor – uma ruptura que era vivida por ele próprio, sobretudo como uma reviravolta espiritual<sup>35</sup>.

#### IV. Trabalho sobre livros ilustrados

Em todos os livros sobre arte bizantina e russa antiga citados na lista redigida por Kandinsky, em Paris, ou presentes em sua biblioteca pessoal, a parte ilustrativa é essencial; estes, de fato, têm o objetivo comum de apresentar a arte através de um rico material iconográfico. Assim, a coleção de Gagarin contém cromolitografias de célebres códices gregos iluminados e ilustrações dos particulares arquitetônicos de diversas igrejas bizantinas e russas; em todos os fascículos das *Antigüidades russas*

de Kondakov, a escrupulosa análise arqueológica, reforçada pela precisão filológica, é ilustrada com numerosos exemplos de objetos de arte; o livro *L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de Istrie et de la Dalmatie, relevés et dessinés* (Paris, s.d.) baseia-se sobre desenhos do arquiteto Errard, executados sobre uma ampla seleção de monumentos.

O hábito de trabalhar sobre livros ilustrados pode ser encontrado já em 1895, antes da partida para Munique, quando Kandinsky foi dirigente da seção de fototípias na tipografia Kusnerev. Foi a fototípia, escrevia o artista em setembro de 1912, que “me colocou, em um certo sentido, em contato com a arte”<sup>36</sup>. A tipografia Kusnerev era uma grande tipografia moscovita conhecida por suas publicações ilustradas, importantes para a história da arte<sup>37</sup>; na sua biblioteca pessoal, Kandinsky tinha alguns exemplares destas publicações<sup>38</sup>. A importante experiência de trabalho para Kusnerev, ainda que não tenha durado muito, é lembrada com particular destaque, desde o momento em que se quer avaliar, através de testemunhos da sua biblioteca pessoal e de suas leituras, o conhecimento, por parte de Kandinsky, da literatura histórico-artística da época. Por sua vez, o julgamento sobre o conhecimento sistemático da maior literatura histórico-artística do tempo é esclarecedor para avaliar o conhecimento da própria arte que, nesta época de formação e instituição dos museus em toda a Europa, passava, justamente, pelo material ilustrativo destes livros. É interessante constatar que um certo paralelismo entre o modo de proceder de Kandinsky e dos historiadores da arte seus contemporâneos – a constituição de coleções iconográficas (desenhos, litografias, fotografias) era, de fato, a primeira preocupação da nascente disciplina histórico-artística na segunda metade do século passado<sup>39</sup>.

Grande parte do material ilustrativo nos livros sobre arte bizantina e russa representava objetos das artes aplicadas e do artesanato, ou detalhes ornamentais. A importância concedida às assim chamadas “artes menores” parece ser, de fato, uma característica fundamental desta literatura, se for considerada ao lado daquilo que se lia, na época, sobre a arte européia do Renascimento ao século dezenove. Herdeira da tradição helenística e paleocristã, no cruzamento do mercado artístico entre oriente e ocidente, Bizâncio

levou à perfeição o amplo leque das artes ornamentais e decorativas, e também dos objetos artísticos de mobiliário e decoração. Não por acaso, um importante impulso à pesquisa foi dado a Kondakov pela sua nomeação, em 1888, como consultor da seção de Idade Média e Renascimento no Museu do Hermitage, criada então para receber ricas coleções relativas às artes industriais (armas, armamentos). Esta experiência, de fato, permitiu ao estudioso avaliar a influência exercida pelo oriente sobre as antigüidades russas e de poder dedicar estudos fundamentais aos tesouros dos kurgan, às formas menores da escultura, aos esmaltes, aos trajes na Rússia e em Bizâncio<sup>40</sup>. Pode-se lembrar ainda que os dois maiores representantes da “escola romana” da arqueologia pelocristã, Alois Riegl e Franz Wickhoff, que fizeram da arte tardo-antiga na sua complexidade do problema oriente-ocidente o objeto da sua pesquisa, foram, um depois do outro, chefes do setor de tecidos do Oesterreichisches Museum em Viena.

Além disso, no volume sobre a *Pintura russa*, que Kandinsky tinha na sua biblioteca pessoal, Alexandre Benois afirmava o renascimento da arte decorativa na Europa e na Rússia em direção ao fim do século desenvolvido paralelamente à arte áulica. Essa constituía um elemento fundamental na cultura do tempo, que na Alemanha é conhecido sob o nome de “Jugendstil”<sup>41</sup>. Kandinsky não era alheio aos interesses de outros artistas seus contemporâneos e, em Munique, fez uma grande quantidade de esboços para roupas, bordados, vasos. Paralelamente, ele recebeu uma proposta, por parte de Peter Behrens, de dirigir a classe de pintura na Escola de artes decorativas de Dusseldorf – proposta que deve ter rejeitado, mas que a afirma longa, na seriedade de seu compromisso<sup>42</sup>.

O interesse de Kandinsky pelas artes decorativas e ornamentais tinha-se manifestado já anteriormente. Em 1889, ele participou da expedição etnográfica no estado de Vologda, empreendida a convite da Sociedade Imperial de Ciências Naturais, Antropologia e Etnografia, da qual escreveu uma ata publicada na “Resenha etnográfica”<sup>43</sup>. No caderno que Kandinsky levou a esta expedição, ele desenhou diversas roupas, móveis, elementos arquitetônicos<sup>44</sup>: o artista continuou a fazer apontamentos dos mesmos motivos nos cadernos de notas que mantém em Munique e durante as viagens<sup>45</sup>. Além disso, na coleção de fotografias conservada

junto ao Funds V. Kandinsky, há uma seção dedicada às casas e aos móveis, entre os quais se observam imagens de edifícios muito pitorescos, com decorações entalhadas<sup>46</sup>.

Estes esboços e fotografias fazem parte de uma pesquisa sistemática empreendida pelo artista entre o fim do século XIX e o início do XX, com o objetivo de recolher material iconográfico, suscetível de constituir um tipo de *thesaurus* da sua linguagem artística. Uma parte deste *thesaurus* era dedicada ao material das épocas passadas, antes de tudo da Idade Média alemã. Aproveitamos a ocasião, para insistir, de novo, na sistematicidade exemplar da pesquisa kandinskiana. De fato, o artista-estudioso deu-se como objetivo, “conhecer mais a fundo esta época [“diese Zeit näher kennenzulernen”]”<sup>47</sup>, e, por isso, fez viagens às cidades antigas e também estudou acuradamente os trajes e os equipamentos de cavalaria desenhando no Museu Nacional da Baviera<sup>48</sup> e informando-se sobre a literatura concernente: testemunho disso são dois volumes sobre a história do vestuário de todos os povos e de todos os tempos de Friedrich Hottenroth, adquirido por Kandinsky em 1901, para sua biblioteca<sup>49</sup>, e também as suas agendas de notas e cadernos, onde encontramos muitas informações bibliográficas e desenhos executados com base em objetos do Museu ou de modelos encontrados nos livros.

Nas listas bibliográficas, que ocupam quatro páginas (2, 20, 23, 73) do caderno GMS 341 (de 1898 a 1901-03), encontramos o nome de Hefner-Altenack, diretor do Museu Nacional da Baviera, autor do livro sobre a história e a organização do Museu e de alguns de seus catálogos<sup>50</sup>. Hefner-Altenack era não somente um importante historiador da arte, mas também um desenhista virtuoso e publicou uma série de livros sobre vários objetos do artesanato medieval, baseando-se em modelos tomados das fontes da arte antiga<sup>51</sup>. Estes livros, eruditamente ilustrados, deviam apresentar, em confronto com os livros de crudição mais tradicionais, muitas vantagens para um pintor como Kandinsky, graças ao material ilustrativo cuidado com a máxima atenção e fidelidade.

O interesse do artista, partindo dos objetos que ilustravam a Idade Média alemã, estendeu-se logo a toda a Idade Média européia. No caderno GMS 341, encontramos, de fato, uma bibliografia

sobre a história do ornamento da Idade Média européia, sobre as coleções dos armamentos e seus usos e costumes na Europa através dos séculos [fig. 3]<sup>52</sup>. Uma rica fonte para Kandinsky deviam ser os livros de Paul Lacroix, chamado ainda “Bibliófilo Jacob”, conservador da Biblioteca Nacional do Arsenal em Paris. No seu livro *Vie militaire et religieuse au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, aparecido em 1873, Kandinsky podia encontrar muitos modelos para os seus estudos do vestuário. Paul Lacroix publicou uma série de livros onde traçava a história européia, e em particular francesa, a começar pela época medieval até o século XVIII, analisando costumes, instituições e roupas. Esta riquíssima e luxuosa publicação ilustrava a vida da Idade Média e do Renascimento baseando-se em manuscritos, afrescos, moedas da época<sup>53</sup>.

Estudando as tradições medievais, Kandinsky executou numerosos desenhos a partir das ilustrações destes livros. No caderno de desenhos GMS 341, nas páginas 5-32, 38, 47 e 68-71, existem desenhos de roupas, armas, arceiros, brasões de armas; os comentários são relatados em alemão e em russo. Estes cavaleiros, reencontramo-los, mais tarde, nas gravuras que Kandinsky fez, em grande número, no início do século. Também no caderno GMS 300 (1903-04), nas páginas 1-11, existem desenhos de roupas medievais e renascentistas, retomados de ilustrações, sempre com indicações da época e do país [fig. 4].

Durante o período parisiense de 1906-07, Kandinsky continua seu trabalho de documentação sobre a Idade Média européia: encontramos as imagens retomadas de livros no caderno GMS 327 (1903 e 1905-07), com a única diferença que agora as escritas são, mais frequentemente, em francês. Nas páginas 14-17 e 20-27, existem desenhos de pessoas vestidas em roupas da Idade Média, com legendas que indicam as datas (1496), ou os personagens típicos como “Roi”, a “Grande Dame”, o “fou XIX”; na página 15, uma “Grande Dame” é representada entre duas figuras de seu “séquito/ “Suite”/” [fig. 5].

Os esboços nas páginas 5, 6 e 7 do caderno GMS 341 foram sugeridos pelo livro de John Hewitt, *Ancient armour and weapons in Europe: From the Iron Period of the northern nations to the end of the 17th century* (Oxford, 1860). O autor, membro do Instituto Arqueológico da Grã Bretanha, buscou seguir a história das armas e do

equipamento militar durante um longo período. Kandinsky interessou-se, antes, pelo primeiro volume intitulado: *The Iron Period to the end of the 13th century*. na página 7 do caderno, existem esboços com elmos do século XIII; na página 5, desenhos que reproduzem selos. Toda vez, o artista fazia acompanhar os desenhos de legendas. Assim, a imagem do cavaleiro na página 5 é acompanhada pela escrita: “Seal and counter-seal of Roger de Quinci, second earl of Winchester, 1219-64”, que corresponde à ilustração LXXXVII do livro de Hewitt, com o texto descritivo na página 345. Notar-se-á o pedantismo de Kandinsky que, para relatar esta informação, devia não somente olhar as imagens, mas também ler o texto histórico que as acompanhava.

Provavelmente, no início, Kandinsky consultava livros sobre a arte bizantina – assim como fazia com os livros sobre os costumes e sobre os armamentos da Idade Média européia – atento aos detalhes úteis para os seus “desenhos coloridos”. Em uma carta de 1904 – a Kardovskij, estes temas aparecem juntos:

Os meus cavaleiros não estão mal – escrevia Kandinsky – agora estão na companhia dos reis [“car”] bizantinos<sup>54</sup>.

Talvez possam ser colocadas em relação a estes desenhos os esboços a partir dos mosaicos de San Vitale, em Ravena, com Teodora e Justiniano, no caderno GMS 330 (1903-04), [fig. 6], tirados do livro de Charles Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au VI siècle*, que aparece na lista parisiense. Como muitos outros esboços feitos sobre modelos tirados dos livros, estes desenhos são acompanhados por legendas detalhadas, onde está indicada a fonte das imagens (fotografias de Alinari no livro de Diehl). A partir do desenho, feito com um traço muito decorativo, está claro que o artista queria memorizar a roupa do imperador e aquela da imperatriz, buscando precisar cada mínimo detalhe ornamental. O desenho é, além disso, acompanhado da descrição, em russo, das roupas do pessoal do séquito:

O seu séquito tem, precisamente, as mesmas roupas, mas brancas com cruzeiros [feitas] por retângulos coloridos, e com um simples bordado nos ombros. Os cabelos são bastante longos, não penteados na frente.

## V. A teoria da pintura de Kandinsky e a sua relação com as tradições artísticas

Analisando acima a lista bibliográfica redigida por Kandinsky na biblioteca Sainte-Geneviève em Paris, notamos o deslocamento do interesse do artista da técnica para a teoria da arte, coisa que colocamos em relação ao seu projeto de criar uma própria teoria da pintura. Seria legítimo reavaliar, no contexto do mesmo projeto intelectual, também o trabalho empreendido por Kandinsky sobre a literatura artística ilustrada. Este trabalho aplicado, de fato, como vimos, a uma ampla seleção de material abrangendo diferentes países e épocas, constituía para o artista um meio importante, ao lado das visitas aos museus, para colocá-lo em confronto direto com as várias tradições da arte. Ainda em 1903, Kandinsky exprimia a Múnter o seu entusiasmo pela arte antiga. Assim, escrevia de Viena:

Já sabia, há um longo tempo, que os antigos são figuras distintas e corretas [“feine und feierliche Kerle”.] mas agora eu mesmo senti e compreendi. Pura música! Música dos anjos celestiais! Ali, as coisas são como um milagre, assim são reais e naturais. Simples, sérias, profundas, não-humanas<sup>55</sup>.

E de Berlim:

E a arte grega antiga! E os egípcios! E os antigos alemães! E os italianos! Por Deus!<sup>56</sup>

Kandinsky teve consciência, muito cedo, da importância de repensar a sua própria obra pictórica e teórica em relação às diversas técnicas tradicionais da arte. Já nos primeiros rascunhos teóricos, datáveis de 1904, ele constrói todo o seu discurso em torno da idéia de continuidade, evocando a arte dos holandeses, a também a dos antigos egípcios e chineses<sup>57</sup>. No anos 1910-13, quando a sua teoria da cor já estava escrita e o artista começava a se voltar em direção àquela da forma, ele acentuou, em várias ocasiões, a idéia de que a nova teoria da arte devesse nascer através de um repensar das tradições antigas e devesse ser dela, portando, uma continuação. Assim, ele escrevia em 1911:

Se se compreendeu, grosso modo, como é construído o duomo de Viena, está-se, pois, talvez, em condições de formar, pedaço por pedaço, uma simples cabana<sup>58</sup>.

E em 1913:

Sempre fui contrariado pelas acusações de querer jogar para o ar a pintura

tradicional. Nos meus trabalhos, nunca sugeri esta vontade de subversão: neles eu senti sempre o inevitável desenvolvimento ulterior da arte, um desenvolvimento interiormente lógico e exteriormente orgânico<sup>59</sup>.

Neste contexto, é muito importante o trecho sobre o problema pedagógico discutido no comentário ao *Harmonielehre* de Arnold Schönberg, que Kandinsky publicou, junto com a tradução de uma parte do livro, no catálogo do Salão da segunda exposição internacional de arte em Odessa, em 1910-11:

[...] Penso que a função de um mestre não seja aquela de oprimir o aluno com “leis imutáveis”, sufocando neles a liberdade, mas que, ao contrário, seja chamado a escancarar ao aluno a porta do imenso arsenal das possibilidades, isto é, dos meios expressivos da arte, e a dizer-lhes: olha! Ali, no canto poeirento tem uma montanha de meios expressivos que *hoje* estão fora de uso; entre eles, pode encontrar a construção orgânico-anatômica; caso nunca tivesse necessidade disto, sabe onde está... Hoje é chegado o momento de escancarar a grande porta<sup>60</sup>.

Recapitulando: para Kandinsky, a descoberta de novos caminhos na arte não queria dizer uma eliminação daqueles precedentes, mas as novas leis iam incorporadas no amplo quadro das tradições antigas, e a pedagogia, e também a teoria da arte deviam oferecer ao homem instrumentos para orientar-se na história das imagens. O tratado *Über das Geistige in der Kunst* abre-se com a afirmação sobre a simpatia do artista moderno pelos “primitivos”, e isto já na primeira versão publicada do tratado (versão russa de 1910). Em 1911, preparando o manuscrito para o editor de Munique Reinhard Piper, Kandinsky acrescentou ao texto uma “Conclusão” onde comentou as oito reproduções inseridas no livro. Através destas oito reproduções, a arte moderna, que vem representada por três obras do próprio Kandinsky, entra em um diálogo, orquestrado pelas *Banhistas* de Cézanne, com a tradição antiga, ilustrada por um mosaico de San Vitale de Ravenna e por três obras renascentistas tomadas das coleções de Munique (Victor e Heinrich Dünwegge, Dürer e Rafael).

As *Cartas de Munique*, enviadas em 1909-11 para São Petesburgo, para a famosa revista simbolista “Appolon”, oferecem-nos um material preciosíssimo para julgar a razão que impele Kandinsky a

um confronto da arte de seus contemporâneos com as tradições antigas ocidentais e orientais, e para avaliar-lhes as modalidades. Como correspondente de “Appolon”, escritor das mostras que acontecem em Munique, Kandinsky, de fato, tem uma ótima ocasião para exprimir-se, regularmente, sobre o tema. Ele descreve Munique como uma cidade adormecida e critica severamente a arte de hoje pelo seu profundo enraizar-se no materialismo, que se exprime, segundo ele, no impressionismo, no interesse exclusivo em direção ao desenho orgânico e na tendência a um decorativismo exterior. Em contraste a esta situação, que Kandinsky qualifica de desastrosa, as mostras da arte oriental aparecem-lhe como revelação “da força da grande arte que aprofunda as raízes em um terreno fecundado por séculos de vida interior”. Ele maravilha-se com o incrível sentido de liberdade com o qual os artistas persas conseguem encaixar, nas suas miniaturas, o “primitivismo dos tons cromáticos” que, com freqüência, vem erroneamente definido pelos ocidentais como “decorativismo”, com a “abundância tumultuada dos particulares”<sup>61</sup>.

Este julgamento transmitido por Kandinsky a respeito das miniaturas persas, faz-nos pensar naquilo que escrevia Kondakov nas *Antiguidades russas* a propósito do assim chamado “ornamento animal”, que na época medieval se conservou por longo tempo na Britânia e na Escandinávia. Segundo o eminente estudioso, o seu caráter manifesta-se em uma forte sensibilidade pelas formas da natureza, e na vontade de representar de um modo verídico<sup>62</sup>; por outro lado, enquanto cor, esta arte afasta-se notavelmente da natureza, de modo que a cor sejam atribuídas somente finalidades de caráter puramente decorativo<sup>63</sup>. Esta definição do “ornamento animal” foi tornada possível graças a um aprofundado exame extremamente documentado sobre as relações entre ocidente e oriente. Assim, no terceiro fascículo da coleção, dedicado ao período das migrações dos povos, Kondakov detém-se sobre a influência que sofreu Bizâncio por parte da Pérsia dos Sassânidas e conclui, enfim, que o tipo muito esquemático, característico deste ornamento no norte da Europa, não é senão a última fase de um longo desenvolvimento do ornamento oriental de formas naturais<sup>64</sup>.

Por este reconhecimento do duplo caráter do ornamento oriental, naturalístico

e abstrato ao mesmo tempo, o texto de Kondakov, até agora negligenciado na literatura sobre Kandinsky, parece-nos merecer uma atenção particular, enquanto este pode constituir uma fonte importante para os conhecimentos do artista sobre o ornamento oriental, certamente não menos importante que a tradição riegliana nos muitos aspectos em que vem retomada por Worringer. Este é um ponto muito importante que impõe uma revisão do paralelismo comumente proposto entre a teoria de Kandinsky e aquela de Worringer, segundo a formulação que este último fez dela na dissertação, depois tornada livro com o título *Abstraktion und Einfühlung* (publicado por Piper em 1908). Neste texto, Worringer examina a atitude estética de um “homem nórdico e primitivo” (isto é, “bárbaro”) e de um homem “mediterrâneo e clássico”. Segundo o autor, o artista primitivo, por mais nórdico, renuncia ao mundo fenomênico onde não se sente seguro, e por isto busca apropriar-se das “coisas em si”. Para manejá-las, ele constrói uma arte puramente geométrica. Toda a teoria de Worringer move-se entre dois pólos: “naturalismo” e “estilo”, dois modos da criação artística tendentes um à empatia e o outro à abstração; empatia que se adequa intimamente ao procedimento de formação, típico da natureza orgânica, e estilo abstrato, que corresponde à formação mecânica nas rígidas formas geométricas cristalinas. Para o dualismo, antes rígido, que provém, sem dúvida, das ambições filosóficas do autor, o texto de Worringer apresenta-se como uma construção mental pouco aplicável ao viver real das formas artísticas. Kandinsky, ao contrário, era muito sensível a estas últimas, aproximando-se, além de Worringer, da sensibilidade do artista “primitivo” descrito por Alois Riegl em *Stilfragen*: o homem que sabia ver o significado espiritual e, portanto, a vida nas formas ornamentais e geométricas.

Ora, malgrado a importante diversidade entre as posições de Kondakov e Riegl (1858-1905) sobre vários e cruciais problemas histórico-artísticos, na metodologia e nos objetivos científicos destes estudiosos que representavam, em direção ao fim do século XIX, duas escolas de estudos arqueológicos e histórico-artísticos (escola russa e escola vienense), parece-nos oportuno nomeá-los juntos neste momento, porque foram os seus estudos fundamentais para dar maior impulso à discussão do problema das

relações entre oriente e ocidente. Assim, em *Stilfragen* (1893) e *Spätromische Kunstindustrie* (1901), fazendo objeto da sua análise a arte egípcia e do oriente médio e a cultura tardo-antiga, da Grécia e Roma até o Islã, Riegl empreendia a tentativa de estabelecer a relação entre a experiência figurativa e espacial na arte, de um lado, e a idéia de que cada época tem a sua vida própria, por outro lado. Ele relativizou o conteúdo da “intenção artística”, criando o conceito de “*Kunstwollen*”. A complexidade da questão oriente-ocidente esteve na origem de uma polémica que tinha nascido no seio das pesquisas sobre a arqueologia paleo-cristã e que viu como maiores protagonistas, por uma parte, Wickhoff, com o seu livro *Wiener Genesis* (1895), que fazia derivar a arte cristã principalmente das raízes romanas, e, por outra parte, Joseph Strygowski com *Orient oder Rom* (1891) e Ajnalov com *Fundamentos helenísticos da arte bizantina* (1900-01) que apoiavam a “parte oriental”.

Em *Wiener Genesis*, Wickhoff examina três tipos de representação na pintura, “continuierende”, “distinguierende” e “completierende” que têm origens diversas e consistem em um modo diverso de compor, na pintura, uma história completa com base em pequenas cenas<sup>65</sup>. O estilo ilusionístico que é o tema do livro, vem colocado em relação ao primeiro destes tipos. Este gênero de pintura, como sustém Wickhoff, cria todas as relações espaciais somente através da luz e da cor, à diferença da pintura “naturalística”, a qual tende a “fixar” cada cor, vinculando-a a uma forma bem precisa. O fato de que o pintor não “fixe” a cor a uma linha de forma bem precisa, exige uma participação ativa do espectador, que deve, partindo das pinceladas bem separadas, refazer o caminho feito pelo pintor, isto é, compor a imagem<sup>66</sup>. À diferença do espectador que olha um quadro “naturalístico”, e que pode ser satisfeito por um único “ato do ver” [“*Sehact*”], permanecendo, portanto, passivo diante de um quadro “ilusionístico”, o espectador é chamado à atividade espiritual de colocar em relação diversos atos do ver: o fenômeno do olhar compreende ainda a memória, e, portanto, o tempo. Strygowski em *Orient oder Rom* chama este tipo de pintura de “pintura propriamente dita [“*eigentliche Malerei*”]”, onde o desenhista é escondido atrás dos ombros do pintor, que emprega, exclusivamente, a luz e a cor, enquanto a forma é dissolvida no espaço pictórico de

maneira que essa pode ser recomposta somente no “olho do espectador<sup>67</sup>. Wickhoff encontra somente dois períodos de florescimento da pintura “ilusionística”: o primeiro, o que compreende a arte sob os Flávios até o nascimento do Códice de Viena; o segundo, o que vai do fim do século XVI, com algumas interrupções, até nossos dias, e cujos máximos expoentes seriam Velazques, Franz Hals e Rembrandt.

O problema da relação desenho-forma e a aceitação de uma certa independência da cor vista por Wickhoff e Strygowski na pintura “ilusionística”, ou por Kondakov, recordam-nos o procedimento teórico de Kandinsky, em que se podem distinguir dois momentos diversos: a primeira formulação da sua teoria da pintura em torno de 1904, e a maturação de seu pensamento em 1910-13.

Assim, no momento de tomar suas distâncias da pintura moderna, que havia podido compreender através das lições de Böcklin, Kandinsky podia encontrar uma legitimação justo em Kondakov. De fato, já em 1904, quanto à relação forma-cor, ele coloca como objetivo da pintura o fazer sentir o “efeito psíquico da cor”, colocando no centro de seu pensamento teórico o problema da libertação da cor da sua submissão à forma, praticada na pintura ocidental a partir do Renascimento<sup>68</sup>. Então, a literatura sobre a arte oriental, bizantina e russa podia oferecer-lhe exemplos concretos de grandes tradições baseadas na separação da cor e da forma – separação que, de um lado, deixando plena autonomia à cor (e por isso potencialmente abstrata), permitia uma criação unicamente baseada em leis da sua composição, e por outro, libertando o artista de toda preocupação de imitar a natureza, consentia em trabalhar livremente com simples formas naturais, combinando-as de modo a criar formas fantásticas e simbólicas. Mais tarde, ao invés, em direção aos anos 1910-13, na sua teoria que já ia amadurecendo a idéia de “dissolução” do objeto e o conceito de tempo<sup>69</sup>, encontramos um eco das idéias de Wickhoff e de Strygowski.

Com isso, todavia, não se quer afirmar a adesão direta por parte do artista às posições particulares destes autores, quanto, antes, sublinhar sua participação consciente em um movimento compartilhado por muitos e nascido de profundas exigências culturais da época, entre as quais, aquela de abandonar a idéia da unicidade do cânone tradicional renascentista e de voltar-se a um outro

tipo de pintura. Porque, se é verdadeiro que a descoberta de Bizâncio foi uma importante reviravolta cultural, tornada possível graças à aproximação entre a arqueologia e a arte moderna, Kandinsky, a

respeito de alguns artistas russos e europeus (pensamos, por exemplo, em Klint e nos pintores da Secessão vienense), manifestou pela arte bizantina um interesse um tanto meditado e fecundo, e também

capaz de resultados bem mais revolucionários<sup>70</sup>.

Tradução: Leticia Martins de Andrade

Nesta contribuição foram utilizados materiais conservados em Munique, nas coleções da Städtische Galerie im Lenbachhaus (inventários sob a sigla GMS (Gabriele Münter-Stiftung) e no arquivo da Gabriele Münter-und Johannes Eichner-Stiftung (GMS-JES), e também em Paris, Fonds V. Kandinsky, Musée National d'Art Moderne – Centre de Création Industrielle (MNAM-CCI), Centre G. Pompidou. Gostaríamos de agradecer ao pessoal destes museus e fundações pela ajuda cortês e a facilidade, a nós concedida, de acesso aos seus fundos. De modo particular, agradecemos ao prof. Helmut Friedl e à senhora Ilse Holzinger pela permissão de publicar a lista do caderno *Notizen nach Rudolf Steiners Luzifer-Gnosis* conservado na GMS-JES. Traduzimos para o italiano todos os textos, editados ou inéditos, de língua russa e alemã.

<sup>1</sup>D. Kardovskij ob iskusstve: *Vospominanija, stat'i, pis'ma [Kardovskij sobre a arte: Memórias, ensaios, cartas]*, Moscou, 1960, p.70.

<sup>2</sup>I. Grabar', *Pis'ma 1891-1917 [Cartas 1891-1917]*, aos cuidados de T. Kazdan e L. Andreera, Moscou, 1974, p. 107.

<sup>3</sup>Entre as pessoas que, tendo comprado os instrumentos apropriados, trituravam as cores segundo a sua receita, Grabar' nomeava também Kandinsky (cfr. A carta a Kardovsky de 17 de abril de 1899, em Grabar', *Cartas* cit., p. 120).

<sup>4</sup>*Cartas de V. Kandinsky a D. N. Kardovskij*, aos cuidados de N. Avtonomova, in *Vasily Kandinsky 1866-1944*, catálogo da mostra (Moscou, Galleria Tretjakov – Leningrado, Museu Russo, 1989), aos cuidados de N. Avtonomova, Leningrado, 1989, p. 26 e 28. Das pesquisas executadas na Galleria Tretjakov sobre os primeiros quadros a óleo de Kandinsky, resulta que, efetivamente, o solvente empregado foi uma laca (M. Viktorina, *K voprosu o zivopisnoj tehnikе chudoznika V. V. Kandinskogo [Sobre a questão da técnica pictórica do artista V. V. Kandinsky]*, *ibidem*, p. 191-203).

<sup>5</sup>B. und E. Göpel, *Leben und Meinungen des Malers Hans Purman*, Weisbaden, 1961, p. 33.

<sup>6</sup>Para Kandinsky e seus contemporâneos, o nome de Stuck, de fato, era inseparável daquele de Böcklin: Stuck "sai da escola de Böcklin" (V. Kandinsky, *Dello spirituale nell'arte*, in *Idem, Tutti gli scritti*, ed. it. aos cuidados de Ph. Sers, Milão, II, 1974, p. 85); "Böcklin, Stuck e Lenbach eram, naquele período, os três mestres fundamentais aos quais toda a Munique fazia referência". (K. Petrov – Vodkin, *Chyynovsk. Prostranstvo Evklida. Samarkandija [Chyynovsk. Espaço de Euclides. Samarkandia]*, Leningrado, 1982, p. 402).

<sup>7</sup>Em uma carta a Münter, de 31 de outubro de 1903, ele descreve de modo seguinte a visita aos museus berlineses: "de novo ergui o chapéu diante de Böcklin e observei-o e admirei-o infinitamente. Se alguém quer conhecer o mestre dos nossos tempos, é ele o artista, o pintor, o desenhista, o musicista, o poeta". (GMS-JES). Cfr. Em uma carta de 20 de outubro de 1904: "excelente ["ff, isto é, "fein und fein"] Böcklin" (GMS-JES).

<sup>8</sup>A "moda de Böcklin" suscitou uma violenta polémica por parte de Julius Meier-Graefe, Stoccolmo, 1905. O balanço desta polémica foi feito por Adolf Grabowsky (*Der Kampf um Böcklin*, Berlim, 1906), o qual recolheu, de novo, um aforismo böckliniano citado pelos autores mencionados acima.

<sup>9</sup>R. Schick, *Tagebuch – Aufzeichnungen aus den Jahren 1866-1869 über Böcklin mit zahlreichen Skizzen nach Bildern und Entwürfen Böcklins und mit Böcklins Bild aus dieser Zeit in Holz geschnitten von Albert Krüger*, hrsg. Von H. von Tschudi, Berlim, 1901. O livro teve uma segunda edição em 1903.

<sup>10</sup>Kandinsky escrevia a Kardovskij em 24 de março de 1901: "nos últimos tempos, lancei-me, imediatamente, e com prazer particular, à tèmpera" (*Cartas de V. V. Kandinsky a D. N. Kardovskij* cit., p.28). Sobre o significado do termo "tèmpera" na época, cfr. R. Wackernagel, *Kandinsky – an exponent of "modern tempera painting"*, in *Kandinsky's Watercolours: Catalogue Raisonné*, aos cuidados de V. Endicott Barnett, Londres, I, 1900-1921, 1992, p. 19-27.

<sup>11</sup>Schick, *Tagebuch-Aufzeichnungen* cit., p. 75 (Fonds V. Kandinsky, Paris).

<sup>12</sup>O primeiro estudioso que escreveu sobre este caderno, sem identificar a fonte da lista, foi Rudolf Wackernagel (cfr. *Idem, Kandinsky* cit.).

<sup>13</sup>O uso das cores a óleo preparadas industrialmente, segundo Wackernagel, *Kandinsky* cit., vem lembrado por Kandinsky no episódio da caixa com cores a óleo em bisnagas, descrito em *Rückblicke* (Kandinsky, *Sguardo al passato*, in *Idem, Tutti gli scritti* cit., II, p. 165).

<sup>14</sup>S. Ringbom, *The Sounding Cosmos: A study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* = "Acta Academiae Abdensis, Series A: Humaniora", XXXVIII, 1970, 2.

<sup>15</sup>S. Ringbom, *Art in "The Epoch of the Great Spiritual": Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIX, 1966, p. 386-418; como agora também, *Kandinsky und das Okulte e Die Steiner-Annotationen Kandinskys, in Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, catálogo da mostra (Munique, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1982), aos cuidados de A. Zweite, Munique, p. 85-101 e 102-105.

<sup>16</sup>Tomamos conhecimento desta lista de Kandinsky graças a Matthias Haldemann, que tinha falado dela, sem, todavia, identificar-lhe a fonte, na "Lizentiatarbeit" preparada na Universidade de Basileia (1989) e intitulada *Kandinskys historische Selbstinterpretation*.

<sup>17</sup>Cfr. o Apêndice.

<sup>18</sup>Para o uso, por parte de Kandinsky, dos livros sobre armamentos, cfr. abaixo, p. 14 e seguintes.

<sup>19</sup>CF. as cartas de 14 de abril: "Dentro em pouco serão 11. Trabalhei toda a noite sobre a teoria da cor ["die Theorie der Farbe"] e estou cansado"; de 17 de abril: "Dentro em pouco são 10. E depois de ter comido, continuo a escrever e pensar na minha "Linguagem da cor" ["Farbensprache"], entre aspas na carta original, como se se tratasse do título de um escrito – N. P. J. Tudo ainda é tão horrivelmente não-claro e obscuro"; de 25 de abril: "Experimento, sempre, um grande

prazer continuando a trabalhar na minha linguagem da cor ["Farbensprache"] [...]. Devo aprofundar-me atentamente em mim mesmo, para poder julgar o efeito da cor ["die Farbenwirkung"] sobre a minha alma" (GM-JES).

<sup>20</sup>O. Lasius, *A. Böcklin: Tagebuchaufzeichnungen*, hrsg. von M. L. Lasius, Berlim, 1903, p. 60.

<sup>21</sup>"Wirkung der Farbe" (Schick, *Tagebuch-Aufzeichnungen* cit., p. 91); "farbige Wirkung" e "farbig wirken" (Lasius, *A. Böcklin* cit., p. 96 e 127).

<sup>22</sup>Lasius, *A. Böcklin* cit., p.60.

<sup>23</sup>Cfr. M. Klinger, *Malerei und Zeichnung*, 3a ed., Leipzig, 1899, p. 21: "Die Farbe muss auch hier zu ihrem Recht kommen, muss gliedern, stimmen, sprechen". (Kandinsky sublinhou "sprechen"; Fonds V. Kandinsky).

<sup>24</sup>O liceu equivale ao nível de estudo secundário, preparatório para a universidade [N. da T.]

<sup>25</sup>*Russkie drevnosti v pamjatnikach iskusstva [Antiguidades russas nos monumentos da arte]*, I-VI, São Petesburgo, 1889-99. A edição dos primeiros fascículos em francês foi empreendida por S. Reinach: *Antiquités de la Russie Méridionale*, I-III, Paris, 1891-92.

<sup>26</sup>Ajalov foi, depois, mestre de Lazarev. Esta filiação contribuiu para dar continuidade à escola bizantinista russa.

<sup>27</sup>O terceiro volume da obra, consagrado à iconografia da Madonna na pintura italiana, concluído por Kondakov, já em Praga, foi comprado pelo vaticano pouco antes da morte do estudioso e permanece desconhecido e inédito.

<sup>28</sup>N. Kondakov, *O naučnych zadacach istorii drevnerusskogo iskusstva [Dos ob'ektov cientificos da história da arte russa antiga]* = "Pamjatniki drevnej pis'mennosti i iskusstva" ["Monumentos da literatura e da arte antiga"], CXXXII, 1889, p. 2. Esta concepção da arte russa, que constituía uma declaração polémica contra a tendência, muito difundida na época, de negar à arte russa qualquer originalidade, foi chamada "un grito de guerra da arqueologia russa (S. Zebelev, *Vvedenie v archeologijn, [Introdução à arqueologia]*, Petrogrado, 1923, I, p. 178). Gostaríamos de observar que se no crescimento do interesse pela arte nacional, um papel secundário teve, de uma vez, o amadurecer da corrente "slavofila", de qualquer modo não seria justo fazer remontar somente a esse renascimento do interesse pela arte nacional. O mesmo Kondakov não tinha nenhuma simpatia pelas idéias ultranacionalistas e nas suas *Lembranças e pensamentos* escrevia que lhe davam um grandíssimo tédio todos os círculos estudiosos e literários, especialmente aqueles dos eslavófilos (N. Kondakov, *Vospominanija i dumy [Lembranças e pensamentos]*, in "Seminarij Kondakovianum", Praga, 1927, p.53).

<sup>29</sup>Kandinsky, *Dello spirituale nell'arte*, *idem, Tutti gli scritti* cit., II, p. 110.

<sup>30</sup>L. Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, ed. rid., Munique, 1966, p.131.

<sup>31</sup>Ringbom, *The Sounding Cosmos* cit., p. 178.

<sup>31</sup>*Muzej izjanych iskusstv imperatora Aleksandra III v Moskve, Kratkij ilustrirovannyj putevoditel'. Čast I. Egipet, Asiro-Vavilonija, Grečija, Rim [Museu de Belas-Artes do Imperador Alexander III em Moscou. Breve guia ilustrada. Parte I. Egito, Assíria e Babilónia, Grécia, Roma]*, 3a ed. Moscou, 1912.

<sup>32</sup>J. Strykowski, *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig, 1901, p. 7.

<sup>33</sup>J. Strykowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar (Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravenatischen und gyro-ägyptischen Kunst): Anhang II, Zwei enkaustischen Heiligenbilder von Sinai im Museum der geistlichen Akademie zu Kiev*, in "Byzantinische Denkmäler", I, Viena, 1891, p. 113-124.

<sup>34</sup>Cfr. V. Golenisev, *Archeologičeskie rezultaty putestestvija po Egiptu zimoj 1888-1889 [Resultados arqueológicos da viagem ao Egito no inverno de 1888-1889]*, in "Soobscenija imperatorskogo russkogo archeologičeskogo obscestva [Atas da Sociedade Imperial Arqueológica russa]", V, São Petesburgo, 1890.

<sup>35</sup>Decidi abandonar o meu estudo – escrevia Kandinsky em 7 de novembro de 1895 ao seu ex-professor Cuprov. – A vossa postura sempre boa a mim respeito, desperta em mim o forte desejo de vos falar das razões desta decisão. Antes de tudo, estou convencido de não ser capaz de um trabalho assíduo e constante. Mas dentro de mim falta uma condição ainda mais importante: não há aquela forte paixão pelo estudo que deveria ter invadido todo o meu ser; mas, a coisa mais importante: não há dentro de mim a fé no estudo. É difícil dizer o porquê. Mas a minha desconfiança foi criada pouco a pouco; por longo tempo eu acreditava nisso e talvez, justo por isso, o estudo me agradava. Uma vez que me aconteceram, ainda antes, desilusões deste gênero, buscava, o quanto era possível, controlar a mim mesmo, e vejo, ainda hoje, que o tempo afasta-me ainda mais, de uma vez, dos meus estudos. E mais o tempo passa, mais me atrai a minha velha e desesperada paixão pela pintura" (*Pis'ma V. V. Kandinskogo A. I. Čuprovu [Cartas de V. Kandinsky a A. I. Čuprov]*, aos cuidados de S. Sumichin, in "Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija". [Monumentos de cultura. Novas descobertas. Escrita. Arte. Arqueologia], Annuário 1981, Leningrado, 1983, p. 341.

<sup>36</sup>Kandinsky, *Esposizione a Berlino di opere del periodo 1902-1912*, in Idem, *Tutti gli scritti* cit., II, p. 258.

<sup>37</sup>Em 1889, Kusnerev tinha publicado o álbum com cópias cromolitográficas das pinturas russas que foi premiado na Exposição Universal de Paris. Em 1891, tinha feito uma edição das *Obras* de Lermontov, desde então tornada clássica na história da ilustração; daí participou a fina flor da arte russa (Repin, Serov, os irmãos Vasnecov, Ajvazovskij, L. Pasternak). A edição é conhecida, sobretudo, por causa das ilustrações de Vrubeľ para o *Demone*.

<sup>38</sup>*Album russkogo turista [Album do turista russo]*, Moscou, 1896; *Russkie narody [Os povos da Rússia]*, desenhos de L. Beljankin, texto de N. Zograf, 5 vol., Moscou, 1891 sgg.; M. Korelin, *Egipetskie bogi, ich črany i izobrazenija [Os deuses egípcios, seu tempo e imagens]* = "Ilustrirovannye ctenija po kul'turnoj istorii" [Leituras ilustradas para a história cultural], I, Moscou, 1894.

<sup>39</sup>Cfr. à respeito, a informação, muito interessante, de Sylvie Smith-Aubenas, intitulada *L'usage des photographies par les historiens de l'art (1850-1880)* no IV Congresso Nacional Francês de Arqueologia e de História da Arte em Montpellier, novembro de 1996, que será publicada nas Atas do Congresso.

<sup>40</sup>Cfr. Kondakov, *Russkie klady. Issledovanie drevnostej velikoknjazžeskogo perioda [Tesouros russos. Estudo sobre antiguidades do período dos grandes príncipes de Kiev e Vladimir]*, I, São Petesburgo, 1896; Idem, *Émanx Byzantins. Collection A. Zvenigorodsky. – Histoire et monuments des Émanx Byzantins*, Frankfurt, no M., 1892 (para as edições francesas e alemã; São Petesburgo, para a edição russa); Idem, *les Costumes orientaux à la Cour Byzantine*, in "Byzantion. Revue internationale des études Byzantines", 1921, I, p. 7-49.

<sup>41</sup>A. Benois, *Russkaia živopis' [Pintura russa]*, São Petesburgo, II, 1902, p. 252.

<sup>42</sup>Cfr. as cartas de Kandinsky a]Münter, de 30 de agosto – 5 de setembro de 1903, GMS-JES.

<sup>43</sup>Kandinsky, *Iz materialov po etnografii sysoľskich i tyegeodskich žyrjan. Nacionalnye božestva (po sovremennym veroivanijam) [Dos materiais sobre a etnografia dos žyrjani de Sysoľ'e de Vyegeďa: Divindades nacionais (segundo crenças contemporâneas)]*, in "Etnograficeskoe obozrenie" ["Resenha etnográfica"], Moscou, III, 1889, p. 102-110. Cfr. também o artigo de Kandinsky sobre direito rural: *O nakezaniach po resenijam volostnych sudov Moskovskoj Gubernii [Sobre as penas infligidas segundo as decisões dos tribunais do volost' do Estado de Moscon]*, in "Trudy obscestva ljubitelej estestvoznanija, antropologii i etnografii" [Atas da Sociedade dos amigos das ciências naturais, da antropologia e da etnografia], Moscou, IX, 1889, p. 13-19.

<sup>44</sup>O caderno é conservado junto ao Fonds V. Kandinsky (AM 1981 – 65-687). As fotografias de algumas páginas do caderno estão publicadas em C. Derouet, J. Boissel, *Oeuvres de Vassily kandinsky (1866-1944)*, Paris, 1984; in W. Kandinsky, *Die Gesammelten Schriften*, hrg. von H. K. Roethel e J. Hahl-Koch, Berna, 1980, I; e in P. Weiss, *Kandinsky and "Old Russia". The Artist as Ethnographer and Shaman*, New Haven, 1995.

<sup>45</sup>GMS 327 (1903 e 1905-07), p. 78; GMS 334 (1904), p. 1, 8; GMS 336 (1906-07), p. 1, 3; GMS 342 (1897-1900 até 1902-03), p. 40, 45, 47, 52; GMS 347 (1903-04), p. 36, 37.

<sup>46</sup>Caixa 10, cartela 8 (n. 462-473) (Fonds V. Kandinsky).

<sup>47</sup>Kandinsky, *Conferenza di Colonia*, in Idem, *Tutti gli scritti* cit., I, 1973, p. 145; para o texto alemão: Kandinsky, *Mein Werdegang*, in Idem, *Gesammelte Schriften* cit., p. 54.

<sup>48</sup>Abaixo de alguns desenhos encontra-se a indicação manuscrita de Kandinsky: "N. – M. zu M.", o que mais provavelmente quer dizer "National-Museum zu München" (cfr. n. 40, 41 do Catálogo de Hanfstängl, GMS 467, p. 1 e 2). J. Eichner escreve que "Wilhelm Hüsgen, professor de escultura na escola de Phalanx, disse uma vez a Kandinsky, com uma certa ironia, que ele deveria ter desenhado os equipamentos de cavalaria no Museu Nacional. Pouco depois, Kandinsky encontrou-o e disse-lhe, orgulhosamente, que tinha adquirido um equipamento para o seu estúdio. De qualquer modo, existe uma fotografia tomada por ele mesmo, que mostra um homem vestido assim, e esta fotografia parece ter sido o modelo para o seu trabalho". (J. Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen Moderner Kunst*, Munique, 1957, p. 82).

<sup>49</sup>F. Hottenroth, *Trachten, Haus, Feld- und Krieggeräthschaften der Völker alter und neuer Zeit*, Stuttgart, 2a ed., I, 1884, II, 1891. A preciosidade da edição é devida à numerosas litografias de obra do autor.

<sup>50</sup>Cfr. J. H. Hefner-Alteneck, *Entstehung, Zweck und Einrichtung des Bayerischen Nationalmuseums in München*, Bamberg, 1890; Idem, *Ornamente der Holzskulptur von*

*1450 bis 1820 aus dem Bayrischen national-Museum*, Frankfurt no M., 1881.

<sup>51</sup>Cfr. Hefner-Alteneck, *Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmälern*, Frankfurt no M., 1840-54; Idem, *Waffen. Ein Beitrag zur historischen Waffenkunde vom Beginn des Mittelalters bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts*, Hundert Tafeln nach gleichzeitigen Originalen von Dr. J. H. von Hefner-Alteneck, Frankfurt no M., 1903. Hefner-Alteneck publicou ainda o *Turnier-Buch von Hans Burgkheim d. J.*, Frankfurt no M., 1853.

<sup>52</sup>Nas listas existem os livros de Fincke, Gerasch, Leitner, Hewitt e outros.

<sup>53</sup>P. Lacroix, *Moens, usages et costumes au Moyen Age, et à l'époque de la Renaissance*, 2me édition, Paris, 1872; Idem, *XVIIme siècle. Institutions, usages et costumes, France, 1590-1700*, Paris, 1880; Idem, *XVIIIme siècle. Lettres, sciences et arts, France 1700-1789*, Paris, 1878; Idem, *Sciences et lettres au Moyen Age*, Paris, 1877.

<sup>54</sup>Carta de 8 de abril de 1904, in *Lettere di V. V. Kandinsky a D. N. Karlovskij* cit., p. 26.

<sup>55</sup>Carta de Kandinsky a Münter de 16 de abril de 1903 (GMS-JES). O comentário cursivo corresponde ao grifo de Kandinsky.

<sup>56</sup>Carta de Kandinsky a Münter, de 31 de outubro de 1903 (GMS-JES).

<sup>57</sup>W. Kandinsky, *Die Farbensprache* (GMS-JES).

<sup>58</sup>Carta de Kandinsky a Schönberg, de 9 de abril de 1911, in A. Schönberg, V. Kandinsky, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, aos cuidados de J. Hahl-Koch [Brieft, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung, Salsburgo-Viena, 1980], ed. it., Turim, 1988, p. 12.

<sup>59</sup>Kandinsky, *Sguardo al passato* in *Tutti gli scritti* cit., II, p. 169-170. Nina Kandinskij cita uma carta de março de 1913, de Wilhelm Hausenstein a Herwarth Walden sobre a infinita tolerância de Kandinsky, que considerava a sua arte como algo de relativo e não de absolutamente novo (N. Kandinskij, *Kandinskij e io [Kandinsky and ich]*, Munique, 1976], ed. It., Genova, p. 86.

<sup>60</sup>Schönberg, *Kandinsky Musica e pittura* cit., p. 135.

<sup>61</sup>Kandinsky, *Lettere da Monaco*, in Idem, *Tutti gli scritti* cit., II, p. 31 (de "Appolon" n. 11, 1911).

<sup>62</sup>Kondakov, *Os monumentos de Vladimir, Vavograd e Pskov*, in *Antiguidades russas* cit., VI, 1899, p. 46.

<sup>63</sup>Kondakov, *As antiguidades do período das migrações dos povos*, in *Antiguidades russas* cit., III, 1890, p. 68.

<sup>64</sup>Recapitulando: segundo Kondakov, o estilo oriental foi uma das raízes da arte românica no norte da Europa, mas, ainda antes, esta arte influenciou os territórios do sul da Rússia. Também a Sibéria foi o palco de um jogo de influências bárbaras. A decoração arquitetônica das igrejas de Vladmir e Jurjev-Polskij, em vez, é um exemplo do encontro feliz entre as formas "românicas" ocidentais e as formas greco-orientais.

<sup>65</sup>F. Wickhoff, *Wiener Genesis*, Viena, 1895, p. 8 sgg., *passim*.

<sup>66</sup>Wickhoff, *Wiener Genesis*, cit., p. 65-68.

<sup>67</sup>J. Strykowski, *Orient oder Rom* cit., p. 5.

<sup>68</sup>Kandinsky, *Die Farbensprache* (GMS-JES).

<sup>69</sup>Particularmente em *Über das Geistige in der Kunst e Rückblicke*.

<sup>70</sup>Para as relações entre os bizantinistas, como Wickhoff e Strykowski, e a Secessão, sobretudo Klimt, cfr. M. Andaloro, *Bizancio e il Novecento*, in *Splendori di Bizancio*, catálogo da mostra (Ravenna, 1990-91), Milão, 1991, p. 55-67.

## Debates contemporâneos na Arqueologia: O exemplo da classificação Parte I<sup>1</sup>

*Danuta Minta-Tworzowska*

Na primeira parte deste artigo, discuto o papel e o lugar da classificação no processo cognitivo arqueológico. Refiro-me, principalmente, à classificação arqueológica que foi desenvolvida por meio de uma abordagem histórico-cultural. Na segunda parte, descrevo a idéia da classificação moderna que possui ligações estreitas com a interpretação e explicação na Arqueologia. Esta classificação tem sido desenvolvida ao lado da “new archaeology” americana como um resultado do debate sobre teoria e prática na Arqueologia.

### 1. Introdução

A classificação tem sido, por muito tempo, o ponto central na discussão arqueológica, não somente na Europa. Há um exemplo, em uma maneira muito distinta, que ilustra as discussões contemporâneas na Arqueologia. A classificação tem sido matéria de mudanças históricas que se manifestam em diferentes sentidos e mecanismos de alterações. Apesar destas transformações, a classificação estabelece:

1. a maneira de apresentar os resultados da pesquisa,
2. a maneira de definir conceitos particulares,
3. a maneira de expressar hipóteses e teorias arqueológicas.

Pode-se distinguir, na classificação arqueológica, duas de suas categorias básicas. Sua diferenciação retoma a estratégia êmico/ético de Pike (1954) aplicada à percepção de cultura. Na classificação, bem como na percepção da cultura, há um predomínio ou da perspectiva êmica ou ética. Classificações associadas com a estratégia ética são baseadas em propriedades físicas da realidade analisada e produz um retrato fiscalístico direto desta realidade, apesar do fato de que eles se apoiam, cada vez mais, em métodos formais perfeitos. Há uma óbvia lacuna nestes métodos, qual seja, a referência à uma estruturação com um código interno, “projetada” com um sistema cultural. No entanto, a consideração desta estruturação é característica da estratégia êmica. A análise

êmica refere-se à dimensão subjetiva da realidade, juntamente com normas socioculturais e comportamentos que são responsáveis pela criação de um dado conjunto de produtos.

A concepção sistêmica da realidade do passado está a exigir a junção destes dois objetivos mencionados: “fiscalístico”, por um lado, e subjetivo, por outro. Isto significa, também, que a classificação êmica não pode ser construída sem o aspecto ético. Ambos preenchem papéis específicos na percepção da pré-história. Preferência a um ou a outro depende dos objetivos da pesquisa. Deve-se enfatizar, veementemente, que não há classificação de objetividade geral. O principal de cada classificação é resolver problemas particulares da pesquisa e, é devido a estes problemas, que há predominância da perspectiva êmica ou ética, no interior de dada conceitualização.

A conceitualização na Arqueologia é responsável pelo entendimento da classificação, seus objetivos, papéis, regras corretas de procedimento etc. Neste aspecto, está estreitamente ligada à percepção de registros arqueológicos.

Cada classificação tem que reunir alguns requisitos gerais, como a condição lógica e adequação e separação. Classificações aplicadas em ciências empíricas são baseadas em critérios que precisam ser testados na prática, em consequência, elas satisfazem apenas em parte as condições acima mencionadas. Isto ocorre porque julgamentos empíricos que constituem as bases ou princípios da classificação sofrem mudanças ou até mesmo podem ser rejeitados. Mais do que isto, estas classificações compreendem os chamados elementos “fronteiriços” que incorporam traços intermediários entre duas classes ou subconjuntos vizinhos.

É necessário esclarecer, ainda, que não há classificação servindo a um objetivo geral – sua forma e caráter são sempre determinados pelo problema da pesquisa que visa resolvê-lo. O principal problema prático associado à classificação é a divisão de conjuntos em subconjuntos suficientemente homogêneos. Sobre isso, classificações mono e politéticas mostram-se valiosas (Sokal & Sneath 1963; Clarke 1968). Especialmente a última, i. e., a classificação politética é vista como a que melhor se encaixa às necessidades da prática arqueológica (Clarke 1968: 665-670; Tabaczyński & Pleszczyńska 1974:17).

Estas classificações são fundadas em conjuntos politéticos, isto é, conjunto cujos elementos exibem um número suficientemente alto de características e cada uma delas é dividida em um grande número de elementos. Pode-se, também, distinguir conjuntos monotéticos que em, termos de uma única característica, consistem em uma totalidade de elementos homogêneos, ainda que, na prática, esta situação raramente ocorra e, por isso, os conjuntos politéticos se tornem mais importantes (Tabaczyński & Pleszczyńska, 1974:17).

Na Arqueologia, também são usadas sistematizações, que chamo de divisões unitárias, organizadas de acordo com uma relação que introduz uma certa ordem, ainda que parcial, ao conjunto. Já o papel fundamental, na Arqueologia, é exercido pela tipologia, conceito que foi desenvolvido por O. Montelius (1903). A tipologia é atribuída uma certa característica e objetivos, e. g.: a) sistematização de conjuntos de objetos e fenômenos no interior de uma dada ciência, b) descrição, arranjando conjuntos de objetos sob investigação (por exemplo, “x” precede “y”) e c) especificação de conceitos de uma dada disciplina da ciência. É por isso que o entendimento da tipologia, mesmo nas bases de uma disciplina de pesquisa, não é unívoca.

Tipologia envolve, simultaneamente, classificação e ordenação do conjunto e, em consequência, inclui ambos conceitos, o de classificação e o de ordenação (i. e. um sistema de relações ordenadas). O ponto de partida para cada tipologia é a sistematização, ou algumas diferentes sistematizações, que levam a uma tipologia multi-dimensional, cujos erros resultam do caráter impreciso da sistematização ou da identificação errada dos elementos limítrofes. Isto atesta o fato de que uma sistematização apurada constituía a base de cada tipologia e é da maior importância.

O principal conceito na tipologia é o “tipo”, freqüentemente entendido com “padrão”, i. e., produtos da cultura, incorporando “características” típicas de um dado conjunto. O conjunto (grupo) é organizado de acordo com a semelhança ao modelo. A base para distinguir um dado tipo é constituído por suas características (não por objetos) que assumem valores específicos, de outro modo chamados categorias ou estados de uma característica particular (e.g. para a categoria “forma de alça de vaso” as categorias distintivas são

“alça em forma de joelho” ou em “forma de faixa”, etc.). A participação em uma dada categoria é mensurável em uma escala e ela pode ser medida pela intensidade das características, isto é, por meios de uma gradação específica. Conceitos tipológicos permitem a formação de afirmações sobre os objetos, que diferem significativamente, em grau de intensidade, quanto a uma dada característica. Eles são usados para ordenar e, o que é importante – explicar o fenômeno sob investigação.

A Pré-História formula conceitos tipológicos na base de dados empíricos ordenados e menos freqüentemente, tendo como referência novas teorias. Está é a razão pelo qual arqueólogos – quando criam tipologias – prestam atenção às suas bases empíricas.

A tipologia devidamente entendida e sua importância já foi enfatizada, pode ser confrontada com métodos estatísticos. A aplicação da tipologia leva a declarações tipológicas, enquanto aplicações de estatísticas – a proposições estatísticas (teses). Propostas tipológicas são mais fortes que os de estatística. A primeira descreve regularidades ou configurações “modelos” ou “tipos” que indicam que sua correção é consequência do fato de que a situação é “típica” ou “modelo”, ou resultado da falta de elementos perturbando este “padrão”. Estas proposições aplicam-se, também, a situações de rara ocorrência, por isso eles desempenham um papel tão importante nos estudos históricos (Buksiński 1982: 31).

Nas humanidades, a tipologia corresponde ao chamado conceito de *indicatores*. Quando lidamos com uma situação típica, isto deve ser classificado com um *indicator* do *indicatum* que ocorrer (fenômeno, fato, regularidade, propriedade). O *indicator* tipológico é probabilístico, como na base dos estudos empíricos uma reivindicação é feita se uma forma particular ou produto cultural é mais ou menos típico. O *indicator* tipológico é graduável, o que é uma outra característica específica. O objetivo do arqueólogo é reconhecer desvios ou modificações de uma situação típica, se elas ocorrerem. Então isto implica uma menor probabilidade de ocorrência de um *indicatum* típico (Buksiński 1982: 31). Classificações tipológicas permitem que exceções sejam reveladas no processo de concretização destes casos, como um efeito de modificação de seus predecessores (Buksiński 1982, p.31). A fase seguinte

pode ser aceita como uma classificação tipológica: “concentração de cerâmica em uma dada parte do assentamento, representando um estilo similar, é uma manifestação do fato de que o lugar era ocupado por um clã”.

Na Arqueologia é importante, para o alcance de classificações tipológicas, incluir registros que descrevam regras de comportamento e normas culturais (Buksiński 1982: 32). Normas culturais são obrigatoriamente atividades, referidas a comportamentos conforme um certo padrão (Nowak 1970: 50; 1985). *Indicadores* envolvidos nestas normas possuem caráter probabilístico, ainda que se diferenciem de *indicatores* tipológicos, tal qual ocorrência de *indicatum* não é graduável à diferença daquela de *indicatores* tipológicos. Se situações sociais são mais “típicas”, o comportamento social está em maior acordo com as normas culturais, e, conseqüentemente, há grande probabilidade que os *indicatores* conformem-se aos modelos de comportamento e às suas situações típicas.

Comportamento e situações culturais típicas estão relacionadas à tese da racionalidade das ações humanas. Ações racionais dependem do tipo de situação e quaisquer representações sobre elas têm a forma de normas que indivíduos racionais deveriam seguir (Kmita 1973: 28; Topolski 1984: 139 ff; Dray 1957: 118-150; Buksiński 1982: 33). A ação racional é sempre instrumental, uma vez que é tomada de acordo com uma hierarquia de objetivos, normas de comportamentos e o conhecimento sobre uma situação particular. *Indicadores* se referem a estes três elementos e, por isso, permitem conclusões sobre ações, atividades, conhecimento e objetivos definindo a realidade futura. É por isso que o papel atribuído aos *indicatores* e, em consequência à tipologia, é tão importante. Dedução que está ligada ao conceito de *indicatores* é um procedimento pós-gnóstico (Topolski 1984: 272), muito freqüentemente aplicado à Arqueologia.

2. Classificação como uma medida dos sentidos das mudanças da conceitualização na Arqueologia

A classificação constitui uma medida dos sentidos das mudanças da conceitualização na Arqueologia. Uma mudança da opção teórica envolve uma mudança do conceito de fonte arqueológica, assim como uma mudança nas perspectivas que se referem ao papel,

objetivos, tarefas e caráter da classificação e as bases para sua aplicação legítima. Pode-se dizer que o modelo da fonte arqueológica determina o modelo da sua classificação.

Na Arqueologia moderna, a conceitualização tem sido aplicada a problemas que não são reconhecidos pela Arqueologia “tradicional”, em especial, a “objetividade” do conhecimento arqueológico, um campo deste conhecimento relativo a ciências como a Antropologia, Etnologia, História e inter-relações de processos culturais e sociais na Pré-História. Entretanto, inicialmente, incluía o conceito da fonte arqueológica e a questão dos processos de deposição e pós-deposição. Finalmente, percebeu-se que a configuração espacial de resíduo material descoberto pelo arqueólogo não é um reflexo direto do significado destes objetos no passado e que o arranjo dos objetos deve ter sido objeto de muitas transformações (culturais e naturais), desde o tempo que foram depositados, até o momento da descoberta por um arqueólogo.

Na tradição de abordagens das fontes arqueológicas, L. Patrik (1985: 33) distinguiu dois modelos básicos: “físico” e “textual”. No modelo “físico”, a fonte arqueológica (que é uma fonte histórica) é tratada como um fóssil natural que tem que ser localizado de acordo com suas características genéricas, tipológicas (e.g. espécie) em uma configuração de tempo e espaço próprios, i. e. em um processo de desenvolvimento. O modelo textual, por outro lado, implica na recuperação de características humanas para a fonte arqueológica, tratando-os como um “texto” único para ser lido. Conseqüentemente, a fonte é vista como portadora de informação – tanto aquela que parece óbvia como a informação potencial que o arqueólogo descobre – dependendo da abrangência do seu conhecimento. Este vínculo enfoca as características da fonte que fala sobre aquele que a fez e aquele que a usou. Estas características devem ser consideradas a nível de relações de grupo. Assim, o arqueólogo desenvolve procedimentos de decodificação e interpretação.

L. Patrik não vê oposição nestes modelos, mas enfatiza que eles estão relacionados a um estágio específico de procedimento de pesquisa. Além disso, uma observação pode ser feita em que a Arqueologia, seguindo o modelo cultural

(Klejn 1977: 2; 1980: 265), i. e. evolucionista e difusionista, preferiu o modelo “físico” dos princípios arqueológicos, que afetou o caráter da classificação.

Por outro lado, o textual ilumina o caráter semiótico das fontes, em que os objetos são “palavras” de um texto, sinais funcionando como as palavras na linguagem. Conseqüentemente, a interpretação consiste na imposição de um significado de maneira a construir um desenho do passado. De acordo com este modelo há uma visão de que um produto é uma iconologização do pensamento e, assim, o que o arqueólogo é o pensamento Pré-Histórico (Arqueologia cognitiva).

Uma observação que deve ser feita aqui, é que o modelo textual não leva em conta um aspecto crucial da fonte arqueológica, isto é, que é aum só tempo sintoma e sinal e não somente sinal. É um elemento da realidade passada que foi muito preservado até o presente e, por isso, é um sintoma. Por outro lado, no entanto, ele tem um conteúdo que deve ser lido através de um processo narrativo da fonte e, neste sentido, é um sinal, ou um quase-sinal. Esta dualidade impede uma apreensão e classificação das fontes, pois – na maioria dos casos – esta dupla ligação com a realidade pré-histórica, como sintoma e sinal, deve ser levada em conta. A fonte é mais ou menos efeito consciente da ação humana, i. e. “reflexo” da tradição de uma dada cultura, normas e princípios definindo sua identidade. Neste sentido, uma fonte arqueológica é ao mesmo tempo um elemento da realidade (sintoma) e carrega informações sobre ele (sinal). Não se pode, no entanto, dizer, imediatamente, que informação contém uma dada fonte. Para isso, é necessário interpretá-la, ou “tirá-la”, ou (como foi escrito por J. Topolski 1984; 1992) – fazer uma narrativa. A narrativa pode variar de uma muito simples para uma muito complexa.

Não se pode sustentar que, na abordagem paleontológica a uma fonte, qualquer tipo de narratividade esteja excluída, ainda que de forma simples ou aparente. Este modelo assume que a fonte já tinha “preparado” respostas ao problema da forma, técnica, tempo e lugar de origem, assim como função. Por isso, classificações derivadas da abordagem paleontológica da fonte são diferentes daquelas baseadas no modelo textual (ao menos em parte).

O modelo paleontológico de uma fonte marcou as classificações evolucionistas e difusionistas na Europa e América do Norte. Os objetivos da classificação na Arqueologia Cultural foram afetados por pesquisas sobre o Paleolítico, principalmente na França, os objetivos sendo explicações e compreensões do fenômeno Paleolítico, ligados à longa duração, caçadores e coletores. A possibilidade de atingir os objetivos foi proporcionada pela teoria do evolucionismo que, por sua vez, era justificado pelos efeitos da tipologia indicando a continuidade das transformações de instrumentos de pedra. Classificações e tipologias dos “artefatos” revelaram um progresso tecnológico constante, identificado com o caráter progressivo da evolução (G. De Mortillet 1982). Eles fortaleceram o pensamento evolucionista na Arqueologia. Enfatizavam-se classificações que ilustrassem o caráter diacrônico das mudanças, da forma “menos desenvolvida” para a “mais desenvolvida”, em termos de evolução. Os critérios de divisão eram semelhança (identificado, como na biologia, com o parentesco) e o nível de organização. Isto marcou um progresso significantivo na racionalização dos próprios procedimentos de classificação e tipologia.

O difusionismo estendeu o campo de pesquisa com a dimensão espacial do fenômeno cultural e processos de difusão nas transformações das culturas. Desde então, as relações de cultura e espaço consistiram na base para determinar a identidade da cultura. Análises espaciais freqüentemente envolveram unidades como “núcleo cultural”, “limite cultural”, “meio étnico”, “círculo cultural” ou “teoria” da área cultural. A mais importante realização foi o desenvolvimento de princípios do método tipológico que permitiu introduzir divisões culturais e definir o termo “cultura arqueológica”.

O desenvolvimento dos princípios do método tipológico, por O. Montelius (1903), foi um momento decisivo no campo da classificação na Arqueologia. O método desenvolveu-se sob a influência e em acordo com as hipóteses fundamentais do evolucionismo e do difusionismo. A principal vantagem deste método era que ligava e identificava mudanças tipológicas dos produtos com mudanças cronológicas. Sua base era a hipótese que um “achado fechado”, um termo introduzido por O. Montelius (em alemão, *Geschlossener Fund*,

ou literalmente, “achado fechado”), representava um inventário do momento da sua deposição, por exemplo, uma sepultura ou tesouro *sensu stricto*. Nestes termos, Montelius não diferenciou entre o momento de produção e o momento de deposição, que é um fator crucial de análise. De acordo com Montelius, “achado fechado” era um conjunto de objetos que, sendo feito pelo homem, estava sujeito à leis específicas de desenvolvimento. A unidade desta análise é um tipo distinto na base de similaridade das formas dos produtos. Cada tipo deveria ser um *indicator* tipológico. A tipologia construída por O. Montelius era tridimensional e a condição que teria que se encontrar para que fosse considerada correta era a consistência dos resultados nos três níveis.

A primeira dimensão compreendia uma ordem tipológica de um certo tipo (e.g. tipo A), ou uma série espaço-temporal do tipo A, da sua origem para o desaparecimento. A segunda dimensão, cujas bases eram séries do tipo, envolvia a construção de uma série de tipos, isto é, pesquisando e organizando elementos sincrônicos de acordo com cada uma ou séries de tipos sincrônicos. O terceiro estágio implicava na compilação dos resultados de ambas as dimensões, com a finalidade de por de acordo todos os registros arqueológicos. As bases para os tipos diferenciados eram as chamadas formas mais importantes constantemente encontradas nos “achados fechados”, que eram fundamentais do ponto de vista da cronologia. O método tipológico consistia na construção de um certo esquema de mudanças evolutivas (das formas mais simples para as mais complexas) que foi verificada na base da análise estatigráfica e microregional. O método de O. Montelius desenvolveu um papel fundamental na ordenação de materiais arqueológicos, ainda que seu efeito fosse um tipologismo monolinar. Não considerou que a estrutura dos fósseis não eram simples conjuntos, mas os vestígios de estruturas sociais e culturais. Outra limitação do método tipológico é a sua aplicação somente para conjuntos (ou descobertas) que tenham sido matéria de procedimentos tecnológicos homogêneos. Isto foi provado por variadas análises estatísticas realizadas pelo chamado grupo de Stuttgart. Em outras palavras, o método de Montelius pode ser aplicado somente em conjuntos com distribuição normal de traços que produz a curva de Gauss. No caso de ferramentas de metal, que revelam,

uma tendência à reutilização, reparos, etc, não pode ser usada, pois levará a resultados errôneos.

A Arqueologia polonesa, desde o começo, aceitou os princípios do método tipológico, organizando as origens em períodos e fases, reconhecendo transformações da cultura no tempo e espaço, assim como, mais adiante desenvolveu este método (e. G. Kostrzewski 1914, 1923; L. Koztowski, 1922, 1923, 1925; Krukowski 1920, 1922 e a primeira síntese da Pré-História da Polônia por W. Antoniewicz *Archeologia Polski* [*Arqueologia da Polónia*] de 1928).

### 3. Classificação cultural e histórica

A tendência da classificação arqueológica com as hipóteses do difusionismo americano foi desenvolvida por I. Rose, A. Krieger e J. Ford. O princípio fundamental desta classificação era uma hipótese de relação entre classificação e tipologia, por um lado, e cronologia, por outro. Esta relação determinou o verdadeiro valor de tipos gerais e locais.

I. Rouse (1939; 9-14), quando desenvolvia o princípio da classificação moderna, começou com a definição de conceitos fundamentais como “tipo” e “modo” que afetou a precisão e caráter da classificação.

Ele afirmou que “tipo” era um conceito teórico que especificava as condições para associação a uma unidade particular, ou a uma classe identificada pelo pesquisador. Estas condições foram descritas por “modos” específicos ou classes de “modos”. Ambos, o tipo e o modo, foram conceitos que se desenvolveram para construir uma escala específica, usada para descrever a variabilidade dos conjuntos arqueológicos. Estas unidades são ferramentas de medida da variabilidade temporal e não entidades reais. Por definição, modos são padrões constantes, conseqüentemente não podem nem se desenvolver nem se expandir (Rouse 1939:14). Um tipo, por outro lado, possui um caráter “histórico”, “cronológico”, pois para distingui-lo, é necessário levar em conta estes modos que são considerados estilística e cronologicamente importantes (Ford 1936; Rouse 1939: 18,157). Modos de produto revelam padrões e comportamentos culturais, em particular os comportamentos dos fabricantes que se conformem ao modo, e o qual ele ou ela passam, por meio

da sociedade, para a geração seguinte (Rouse 1939: 13). Assim, por um lado, o modo é compreendido como uma representação de diferentes aspectos da variabilidade (tecnológica, instrumental, estilística) e, por outro, como um modelo ou hábito que governa o comportamento do fabricante (Rouse, 1960). Ao definir “modo”, Rouse refere-se a conceitos objetivos (tecnologia, etc) e subjetivos (fabricante subordinado a um certo modelo de comportamento cultural). Isto levanta algumas dúvidas, no entanto, no que se refere à comparação e à aplicabilidade de um mesmo conceito em duas dimensões diversas (objetiva e subjetiva).

As idéias de I. Rouse foram complementadas por A. Krieger (1994) que se esforçou em criticar a taxonomia na Arqueologia, baseado em afinidades de produtos, na hierarquia de elementos e na aplicação de um critério universal. A contribuição de Krieger às idéias de Rouse teve um aspecto prático. Ele definiu tipos como conjuntos de características observáveis e, ao mesmo tempo, padronizadas ou “modos” relativos à tecnologia, textura, dureza, etc (Krieger 1944: 227). O maior feito de Krieger é o desenvolvimento do chamado teste de significação histórica, que permite estabelecer o significado dos tipos. O pré-requisito para estabelecer um tipo é a relação espacial e temporal dos tipos. “Tipo” é uma construção que está sujeita a um teste empírico na escala espaço-temporal e, somente quando o teste (medida, observação) prova que mede quantidades “corretas”, se torna unidade de medida na Arqueologia, i. e., um tipo. No trabalho de Krieger, a relação entre “forma” e “tempo” (cronologia) é particularmente clara.

Um papel diferente daquele de Rouse e Krieger foi exercido por J. Ford (1938; 1949). Suas idéias tinham, principalmente, valor prático. Ele centralizou sua atenção na seriação do material arqueológico coletado em vastas áreas da América do Sul e Peru (Ford 1949). De acordo com ele, um tipo de produto é uma ferramenta analítica que constitui um *indicator* cronológico (histórico) permitindo, assim, a descrição de conjuntos em termos de ordem cronológica (seriação). Também no trabalho de Ford podemos observar as mesmas dificuldades na formação do conceito como nos trabalhos de Rouse e Krieger. Ele ainda aplicou o teste de significação histórica que, em um contexto

social limitado, não dava conta das mudanças estilísticas locais.

Resumindo: todos estes conceitos assumiram a existência de limites reais na fonte, material empírico que, no entanto, nem sempre é detectado ou marcado por causa da continuidade da cultura. É possível indicar estes limites impondo a este material uma “rede”, que é artificial mesmo que tenha limites claramente demarcados; tal rede é constituída por tipos. Dentro desta tendência, o tipo é condicional, em conseqüência, está sujeito a mudanças, se aproximando cada vez mais da realidade. De acordo com A. Brew (1946: 76-7): “Ninguém ‘descobre’ cultura nem tipos... Não há um tipo que tenha que corresponder a um objeto. Estes conceitos tratam os tipos como medida da variabilidade cultural no tempo e dentro de um dado espaço. Assim, identificação de um tipo parecia justificada somente quando era uma medida destas variabilidade. Classificação não tinha uma ordem hierárquica.

A hierarquia da classificação foi introduzida sob o nome de “variação do tipo” (Wheat et al 1958). Servia para medir a variabilidade em uma escala local e, como tal, era um complemento ao “teste de significação hierárquica” de A. Krieger. “Variação era uma unidade de ordem local. Este tipo de classificação dominou na análise de cerâmica onde também um critério universal de forma foi levado em conta (cf. lit: Minta-Tworzowska 1994).

Uma crítica a tal maneira de classificação foi empreendida, principalmente, por J.N. Hill e R.K. Evans (1972) que questionaram sua aplicabilidade, especialmente quando um dos critérios de reconhecimento temporal e coerência espacial era estatigráfico (Broyles 1996).

Achados cronológicos e tipológicos foram unidos a reconstruções sociológicas que resultaram no entendimento de tipos que – por definição – serviram para medições, como entidades realmente existentes. Tipos se direcionam, diretamente, para “comportamentos” e “costumes” (regras) de uma cultura particular. Isto levou a um princípio de interpretação muito conveniente. Mudanças quantitativas reveladas nas classificações foram traduzidas na linguagem das transformações qualitativas. Não se percebeu, então, que as transformações que ocorreram com o passar do tempo são sempre uma transição, às vezes uma

expansão, mas certamente não podem ser tratadas como progresso (Piekarzyk 1972: 14-17, 329-332).

A mudança de um modelo “cultural” de classificação teve lugar nos anos 50, paralelamente à mudança dos objetivos na Arqueologia. A problemática de pesquisa que se reduzia à questão cronológica e à descrição genética de produtos (Hayden 1984: 81), foi substituída por reconstruções processuais, principalmente na Arqueologia americana. As primeiras a entrarem em colapso foram as classificações européias (Childe, 1935). Um exemplo do choque de diferentes tendências são as classificações européias, especificamente do Paleolítico, baseadas nas listas de tipos. Um importante exemplo do citado acima foi a proposição de uma lista de tipos e a descrição de tecnologia de processamento de pedra e artigos de sílex para o Alto e Médio Paleolítico foi adiantado por F. Bordes (1950). Esta posição foi, então, estendida sobre ao Alto do Paleolítico por D. de Sonneville-Bordes e J. Perrot (1953). O princípio da classificação foi a aceitação de um critério uniforme e aplicação de *indicators* intersubjetivos de contribuição de

características específicas. A forma de um diagrama, como o efeito de classificação, foi determinado pela ordem e número de elementos, e não permitiu a comparação de muitos sítios. É por isso que, na revista *Paleohistory*, uma proposição ligeiramente diferente desenvolvida, principalmente, por A. Bohmers, para análise de sílex foi apresentada. Esta proposição foi também aplicada para examinar a cerâmica Neolítica. Este método foi baseado na contribuição percentual de tipos específicos de ferramentas, permitindo, assim, comparação de muitos conjuntos e sítios. Foi usado para suprir e superar as lacunas do método de F. Bordes, comumente aceito na Arqueologia européia (também J.R. Kozlowski 1965).

O método de F. Bordes exerceu um papel essencial no desenvolvimento dos estudos na indústria do sílex nos anos 50 e 60 (Lech 1988: 282). Entre seus principais problemas, os mais importantes foram os erros de teste, que resultaram da aplicação de medidas percentuais, erros que resultaram de uma ordenação arbitrária (não natural) dos tipos, erros tipológicos, de perspectiva – diferentes abordagens aos

mesmos dados, nem sempre totalmente justificados (Kerrich & Clarke 1976; Hodson 1977). A debilidade que é mais freqüentemente enfatizada, no entanto, são seus efeitos negativos na interpretação da Idade da Pedra, já que a afinidade dos produtos era identificada com o parentesco, que forneceu base para estabelecer a diferenciação de reuniões culturais e culturas. Além disso, todas as listas de tipos “congelam” a individualidade dos produtos e as categorias formais nem sempre correspondem às propriedades reais de produtos (Schild 1975).

Somente no começo da década de 70 duas tendências nas classificações começaram a dominar: a moderna, iniciada pelos trabalhos de L.R. Binford e a tradicional. Conseqüentemente, a mudança na estratégia de classificação foi ditada pela Arqueologia processual.

*Tradução: Renata Senna Garraffoni*

<sup>1</sup>A primeira parte deste artigo foi traduzida do inglês por Renata Senna Garraffoni e revisada por Pedro Paulo A. Funari; a segunda será publicada no número seguinte.

## Permanente Esvaecimento: A arte de Alex Katz

*Vincent Katz*

O pintor Alex Katz cresceu em Nova York e atingiu a maioridade nos anos seguintes à II guerra mundial. Seus pais emigraram da Rússia e deram-lhe uma iniciação ao estilo e estéticas. Ele estudou arte no colégio, desenhando para moldes de gesso e foi então para The Cooper Union em Manhattan, onde recebeu treinamento em arte moderna na época, sendo modelos Miró e Picasso. Recebeu bolsa de estudos para frequentar dois verões na Escola de Pintura e Escultura Skowhegan no Maine, onde pintou primeiro ao ar livre. Mais tarde, teve de adquirir terras no Maine e passou cada verão lá, desde 1954.

Logo após a escola de arte ele viu diversas exposições que o fizeram dedicar-se a seu curso. Duas das mais importantes foram de Matisse e Bonnard, que não foram, ambos, considerados artistas importantes no início dos anos 50 em Nova York. Ainda havia as exposições em

consignação em Viena e Berlim que lhe permitiam ver obras de arte de Velasquez e Rembrand em primeira mão. Mais marcante era o estilo de pintura que emergia em Nova York após a guerra.

*Expressionismo Abstrato* como ele foi chamado por alguns, embora eu prefira Fairfield Porter's, termo não objetivo em pintura, foi caracterizado por uma vitalidade, estilo e escala com os quais Katz rivalizou. Ele queria ser capaz de trazer estes elementos para a arte representativa. Isto era ser não casualmente engajado, como a arte mundial era altamente polarizada na época. Os teóricos de plantão dos pintores abstratos tinham declarado que “a figura está morta” e que a arte, a fim de manter esta escalada para o progresso, nunca deve retornar para o figurativo, o representacional, o descritivo.

Katz não era o único artista que objetivava uma “camisa-de-força” para tais convicções. O próprio De Kooning, um dos expoentes da pintura abstrata, começou reintroduzindo a figura em seu “Mulheres”, série de 1950, em completa contradição de habilidade crítica para determinar o futuro da arte. Havia outros pintores em 1950 que trabalhavam com a figura,

incluindo Larry Rivers e Porter mas eles eram uma sensível minoria.

Katz era também inspirado pela força do popular e comercial da arte americana. Ele especialmente usufruiu de grandes quadros de avisos e amplas telas de cinema onde as imagens em close criavam imensos e inesperados rostos. No final dos anos 50 Katz começou pintando figuras com fundos monocromáticos. Algumas vezes referia-se a eles como “plano”. Estas cores de fundo são atuais, cuidadosamente compostas e pintadas e dão a sensação de atmosfera, de profundidade.

Em meados dos anos 60, Katz tinha acelerado sua ambição para fazer arte comparável à arte não objetiva da geração anterior. Ele começou pintando retratos em larga-escala em forma de rostos de modo dramático, desusado, inesperado. Ele foi capaz de registrar em grandes telas a qualidade de uma acurada luz que desenvolveu pintando em espaço aberto. Começou pintando no fim dos anos 40 e continua até hoje.

Desde que começou a pintar grandes quadros em 1960, Katz adotou a técnica baseada no método renascentista de transferência de imagens. Ele frequente-

mente começará uma idéia com uma caneta e um esboço a tinta. Então cria vários estudos em óleo sobre cartão. Daí sintetiza os elementos de sua preferência – o gestual, as cores, a luz. Se é um retrato, ele fará o acabamento do desenho a lápis. A partir destes estudos ele pode fazer sua larga escala de desenhos em carvão sobre papel. Perfura o quadro longitudinalmente com linhas de carvão e imprime com stencil o desenho com pigmento vermelho, transferindo-o para a tela preparada embaixo. Quando ele vem pintar uma de suas grandes telas já tem todos os elementos preparados – os estudos, os desenhos e cores misturadas. Em seguida executa a pintura normalmente em um dia.

Katz tem declarado acreditar que realismo não está nos detalhes fotográficos mas em convincente luz que permeia todo um trabalho artístico. Isso dá a visão ou a impressão que o artista deseja impor sobre sua assistência. Embora ele pinte retratos e paisagens em nenhum caso sua abordagem é tradicional. Em suas paisagens ele não apresenta vistas da natureza mas ambientes dentro dos quais o observador inesperadamente encontra-se a si mesmo incorporado. Frequentemente não há linha do horizonte nem céu visível, de tal modo que a sensação de todo um cerceamento natural é percebida. No tratamento da figura Katz tem frequentemente trabalhado com extremos suspenses e no terreno das relações. Seu tema é o desenho do mundo a sua volta, seu meio nativo de poetas, dançarinos, artistas, críticos, amigos e família. O que resulta está por conta de um dos grupos de retratos de Katz.

### One Flight Up

O fulgor das luzes da rua refletidas em poças no calçamento molhado. Um calafrio percorre seu corpo como se você atravessasse apressado a 5a. Avenida. Você acende outro cigarro enquanto aguarda o sinal. Sobe um lance de escada às escuras adentrando um espaço iluminado, cheio com a fumaça de conversas e vida. Bem na frente está Frank Lima, lutador de boxe transformado em poeta, gênio da escada de incêndio e “Mamãe, estou todo contorcido”. Ele está sem sua bela esposa Sheila e segura com uma expressão algo estúpida uma pequena, olhos arregalados, preocupados. Seu marcante gorro encaracolado é um ingresso para esta festa, como um atento Cerberus facilmente subjugado por ingenuidade ou intelecto. Não, espere! Ali está Sheila, de costas para

nós, inclinando-se para a esquerda interessadíssima em ouvir o que alguém está dizendo, seu cabelo castanho-escuro puxado para trás em rabo-de-cavalo. Ela é bem elegante – o que se poderia dizer a ela? Em vez disto vamos falar com Sandy. Ted está aqui? Sandy é culta, usa óculos e blusa branca com colar de contas vermelhas denunciando sua radical inteligência. Ted Berrigan pode ser ouvido no intervalo vazio da sala do outro lado trajando um suéter vermelho sobre camisa azul escuro a segurar Lewis Warsh pelo braço ou talvez dirigindo a Henry Geldzahler uma pergunta. Sheila conversa com Jane Freilicher enquanto Joe olha para o outro lado bem distante. Não que Joe não esteja presente. Ele está justamente atrás de Jane, caminhando para falar com Yvonne cujo excepcionalmente belo cabelo ruivo está puxado para cima, só mechas escolhidas estão caídas como cascata sobre as orelhas. Seu vestido prata é a coisa mais psicodélica aqui, seguido de perto pela camisa de Paul Taylor e a gravata de Harry Matthews.

Você caminha para uma grande mesa pintada sobre a qual estão colocadas garrafas de whisky, vinho, vodka e uma caixa de cerveja. Coloca para você mesmo uma dose exagerada de whisky e vai ao encontro de sua anfitriã. Ada está poucos passos a sua frente, vestindo um casaco com uma gola de pele sobre um suéter laranja. Você bate papo sobre o último torneio Kenneth Koch e seus planos para o verão. Há alguma coisa ímpar sobre esta reunião. Enquanto você circula acha que isto é indecifrável. Você pode andar e falar com quem quiser até puxar alguém de lado, começar a censurá-lo ou perguntar o que ele pensa sobre a última de Arcangelo. Até mais que isto. Forma-se um círculo fechado. Você é alguma espécie de rude alienígena incapaz de penetrar no âmago destes rostos urbanos. Isto é social e fisicamente impossível. Algumas pessoas dão-lhe as costas e padronizam os rostos que você viu fechados em seus próprios mundos.

Todos estão fumando, vindo dos cantos o cheiro dos charutos de Al Held e Irving Sandler e do cigarro de Christopher Scott, colocado ao nível dos olhos. Requeriam equipamentos para definir o ponto preciso daquilo que precisa ser feito. Há um misto de satisfação entre o formal e o informal. Joe Brainard, Kenward Elmslie, John Ashbery, Ron Padgett e Harry Matthews (os poetas!) estão de gravata ;

Paul Taylor, John Button e Scott Burton sem gravata. Bill Berkson, poeta, crítico e figurante da Lista dos 10 Mais Bem Vestidos está usando uma gola olímpica preta com jaqueta de cashmere e corrente rosa.

Para as mulheres a onda é deixar os cabelos soltos. Seus exuberantes cachos deslizam – a cabeleira ruiva de Maxine Groffsky, Linda Schjeldahl com brincos pingentes roxos combinando com seu vestido, Patty Padgett, sedutora com seus longos cabelos repartidos de lado e de camisa preta com baby Wayne. Do outro lado da sala Anne Waldman agarrada a Lewis, ela em cor de alfazema e carmim, ele em gola olímpica de laranja e marrom sob camisa de colarinho azul escuro.

Uma típica reunião como as que alguém poderia encontrar em vários locais em algumas das muitas tardes nesta cidade de Nova York, em 1968. Isto está acontecendo agora mas pode nunca ser visto quando a pessoa está no meio dele. Não se pode simplesmente retroceder e dizer: “Espere um momento! Este é o mais excitante local do mundo no presente!”. Eles poderiam provavelmente pedir a você para deitar-se por um minuto e talvez você fizesse isso, ficando confortável numa pilha de casacos na cama, misturando uma imensa orgia de textura e estilo, enquanto atitudes, posturas, condutas, inclinações e tons de voz são combinados no outro lado da galeria.

Este é o espaço onde pessoas – uma família – mora. É também um local onde o trabalho diário é subestimado produzindo arte, ou mais precisamente, trazendo termos com as demandas estética e técnica, uma sensação de estar a cargo de si próprio para entreter, cada dia, até a eternidade. No momento, como sempre, isto é um espaço muito diferente pois é um local contendo a energia vital de um grupo mutante de personagens, uma alta elite de cultura informal. Qualquer pessoa pode entrar para esta turma, desde que seja dotada de talento e capacidade. Existem os “caminhos” para se participar da arte internacional de Nova York. Você deve ser capaz não só de informar ou entreter. Você deve ter presença, fascinar.

O pintor Alex Katz decidiu fazer uma coquetel festivo. Em vez do lugar comum, careta, festivo, ele fará a festa de sua imaginação. Ele começa convidando pessoas da moda, um a um, ou em pares, em tempos diferentes. Quando eles chegam em seu estúdio na 5a. Avenida com a rua

33 Katz pinta seus retratos em finas folhas de alumínio. Na primeira sessão pinta seus contornos em amarelo cádmio ou laranja. Então, recorta o retrato – neste caso sempre uma imagem em tamanho natural e retira-o da folha de alumínio. Na sessão seguinte ele substitui os tons como faria na pintura.

Pouco a pouco, após o inverno, os convidados concentram-se em seu estúdio. Posar para Alex não é um processo cansativo. Ele pinta rápido e gosta de incluir seus modelos na conversa, de modo que seus rostos apareçam vivos, felizes com a vida. Após a sequência de pinturas desta série de retratos, Alex abre sua própria festa-coquetel. É quando ele consegue interagir com cada assunto pessoal contando histórias, registrando de sopetão o que vêm lendo.

É uma grande fusão de pintores e poetas com uma pitada de outros profissionais – um cenógrafo, um curador, um casal de críticos – integrados. Finalmente, quando ele decide que há um considerável número de pessoas, Katz monta o grupo de reunião imaginária. Ele constrói uma mesa de 4 pés de altura, 15 pés de comprimento, três pés por 10 polegadas de largura, revestida de aço inoxidável, com 3 suportes de linha moderna. No topo deste brilhante pedestal ele monta seus convidados, cada um com cavilhas metálicas de 2x 2 polegadas.

O último detalhe é decisivo porque ele induz as figuras a flutuarem no espaço como se elas fossem montadas diretamente na mesa, podendo o efeito ser muito mais estático. Com este espaço de respiro abaixo deles e o óbvio intervalo entre as figuras, Katz independentemente dá ao expectador a impressão de visitar um grupo de pessoas numa festa.

Elas são selecionadas num momento particular em 1968, mas não são congeladas. Estão no meio-pensamento, meio-gesto, meia-palavra, meio-ouvido. Suas ingenuidades e calmas direções estão sempre no ápice do próximo momento. O expectador sente como se a ele tenha sido dada alguma sagrada licença para voltar no tempo e sentir o que era para ser tal festa. Pode-se andar em volta deste grupo percebendo uma mudança de relação das figuras algumas tornando-se ocultas enquanto outras tornam-se visíveis exatamente como numa festa de verdade. Pode-se ver a festa de cada um dos dois lados maiores e todo painel é pintado de ambos os lados. Embora cada painel seja bidimensional, a

peça como um todo é tridimensional. Precisa-se andar à volta dele, vê-lo em movimento, experimentar seus efeitos completos. Não há um ponto frontal na peça, nenhuma posição excepcional da qual se possa vê-la.

Este é um período em que Katz buscou um trabalho livre para sua pintura dos anos 50 (quando ele também começou os primeiros trabalhos fazendo figuras recortadas, pintando-as em madeira) para um estilo mais despojado, refinado e linear, enquanto mantém reservas em tom e brilho que ele executou em seu trabalho primitivo. Nestes trabalhos de recortes de retratos da sociedade, como uma coleção de bustos romanos, a pessoa é desenhada em linhas precisas de cílios e lábios, de modo delicado, a tinta é aplicada nunca congelando como se esperaria de uma forte marca da tal pintura hermética.

De fato, é a luz, ou luzes – as variedades de luz artificial nas quais Katz tem pintado seus motivos – que dá a esta peça seu realismo cumulativo forçado. Cada pessoa ou par é pintada em uma luz individual, desquematizada, e é vista pelo observador individualmente, enquanto compõe parte de uma total harmonia, como se, em grande escala, fosse pintada por Tintoretto.

Há jogos óticos de interesse, particularmente nos casais. No retrato de Anne Waldman e Lewis Warsh, por exemplo, aparece a vista frontal de Lewis no primeiro plano, enquanto no fundo ele está atrás de Anne. Isto é parcialmente uma escolha, um desvio imperceptível à primeira vista mas que mais tarde adiciona uma dinâmica para o tempo baseado na vista da peça inteira. No outro casal, Henry Geldzahler e Scott estão voltados cada um para um lado e de costas um para o outro. Philip Pearlstein e sua esposa Dorothy, na outra mão, estão ambos de frente e os dois olhando por detrás. Os bustos estão arranjados de tal forma que em dado momento o expectador é confrontado com uma mistura de rostos e costas. O resultante glamour de Katz está no trabalho desta peça. Cada um olha seu melhor, seu mais belo, o mais interessante, inteligente, equilibrado e circunspecto. Ninguém está interferindo em ninguém. De fato, a artificialidade da expectativa nas poses naturais é afastada. Cada um aparece como ser flutuante, auto-consciente da própria falta de peso à anterior situação fazendo seu movimento. É este peso em livre

flutuação que dá à peça seu gesto, sua eterna expectativa, sua infinita vida.

Você imagina então que alguém está faltando, alguém crucial neste mundo, o clo crítico entre poetas e pintores, o centro deles.

Frank O'Hara teria estado presente, sem dúvida, se esta festa tivesse acontecido em 1966 ou 65, mas por volta de 1968 ele tinha desaparecido da superfície da Terra e a multidão por aqui está equilibrada para entrar na nova década com suas concomitantes migrações e mudanças de escala e cor. De fato, este é o último ano em que Alex e Ada estarão na 5a. Avenida. Até o fim de 1968 eles se mudarão para o Soho.

Trinta anos após este evento, algumas pessoas do **One Flight Up** tinham morrido mas a maioria ainda está conosco. Isto é raro nesta época como um retrato da sociedade, particularmente uma sociedade tão fechada no centro da arte mundial. Sendo um retrato coletivo de um grupo, **One Flight Up** põe em foco mais nitidamente que muitas peças a evanescência do momento. Ao mesmo tempo, ele motiva um questionamento relativo à verdadeira idêntia da personalidade como algo distinto da fachada. Você volta atrás na rua novamente, atrapalhado por competições. Não pode encontrar nada mas afortunadamente alguém passa e dá a você uma luz. Devem ser duas horas da manhã. Sua cabeça está um pouco confusa e na chuva brilhante a vista das cores sempre vivas, brilho verde e reflexos vermelhos no asfalto, neons e faróis dianteiros de táxis. Você se sente estimulado, talvez mais que estimulado. Quer dividir suas impressões com alguém. Isso aparece se você deixou algo para trás na festa, alguma coisa decisiva, irremovível. Você toma o rumo de casa. Há sempre o amanhã e a próxima festa.

“Alex Katz: 25 anos de pintura” será aberta na Galeria Saatchi de Londres em 14 de janeiro de 1998.

“Alex Katz sob as estrelas: paisagens americanas 1951-1995” estará à vista no Instituto de Arte Contemporânea, P.S. 1, em Nova York, abrindo em abril de 1998.

Uma exibição de seu trabalho está prevista para maio de 1998 em Buenos Aires.

Vincent Katz, filho de Alex Katz, é poeta e crítico. Ele editou o livro de memórias de Alex Katz, *Símbolos Criados*. (Cantz, Ostfildem, 1997).

*Tradução: Marialice Faria Pedrosa*

## Claude Monet, Gustave Manet and *La Japonaise*: An Unpublished Document in a Brazilian Collection

Ana Gonçalves Magalhães

The exhibition «Monet: Master of Impressionism», which came to São Paulo on May 97 after taking place at the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro, was organised by the direction of the Musée Marmottan, owners of the paintings. The selection of works was done in Paris, and in São Paulo, local curators were involved in displaying the material for the show.

The organisation of the exhibition at MASP (São Paulo Museum of Art) focused on an educational approach, which included a room which worked as a source of information about the artist. This was the room «Monet: Life and Work», which consisted of a chronology of Monet's life and eight display cases, where important editions of books on the artist from the museum library and facsimiles of original photographs from the Musée Marmottan were shown. They were elaborated concerning certain themes regarding Monet's life and work, such as his garden and his studio in Giverny. Three of them were dedicated to his impressionist friends.

One of the display cases was dedicated to present an unpublished document owned by the Brazilian collector Pedro Corrêa do Lago, concerning a contract of a loan signed between Monet and Édouard Manet's brother, Gustave Manet<sup>1</sup>. It involves an important work by Monet that now belongs to the Museum of Fine Arts in Boston (USA): «*La Japonaise*», which the artist started to paint in 1875 and was presented at the second Impressionist Exhibition in 1876.

Monet worked on «*La Japonaise*» during a period where he lived through great economical crisis. There are several letters exchanged between Monet and Édouard Manet which reveal his difficulties and where, sometimes, he seems rather dramatic<sup>2</sup>.

In the letters published by Daniel Wildenstein<sup>3</sup>, there is another contract signed by Monet, dated from April 22, 1876, concerning another loan from Gustave Manet<sup>4</sup>. Here Monet asks for the other contracts to be disconsidered and in a

third item he leaves for Manet to decide which works of art he should take in case the debt is not paid. The letter and the contract go as follow:

[On stamped paper]

Je soussigné Claude Monet demeurant à Argenteuil (Seine-sur-Oise) reconnais avoir reçu de M. Gustave Manet la somme de quinze cents francs pour le prix de quinze tableaux par moi, à savoir:

1er. Deux que je lui livre dès maintenant («*Roseaux*» et «*Arbres en Fleurs*»)

2eme. Deux autres représentant un effet de neige et une innodation, qui lui seront livrés le 1er. Mai prochain

3eme. Onze autres tableaux que Monsieur Manet choisira dans mon atelier parmi les toiles faites ou à faire; le dernier devra être livré fin juin.

Paris, ce 22 avril 1876.

Claude Monet

Mon cher Manet,

Je vous demande pardon d'avoir tant tardé à vous envoyer ce petit acte, le principal est que vous l'ayez à temps.

Maintenant il est bien entendu que, puisque c'est une nouvelle affaire de 1500 francs, les anciens papiers et engagements signés par moi deviennent nuls et me seront rendus aussitôt l'exposition finie. Je vous demanderait également, sans mauvaise part, et tout bonnement pour la forme, de me répondre par la poste que le susdit acte de vente de quinze toiles pour 1500 francs n'est que pour vous garantir de la somme de 1500 francs et que la dite vente devient nulle dès que je vous restitue la somme de 1500 francs. On ne sait ce qui peut arriver et les choses seront en règle des deux parts.

Désolé de vous donner tous ces ennuis, et merci mille fois.

Bien à vous,

Claude Monet

It is, in fact, an act of sale, which is denied by the letter attached to the contract. Monet suggests that the contract of sale should be only a guarantee of the payment of his debt with Gustave Manet. He also asks Manet to have a written confirmation of the business.

Later on, on May 7, 1876, Monet writes once again to his friend mentioning his «*La Japonaise*». He asks for Manet's discretion about any comment on the painting. He does not mention what exactly is in question about the painting, but he insists on its secrecy<sup>5</sup>:

Argenteuil, 7 mai 76

Mon cher Manet,

Je vous serais très obligé de ne répéter à personne ce que je vous ai dit au sujet de la «*Japonaise*». J'avais promis de le taire, j'en aurais des désagréments. Je compte sur votre discrétion et, au cas où vous en auriez déjà touché un mot à Dubois, recommandez-lui le plus complet silence, sinon ce seraient des potins à n'en plus finir et des ennuis sans fins pour moi.

Bien à vous,

Claude Monet

The two contracts and the letter are fragments of the history of «*La Japonaise*». The unpublished contract confirms the date of the beginning of the work on the canvas as being 1875, and suggests that there was some change in Monet's plans between the Oudart sale and the Impressionist exhibition.

«*La Japonaise*» is mentioned in the contract as being part of a group of 35 canvases that Monet intended to sell with the help of Charles Oudart<sup>6</sup>. The canvases were worth the debt of 1000 francs Monet had to pay. Today, they are worth much more than Monet's debt. Even in 1876, the price of «*La Japonaise*» in another auction would have made things different. According to the documentation presented by Daniel Wildenstein<sup>7</sup>, the painting was presented at an auction at the Hôtel Drouot on April 14, 1876 (catalogue n.37). The sale is in the name of M., whom Wildenstein assumes is Monet himself. The starting bid is of 2000 francs, and the canvas is not sold. The Impressionist Exhibition on that year is opened on April 15, and on its catalogue the painting appears as being n.153. During the exhibition, «*La Japonaise*» is once again taken to another auction at the Hôtel Drouot, on April 19. This time it is finally bought by the Count De Rasti.

Considering this sequence of events, the second contract signed between Monet and Gustave Manet is only finally understood regarding the first one. Monet's debt was infinitely smaller than the value of the canvases he had given as a guarantee of payment. Monet seems to have tried to recover his «*La Japonaise*» from the contract, as soon as he realised how much it could cost. With the sale of the canvas for Count De Rasti, Monet could pay back Gustave Manet.

There is another aspect of Monet's practice as an art dealer that should be observed. On the first contract, the artist makes it clear that the works included are

only a guarantee of payment, but they are not exchanged for the money given by Gustave Manet. Contrarily, the stamped document of April 22, 1876 is clearly a receipt for a sale which did not happen, as Monet openly states in the attached letter that the paintings are only a guarantee of payment of a new debt. His concern in emphasising that the old debts would be solved with the new contract may be connected to the sale of «La Japonaise», as she is still the main subject of the letter from May 7, 1876.

The aim of presenting this short notice about the contract involving «La Japonaise» was to publish a new document on the canvas and allow further research into the history of the painting, as well as the clarifying of events concerning the other canvases quoted on this group of contracts and letters.

**Note:**

The room «Monet: Life and Work» was curated by the author and by the director of the São Paulo Museum of Art library, Ivani Di Grazia Costa, whom I must thank

for the help in selecting the materials to be displayed and the making of the chronology, as well as for the afterwards contact with Mr. Pedro Corrêa do Lago.

I still must thank Mr. Pedro Corrêa do Lago, who lent his document for the Monet exhibition and helped me with all the information I needed for writing this short notice – which included access for the reproduction of the document.

The discovery of this unpublished document is due to the communication of the collector himself to the curator of MASP at that time, Prof. PhD Luiz Marques.

**Transcription of the Contract:**

*Je soussigné Claude Monet reconnais avoir reçu de M. Gustave Manet à titre de prêt la somme de mille francs, laquelle sera remboursable sur le produit de la vente de trente cinq de mes tableaux qui devra être fait dans le courant de février prochain par le ministère de Maître Charles Oudart commissaire-priseur.*

*En garantie de ce prêt je dépose aujourd'hui même huit tableaux destinés à la dite vente, les*

*autres vingt-sept tableaux, y compris celui représentant une femme japonaise (grandeur nature) actuellement en cours d'exécution devant être remis par moi au même endroit au fur et à mesure qu'ils seront terminés, le dernier devant être livré au plus tard le premier février prochain.*

*Fait à Paris l'an mil huit cent soixante quinze le dix huit octobre.*

*Approuvé l'écriture*

*Claude Monet*

<sup>1</sup>See figure 1 for a reproduction of the document and a transcription from the original.

<sup>2</sup>Cf. Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et Catalogue Raisonné*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, vol. I, 1974, pp. 429-430 – letters n. 77-83. In letter n.77, for example, Monet writes:

*(...) ma quittance est de 250 francs et je n'ai que 200. Tâchez donc d'avoir les cent autres et envoyez-les-moi. (...).*

<sup>3</sup>Op.cit., see note 2.

<sup>4</sup>Daniel Wildenstein, op.cit., letter n.87.

<sup>5</sup>Daniel Wildenstein, op.cit., letter n.88.

<sup>6</sup>Charles Oudart was a specialized notary, in French a *commissaire-priseur*, well-known of the Impressionists. His function was to work as an intermediary and law witness in matters concerning the sale of works of art.

<sup>7</sup>Daniel Wildenstein, op.cit., new edition, Taschen, 1995, vol.II, p.159.

## O Renovado Interesse pela História da Cor

*Francesca Tolaini*

No curso dos últimos anos, na Europa, o interesse pela cor está tomando novas direções de estudo, prestando sempre maior atenção ao lugar que ela ocupou, e ocupa, na sua história cultural e social.

Apenas deixando de lado o papel na criação dos objetos, artísticos ou menos, nas operações comerciais, a sua influência no âmbito publicitário, o seu valor semântico, os problemas colocados pela sua representação (fotográfica, cinematográfica, digital) ou simplesmente o seu impacto visual na vida cotidiana, para se deter apenas a campos mais rigorosamente teóricos e de estudo, constata-se que se trata de um tema levado em consideração por muitíssimas disciplinas, entre as quais lingüística, história, filosofia, literatura, física, etnologia, sociologia, biologia, teorias da percepção, química, psicologia, medicina, e obviamente, história da arte.

No que diz respeito ao setor histórico e histórico-artístico, nos últimos vinte anos se registrou um notável incremento dos

estudos: trata-se de um fenômeno particularmente evidente na França, onde é mais acentuada a atenção à pequena historiografia, mas que não se limita a este país.

Os historiadores da arte estão sempre interessados, ainda que não sistematicamente, no emprego das cores nas obras de arte, no equilíbrio das composições cromáticas, no valor simbólico que estas assumiam, nos escritos teóricos, assim como grande foi sempre o interesse dos artistas por este fundamental instrumento de trabalho, porém não é a este aspecto do estudo que eu estou me referindo. Ao lado da “grande” história da arte existe de fato uma história da arte paralela que indaga aspectos menores, cotidianos, da cor: os materiais utilizados pelos artistas, os nomes com que eles definiam as próprias cores, o significado psicológico e simbólico que eles as atribuíam, a sua habitualidade, as técnicas de produção, as modalidades da sua salvaguarda, os pesos e os valores que tinham aos olhos dos artistas, comitentes e espectadores. Deste ponto de vista, não se fala de cor em sentido lato mas, detalhadamente, de pigmentos, vernizes, tratados, receituários, terminologia, caracte-

rísticas técnicas, análises químicas. E ainda: escalas cromáticas, aproximação de cores, regras de justaposições, critérios perceptivos físicos e sociais. O todo emquadramento de um ponto de vista histórico.

A cor escapa, de fato, facilmente às tentativas de classificação, é difícil de descrever e comunicar. E como parece natural que em áreas geográficas diversas temos escalas de valores e terminologias específicas (basta o famoso exemplo dos termos ESQUIMESI para dizer “branco”), também natural deve ser o conceito que as mesmas variações tiveram no curso do tempo. Naturalmente, para conduzir uma pesquisa de tipo histórico, é preciso servir-se de toda a documentação e de todos os instrumentos que as diversas disciplinas podem oferecer.

É na França, e especialmente na École Pratique des Hautes Études de Paris, que nascem os primeiros estudos sobre o argumento: em 1949, o volume dedicado às terminologias da cor no latim clássico de Jacques André, ou o congresso logo em seguida – o primeiro dedicado à cor – curado por I. Meyerson e promovido pelo *Centre de Recherches de Psychologie Comparative* em 1954: *Problèmes de la couleur*, onde se abordaram temas de literatura, léxico,

psicologia, história da arte, percepção, física, com o propósito de aprofundar “a história humana da percepção”. E é sempre aqui que atua o *Centre Français de la Couleur*, promovendo estudos, publicações e congressos.

O estudo atento da literatura técnica, da história da ciência e dos aspectos práticos e cotidianos que caracteriza, entre outras coisas, a linha de pesquisa da Ecole Pratique carrega em si o germe de estudos como aqueles conduzidos por M. Pastoureaux, o primeiro nome que vem à mente quando se fala de cor. A partir do final dos anos setenta Pastoureaux colocou as bases, não obstante estivesse encontrado uma certa desconfiança inicial, da *história social da cor*, estudando o que tinha ocorrido na Europa através dos séculos. As perguntas as quais ele se põe estão entre as mais interessantes: a nossa avaliação das cores coincide com aquela admitida na Idade Média? Quais eram os significados simbólicos? Quais cores eram similares a quais outras? Como era estruturada a escala cromática? Valorizava-se a tonalidade ou a intensidade de uma cor? Existem cores preferidas por determinados momentos históricos? Se sim, por que? De que modo o gosto se liga à capacidade de produção tecnológica? Qual é o método correto para abordar estes problemas? De quais testemunhos podemos nos servir?

O primeiro obstáculo que Pastoureaux nos coloca à frente é decerto o anacronismo, a tentação de atribuir a outros conhecimentos e mentalidades típicas da nossa cultura: o instinto, e a preparação, nos conduziria de fato a deduzir que a interpretação newtoniana das cores seja a única possível: não é assim, e bastam algumas considerações para o demonstrar. Na alta Idade Média, escreve Pastoureaux, a escala cromática se baseava numa linha similar ao espectro newtoniano, porém numa forquilha que via opostos branco-negro e branco-vermelho, onde “o negro é o escuro; o vermelho é o denso; enquanto o branco é ambivalente e representa, ao mesmo tempo, o claro e o pouco denso”. Neste sistema, o azul e o verde não eram senão variantes do negro, e o amarelo aparecia como o mais similar ao branco. A mistura de branco e negro não era considerada como cinza, mas como vermelho.

Isto basta para dizer como é necessária uma precisa reconstrução histórica para poder valorizar corretamente a harmonia de uma pintura ou o equilíbrio de uma

arquitetura: estudar a sensibilidade cromática de uma determinada cultura artística é fundamental para poder compreender suas obras.

Em aspectos contemporâneos da indagação sobre a cor (da produção técnica e industrial a fenômenos de iluminação, ao impacto social, ainda em domínios como a publicidade ou a fotografia) se interessou, ao contrário, ainda no final dos anos trinta, M. Déribéré. A aparição, em 1964, de um pequeno volume na propagadíssima coleção “Que sais-je?” da Presses Universitaires de France reflete a difusão do interesse por esses temas.

Figuras importantes para o estudo das cores de um ponto de vista histórico-artístico são J. Gage e M. Brusatin. Este escreveu em 1983 uma brilhante e importante história das cores. Gage, desde sempre interessado no impacto das cores na concepção artística, realizou uma admirável descrição no seu recente volume *Colour and culture: practice and meaning from antiquity to abstraction* (os problemas suscitados pela cor vêm abordados sob vários pontos de vista, mas essencialmente numa ótica teórica, simbólica, filosófica, com atentas advertências a dados históricos). Recordo, além disso, os estudos de L. Maffei, docente junto à Scuola Normale Superiore di Pisa (S.N.S.), conduzidos de um ponto de vista neurobiológico, mas que possuem estreita relação com a história da arte.

Algumas fontes escritas (como tratados teóricos, receituários de técnicas artísticas, inventários, contratos de comissão, estatutos) possuem notável relevo no estudo das técnicas produtivas de pigmentos e colorantes e do aspecto lingüístico da cor. Da Antiguidade até os nossos dias tem-se uma linha ininterrupta de textos que citam procedimentos descrevendo a produção ou a elaboração de produtos de artesanato, comparáveis em certo sentido aos modernos receituários de cozinha. Sem querer entrar na intrincada questão da efetiva produção/destinação de tais textos, e nem mesmo na problemática da sua cronologia, pode-se, de qualquer modo, dizer que cada período histórico deixou grandes testemunhos relativos à própria produção artística e tecnológica que, avaliadas corretamente, podem fornecer dados importantes à própria produção, precisamente, sobre o emprego das cores, sobre sua interpretação e sobre o modo de referir a isto. São diversos os estudiosos que se dedicaram à análise

destes textos, buscando definir qual tonalidade cromática ou qual material se deva unir aos termos que aí se encontram citados, e dos quais freqüentemente se perdeu o significado no curso do tempo: entre estes pode-se, por exemplo, fazer referência a D. V. Thompson, ativo essencialmente na América do Norte nos anos trinta, a H. Roosen-Runge, cuja produção vai dos anos cinquenta aos anos setenta na Alemanha, a F. Brunello, químico italiano recentemente falecido, ou a revistas que dedicaram amplo espaço a estes setores, tais como: *Technical Studies in the Field of fine Arts*, *Maltechnik restauro*, *Studies in Conservation*, e o *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierungstechnik* que há tempo publicam regularmente artigos dedicados à análise, à história ou à composição química de pigmentos específicos.

Para retomar o que se dizia no início, uma rápida resenha dos congressos e dos números especiais das revistas que nestes últimos vinte anos foram dedicados à cor, pode-se dar conta do quanto esteja vivo o interesse por este tema.

Entre os anos sessenta e setenta vieram organizados diversos encontros, seja a nível nacional ou internacional: uma particular importância, sobretudo de um ponto de vista etnológico, teve o congresso *Voir et nommer les couleurs*, organizado por S. Tornay, em Nanterre, em 1978, que coletou intervenções sobre a percepção da cor, a denominação, a concepção e o simbolismo cultural. Também no congresso *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, ocorrido em Rennes em 1983, as cores desempenharam um papel não indiferente.

Mas é sobretudo a partir dos anos oitenta, sempre em solo francês, que toma o caminho uma série de manifestações específicas como o *Colloque Mondiale sur la couleur*, curado em 1985 pelo Centre Français de la Couleur, o mais específico *Les couleurs au Moyen Âge*, tido em março de 1988, em Aix-en-Provence ou o colóquio internacional *La couleur*, organizado em Dijon, em 1989 por M. Blay.

Uma característica comum a esses colóquios, e também aos sucessivos, é que o tema da cor foi abordado sempre de diversos pontos de vista. Para fornecer um exemplo, no congresso de Lausanne, de 1922 (ver *infra*), as intervenções tocaram temas de literatura, história, história da arte, tecnologia, publicidade, química, restauro, filosofia.

Em Marseille, em 1987, foi montada uma rica mostra dedicada ao índigo, corante fundamental na história europeia; em 1988 o Musée des Arts et Traditions Populaires, em Paris, organizou a mostra *Des teintes et des couleurs* dedicada aos diversos modos de tingir e colorir, e dividida em duas seções: *faire la couleur: de l'officine à l'isune* e *Mettre en couleurs: le pinceau, le moule et la cuve* e em 1990, em Heidelberg, se desenrola a mostra *Blau – Farbe der Ferne*. Já em 1990, o congresso *Pigments et colorants*, é extremamente importante para o estudo da cor na Idade Média, que vem abordada do ponto de vista das análises, dos textos, das descrições teóricas, da descoberta arqueológica.

Nos anos posteriores, algumas revistas direcionaram sua atenção à cor: em 1990, a revista "Ethnologie française" dedicou um número especial aos *Paradoxes de la couleur*, compreendendo intervenções de natureza variada, como a história ou a etnologia; em 1994, os "Quaderni. Le Scienze" apresentaram um número organizado por

A. Frova e a revista genovesa "L'immagine Riflessa" consagrou um ano inteiro à cor, ocupando-se de história da cor, lingüística, literatura, arte; em 1996, a revista parisiense "Technè" saiu com um número sobre *La couleur et ses pigments*.

Ainda dois congressos em amplo espectro: em 1992, M. Pastoureau e P. Junod organizaram em Lausanne um congresso dedicado a *La couleur: regards croisés sur la couleur au Moyen Âge au XXe siècle*. Até a fábrica de automóveis de Turim, a FIAT, se serviu, em 1995, de um congresso sobre a cor para reforçar a sua campanha publicitária para o lançamento de dois novos automóveis: P. Bianucci cuidou, na realidade, da organização de um amplo congresso dedicado a *I colori della vita*.

Desde 1995, o Istituto Storico Lucchese e a Scuola Normale Superiore di Pisa organizam uma série de congressos, de impostação histórico-artística, que têm por tema *Il colore nel Medioevo. Arte Simbolo Tecnica*. Os dois primeiros congressos (1995 e 1996)

coletaram as mais diversas abordagens histórico-artísticas do problema (do restauro ao simbolismo, da análise dos receituários à arquitetura, das técnicas em vidro à miniatura) e serão seguidos por encontros sobre temas circunscritos, tais como a cor nos esmaltes e a cor nos vidros da alta Idade Média.

O *Laboratorio Arti Visive* da S.N.S. organizou, em 1997, um primeiro ciclo de conferências com o objetivo de conduzir uma panorâmica sobre alguns aspectos da cor no mundo contemporâneo, servindo-se do testemunho direto de artistas (pintores, estilistas, produtores de vídeo), historiadores da cor, biólogos, físicos, publicitários e historiadores da arte de nível internacional.

Enfim, para fechar esta rápida CARRELLATA, saiu a pouco, na França, um CD-rom multidisciplinar dedicado exatamente à cor.

*Tradução: Cássio Fernandes*