

Alexandros-Phaidon Lagopoulos

O significado simbólico de arte e espaço na Roma imperial

Desde os primórdios do Império surgiu, na cultura romana, uma forte consciência de História, combinada com a velha função da arte romana de produzir uma arte equivalente a um símbolo de status. Arte e arquitetura estatais começaram a comemorar feitos militares e políticos, assim como personalidades do governo, integrando, desta forma, a arte na estrutura das relações de poder e servindo à classe dirigente.

O estudo da escultura romana, e da manipulação e uso de estátuas, revela o seu significado mais profundo para os romanos. Não apenas escultura, mas também o estudo de pintura, relevos, e iconografia numismática nos ajudam a entender o significado da arte romana. Uma importante área de estudo é a semiótica gestual, i.e., o estudo do significado dos gestos, que pode ser aplicado a todas as áreas de expressão artística acima mencionadas. A ideologia romana pode ser detectada também através da análise da Arquitetura e do espaço urbano, em combinação, naturalmente, com as informações escritas. Esta análise mostra que a forma e organização dos assentamentos romanos (e etruscos) seguem um modelo cosmológico.

As idéias simbólicas subjacentes aos sistemas artísticos e a concepção de espaço são todas combinadas dentro de um modelo ideológico unificado fundamental, ativo pelo menos durante o Império, que governa o significado e a forma das manifestações artísticas e a organização do espaço. Ele exalta o poder individual e o poder cósmico do imperador e está fundado na associação das noções de altura e centralidade cósmica.

A especificidade da arte romana como expressão do status individual

A arte e a arquitetura, mas, também, a organização urbana, quando vistas como manifestações culturais, não são compostas simplesmente de elementos morfológicos. É verdade que a arte serve a propósitos de comunicação, enquanto o espaço é um sistema funcional, utilitário, e desta forma arte e espaço são, sob certo aspecto, radicalmente diferentes. Mas eles convergem naquilo que ambos, além de suas formas visuais, integram e são animados por significados, símbolos e sistemas de valores. A organização espacial e a arte imperial romana são, provavelmente, o mais importante material que permaneceu desta sociedade, de tal modo que eles são, hoje, o grande objeto do interesse arqueológico. Nosso argumento consiste em afirmar que um olhar arqueológico semioticamente sensível, está mais apto a penetrar neste material e situar

alguns de seus mais profundos significados. O presente trabalho é um exemplo desta iniciativa. Devemos enfatizar a ideologia fundamental que inspira a Roma imperial, mas devemos, também, levar em consideração suas origens históricas. Esta ideologia é transmitida pelas dinâmicas da semiose e este fato nos dará também a oportunidade de discutir certos aspectos destas dinâmicas.

Cada civilização é um fenômeno histórico único e específico e nunca um reflexo de outra civilização como um todo. Este é o caso da cultura romana, a despeito de suas fortes influências gregas. No domínio da teoria da arte e da arquitetura esta influência grega é evidente. A principal teoria romana da arte, a teoria do *decor*, incorpora o racionalismo clássico grego e foi, provavelmente, baseada na teoria retórica da filosofia peripatética grega; isto é visível nas fontes romanas do final da República (509-31 a.C.) e início do Império (Império: 31 a.C.-476 d.C.). Esta teoria da "apropriação", como empregada no *De Architectura* de Vitruvius, reúne diferentes dimensões, tal como uma dimensão funcionalista de acordo com a qual um edifício deveria estar adaptado ao seu ambiente e a forma de um elemento arquitetônico à sua função, e uma dimensão morfológica, no sentido que o mesmo critério de apropriação é empregado na relação entre os detalhes de um edifício e sua forma completa. A teoria do *decor* inclui os conceitos gregos de *symmetria* e *eurhythmia*, de que a arte deve ser fiel à natureza, e de que existe uma escala apropriada para a imagem de culto em sua relação com um templo. *Symmetria* (συμμετρία) é um termo que marca o discurso sobre a arte, no século V, e, para alguns, alcança também o século IV grego. *Symmetria* corresponde à idéia filosófica do princípio da ordem no universo e denota a comensurabilidade entre as partes de uma obra de arte, e entre elas e o todo (Pollitt 1974: 15, 26, 162); desta forma *symmetria* situa a beleza na estrutura objetiva da obra de arte. *Eurhythmia* (ευρυθμία), por outro lado, adquire importância no século IV e denota a qualidade subjetiva do indivíduo bem proporcionado visualmente. Situa, desta forma, a beleza na percepção do observador.

A outra teoria da arte encontrada entre os romanos, chamada por Pollitt de teoria museográfica, também envolve a noção de realismo. Esta teoria, encontrada em Plínio (23-79 d.C.) poderia, provavelmente, ser relacionada com o que Pollitt chama de teoria da *phantasia*, uma teoria subjetivista classicizante do século II a.C., de acordo com a qual os grandes artistas do passado clássico eram considerados videntes, movidos pela inspiração e aptos a representar fisicamente a beleza transcendental (Pollitt 1974: 53-55). Pollitt, de qualquer modo, prefere apostar numa origem romana e indica Varrão (116-27 a.C.) como uma possível fonte.

A teoria da arte romana apresenta um movimento do racionalismo ao subjetivismo, também observado na Grécia. De fato, a antiguidade tardia emigrou do classicismo da teoria do *decor* - embora seja possível encontrar exemplos contrários, como o *Eikones* de Filostrato, o Velho, no século III d.C. - em direção a um misticismo transcendental e uma abordagem intuitiva da arte, relacionados com a teoria da *phantasia*. O segundo surge nas fontes romanas com as histórias da arte grega de Cícero (106-44 a.C.) e Quintiliano (35-95 d.C.). Esta abordagem intuitiva é exemplificada pelo neo-platonista Plotino (205-270 D.C.), que critica o conceito de *symmetria* sob o pretexto de que a beleza também caracteriza coisas simples não divisíveis em partes (Pollitt 1966: xiv ff, 213ff, e 1974: 68ff, 81ff).

Mas se o julgamento da arte romana apresenta estas influências gregas, a função social da arte para os romanos era muito distante da sua função na sociedade grega. Os romanos, em contraste com a Grécia clássica, não davam à arte nenhum papel central em suas vidas, pelo contrário. Esta atitude em relação à arte deveria ser buscada na História de Roma. Roma era economicamente atrasada no início do século V e desenvolveu-se, mais tarde, com a política de expansão dos séculos IV e III. Apesar deste desenvolvimento, tanto o estado como as famílias individuais possuíam recursos muito limitados até o século I a.C.. Esta pobreza, que foi transformada em virtude, não criou nenhum espaço legítimo para a arte. Mas a situação foi revertida neste século, quando Roma alcançou o apogeu da prosperidade pública e privada, e foi inundada de objetos de arte de todo o Mediterrâneo. Em vista da atitude tradicional dominante em relação à arte, os colecionadores romanos envergonhavam-se de seus interesses artísticos, e havia um sentimento de que existia uma contradição entre arte e o tradicionalmente austero jeito de ser romano. Esta atitude negativa em relação à arte remonta, pelo menos, até Catão, o Velho (243-149 a.C.). Bianchi-Bandinelli considera o retrato romano realista do período de *Sila*, durante a República tardia, como uma realização romana e a expressão de uma ideologia que exalta a família patriciana como a encarnação dos valores e do jeito de ser republicano primitivo (Pollitt 1966: xiiff, e Bianchi-Bandinelli 1960: 276ff).

Deste modo, a arte romana não atuou como um produto socialmente fundamental ou esteticamente essencial como na Grécia. Na verdade, em algum momento da História romana, arte e arquitetura adquiriram uma nova função social como um símbolo de status individual. De fato, pelo menos desde o século I a.C. os romanos demonstram uma forte consciência da história e da sua posição nela. Esta consciência combinou com a velha função

comemorativa da arte, a qual veio para reforçar a nova função de status da arte. Arte e arquitetura estatais - escultura, pintura, camafeus, moedas, edifícios - agora comemoram feitos militares e políticos, e personalidades do governo, tornando-se, assim, parte da estrutura das relações de poder e servindo aos propósitos políticos da classe dirigente. Esta arte propagandista é encontrada já no período republicano e continua ao longo de todo o Império. Tendências semelhantes são encontradas no domínio privado. Retratos individuais recordavam um indivíduo a seus descendentes, arte decorativa em espaços privados não parece ser inocente da seleção de objetos que se referem a sua função como um símbolo de status, e arte decorativa em edifícios públicos financiados pelos cidadãos tinham o mesmo caráter. Isto torna, então, claro que os códigos dominantes da arte e arquitetura romana, tanto em sua produção como em seu consumo, são, desde pelo menos o século I a.C., o código sócio-político e o código pessoal-histórico; estes códigos são complementados pelo código religioso (cf. Pollitt 1966: xiff, e Hannestad 1986: 9ff, 77).

Esta especificidade romana permeia todo o domínio da arte romana, do que foi considerada sua parte mais helenizada, ao menos. De fato, foi argumentado que a arte romana é a ruptura entre uma "alta" arte estatal com fortes influências gregas, e uma arte menos sofisticada da classe média que se estende da República tardia à antiguidade tardia. Este segundo tipo de arte romana seria um descendente de uma versão centro-italiana idiossincrática da arte helenista, produzindo especificamente temas romanos, e tendo seus próprios atributos, tal como uma sintaxe axial e paratática, perspectiva não ilusionista e o uso do tamanho da figura para conotar sua importância (Bianchi-Bandinelli 1960:272ff).

Outro importante traço da especificidade da abordagem romana da arte é, ironicamente, o uso e a reprodução da arte grega. Por volta do final do século II e do século I a.C. o hábito de adquirir objetos de arte gregos se tornou muito difundido e estava acompanhado de um crescente mercado de arte, e é neste contexto que a atividade de copiar originais gregos começou. Várias obras-primas gregas poderiam ter sido perdidas se a prática da cópia romana não as tivesse preservado para nós.

Semantização e dessemantização em escultura

Uma das principais funções da escultura em Roma durante o período dos reis (754-510 A.C.) era a função comemorativa, que acompanhava estátuas erguidas em espaços públicos. Tem sido argumentado que essas estátuas mostram influências etruscas. Entretanto, as estátuas do final da República e do Império mostram,

em maior ou menor grau, um realismo romano nativo, ao invés das diferentes influências a que estavam submetidas (Pollitt 1966, xiii; 12; 53). A estátua ocupa uma posição dominante na escultura romana, e um estudo mais profundo dos processos semióticos relacionados a ela revela traços centrais dos valores romanos.

Deste modo, uma imagem denotava uma pessoa específica, mas esse significado era ligado a uma significação conotativa de uma natureza glorificante. Essa natureza é esclarecedora do contexto político e espacial das estátuas honoríficas públicas, uma vez que elas eram autorizadas pelo estado, e localizadas em espaços públicos e no fórum. A glorificação, no entanto, era seletiva, uma vez que, no começo, dizia respeito só a homens, enquanto a ereção de estátuas femininas foi proclamada por Catão no início do século II a.C.. Temos, aqui, uma oposição a um processo positivo de semantização, que se voltou, em meados do século II, contra estátuas não-autorizadas erguidas em volta do fórum. O resultado pragmático deste tipo de atitude englobaria a mais suave forma de remover as estátuas, ou as formas mais violentas de desfigurá-las ou quebrá-las, ou ainda de fundi-las. Podemos encontrar por trás deste comportamento uma atitude mágica em relação a objetos de arte, quase como cópias animadas das pessoas retratadas.

A combinação de glorificação e animação mágica parece caracterizar o hábito de remoção das estátuas de cidadãos famosos dos edifícios públicos onde eram guardadas até serem exibidas em procissões públicas. Animação mágica aparece em muitos outros exemplos. É mencionado que Augusto tinha o hábito de beijar, diariamente, a estátua de um jovem parente mantida em seu quarto; de acordo com uma descrição exagerada, Tibério também manteve *Apoxyomenos de Lisipo* em seu quarto porque estava apaixonado por ele; o Senado votou em 176 D.C., de acordo com Cássio Dio, que uma estátua dourada da falecida Faustina, esposa de Marco Aurélio, deveria ser levada ao teatro quando o imperador estivesse presente e posta no camarote da frente, "de onde ela costumava assistir quando estava viva" (cf. Pollitt 1966, 54f; 113f; 132; 184, e Hannestad 1986, 32; 50).

Escala era um componente morfológico relacionado à conotação glorificante de estátuas e, segundo Plínio, uma altura de três pés parece ter sido considerada suficiente no século III a.C. para exprimir essa significação. Mas a mente do Império não se limitou a essa escala moderada tempos depois. A estátua equestre de Domiciano, erguida no fórum em 91 d.C., deve ter sido realmente grande; Nero mandou fazer uma estátua dele mesmo, de provavelmente 120 pés de altura, que colocou em seu palácio, a Domus Aurea; e Alexandre Severo, no século III, erigiu estátuas colossais de

imperadores divinizados, que funcionavam como uma metáfora dele mesmo (cf. Pollitt 1966, 54; 144; 163; 200). Escala imponente estava associada, para os romanos, com tamanho e altura, e altura poderia ser atingida através da elevação física sobre o dorso de um cavalo, ou sobre uma carruagem - comum a partir do século III d.C. -, uma coluna, ou um arco triunfal, conotando outros tipos de elevação.

Outras características físicas de uma estátua também tinham uma significação conotativa. Uma delas, importante, era o material da estátua, um fato também conhecido por Plínio. Segundo Plínio, o bronze foi primeiro usado em Roma para fazer estátuas de deuses, e só mais tarde usado para mortais. No século I d.C., Cláudio aprovou a ereção de duas estátuas dele mesmo relativamente baratas, uma de bronze e a outra de pedra. Os materiais mais valiosos eram prata e ouro, que também tinham um alto preço no mercado. Estes eram os únicos materiais que Domiciano permitia serem usados em suas estátuas, uma vez que as exigia de alta qualidade. A relação direta entre o preço de mercado do material e sua avaliação cultural é um exemplo da comercialização da arte na Roma antiga. Na metade do século I a.C. o escultor Arkesilaos estava autorizado a vender até seus esboços a um preço alto, enquanto Augusto vendia pinturas mostrando apenas sua parte de trás, fazendo, assim, da sua aquisição, uma espécie de loteria (cf. Pollitt 1966, 19; 88; 116; 139; 155f; 163ff).

Todos os atributos morfológicos principais das estátuas romanas tinham uma significação conotativa. Um deles era a cor. Assim, no final do século VI o escultor etrusco Vulca fez uma figura em terracota de Júpiter pintada de vermelho, a cor do deus. Mais tarde, encontramos com Cícero e Plínio uma corrente de um pensamento "classicista" romano conservador, associando o tipo e a gama de cores usadas nas pinturas com os principais valores culturais; para Cícero, abordagens à cor e estilos retóricos estão estreitamente ligados. Os dois exaltam o sistema clássico de quatro cores como um aspecto da idade de ouro da arte grega, pela sua simplicidade e austeridade, e opõem este sistema à extravagância da rica coloração de suas épocas. As *cores austeri*, ligam-se, conotativamente, aos tradicionais valores romanos (e áticos), opostos ao luxo estrangeiro ligado, conotativamente, às *cores florid* artificiais e luminosas (Pollitt 1966: 8ff, e Bruno 1977: 68ff).

Retornando à escultura, nós observamos a existência, além dos processos de semantização e dessemantização examinados acima, de um caso especial do primeiro, processos de ressemantização. No século I a.C., Calígula pretendeu remover as cabeças de importantes estátuas gregas, incluindo o Zeus de Olímpia, e substituí-las pela

sua própria. Temos, aqui, uma tentativa de uma dupla ressemantização, dele mesmo como encarnação de valores supremos através da estátua e da estátua que associaria seus valores com uma pessoa específica. É manifesto que ambas as operações convergem para o mesmo resultado: a glorificação do imperador. Este tipo de prática foi muito expandida na sociedade romana. Plínio se queixa disto, lamentando a substituição das cabeças das estátuas. Numa linha similar, havia uma estátua de Domiciano com a aparência de Hércules. Cômodo, no final do século II d.C., substituiu pela sua própria a cabeça do colosso de Nero, o qual, entretantes, havia sido remodelado como uma estátua do sol, e, do mesmo modo, Domiciano associou-se a Hércules pela adição de uma clava e um leão. A ressemantização não estava restrita à manipulação da cabeça ou de atributos típicos, mas podia, também, estender-se aos membros do corpo. Assim, no século IV Constantino I removeu os leões que cercavam a estátua da deusa Rea e alterou a posição de suas mãos, que abraçavam os leões, para uma posição de reza (cf. Pollitt 1966: 134f, 144, 156, 165, 185f, 213).

Semiótica gestual, narrativa e metáfora em arte

O exemplo da estátua de Rea mostra-nos que a posição dos membros do corpo era um dos atributos morfológicos significativos de uma estátua, e esta observação estende-se, como podemos ver, para todo o corpo. Entretanto, a ênfase principal é dada à mão, *manus*, principalmente a mão direita, como um símbolo de posse e retenção do poder. Não apenas escultura, mas também todas as artes pictóricas incorporam esta semiótica gestual vinda da prática cultural cotidiana. Gestos nas artes eram usados pelos romanos para conotar suas próprias significações, e através deles o status da pessoa que gesticula e sua relação com as outras pessoas retratadas ou o observador. Segundo Brilliant, a ênfase da arte romana sobre os gestos é devida à influência do treinamento retórico da classe dirigente, usado nas suas aparições públicas, e ao gosto do teatro como uma forma de recreação visual.

No entanto, enquanto os gestos nas artes eram deste modo ancorados na vida social romana, eles encontraram na arte grega e italiana um precedente, que foi adaptado à busca romana por símbolos de status. A base para a tradição gestual romana foi estabelecida durante a República e sua presença é acompanhada de uma crescente individualização na iconografia numismática do século III ao I d.C., e assim aparece, no século II, uma crescente referência às famílias da classe dirigente e no século I uma ênfase nos indivíduos. Esta abordagem da arte amadureceu no século II d.C. e foi intensificada nos séculos III e IV como um resultado do aumento da estratificação social (Brilliant 1963: 9ff, 37ff, 215).

O aperto de mão, *dextrarum iunctio*, pressupõe a conexão de dois indivíduos que gesticulam e significava para os romanos o estabelecimento de uma concordância coercitiva e uma obrigação, assim como um cumprimento; isso aparece com uma significação similar na arte grega clássica e helenística, e na arte etrusca. Se o antebraço direito estendido se move para fora em alturas diferentes em volta do cotovelo ou evolui, em noventa graus, para dentro para tocar a parte esquerda da toga enquanto é levantado um pouco mais alto, sua significação torna-se "dignidade". O braço direito levantado dobrado do nível do ombro em um movimento lateral, geralmente ascendente, ou em uma posição similar ao gesto aberto de dignidade é um gesto imperial de discurso, *adlocutio*; a mesma significação é transmitida pelo braço de bronze do "Orador" etrusco do final do século II a.C.

Uma significação de cumprimento, que surge na arte etrusca primitiva, é encontrada, se seguirmos Brilliant, em outro gesto, onde poderia representar uma adição semântica às significações de adoração aos deuses e respeito. Este gesto, por meio do qual as significações posteriores se originaram na Grécia, é a subida vertical do antebraço direito com a palma virada para fora e levemente curvada no pulso, mais ou menos na altura do ombro. O gesto foi ressemantizado na arte romana no século IV d.C. quando passou a significar o supremo poder imperial. Respeito é, também, expresso por uma considerável elevação do braço vertical, com a palma aberta, como comprovado pelos exemplos romanos. A elevação do braço direito também tem o significado de cumprimento para os romanos. Dois outros gestos de adoração dos deuses na arte grega são *proskynesis*, ajoelhar - encontrado também entre os persas em respeito ao rei - e a elevação dos dois braços abertos diagonalmente aos céus. O gesto, partindo dessa posição e chegando até o fim do movimento de abaixar os braços formando um ângulo de noventa graus significa, tanto para os gregos como os persas, uma doação; o equivalente romano é o gesto de *liberalitas*, compreendendo a extensão, quase toda horizontal, da mão direita (cf. Brilliant 1963: 14ff, 46ff, 67ff, 119f, 173, 208f, 215f).

O principal gesto de status na arte romana é a *adlocutio*, cuja significação de discurso é ligada à significação de comando. A *adlocutio* primitiva, nos versos de moeda, refere-se ao imperador sozinho, enquanto durante Calígula uma audiência é acrescida em 37/38 d.C. junto com a legenda "Adlocut Coh"; durante Constantino I ocorreu a última *adlocutio* em cunhagem. Em meados do século I D.C., quando as estátuas de deuses e imperadores tornaram-se idênticas, a *adlocutio* expressou, também, o poder sobre-humano do imperador. A partir do início do século III, a mão direita do imperador veio, de acordo com Brilliant, no contexto

do novo absolutismo do imperador, para significar sua proteção divina. Um gesto imperial similar à *adlocutio* é a elevação da mão direita, associando a significação de cumprimento e majestade. A combinação desse gesto com uma representação eqüestre do imperador e o tema do *adventus* sacral, a chegada do imperador em um lugar, aparece nas moedas desde Septímio Severo em diante (reinado: 193-211). No século III foi feita uma associação do triunfo militar com o *adventus*, e pessoas acompanhando o imperador foram acrescentadas nas representações das moedas. Um outro importante gesto imperial era a *liberalitas*, expressando a generosidade imperial. A importância do gesto decresceu no século III D.C. e ele foi substituído, no século IV, pela *largitio*, a qual tinha uma significação geral de doação que carece do caráter comemorativo do *liberalitas* (Brilliant 1963, 57; 65; 77; 132f; 163f; 169ff).

Em todos os casos acima, gestos imperiais são usados para conotar o status do imperador, mas existem, também, outros meios para conotar sua autoridade: focalizando-o - freqüentemente através de movimentos e linhas visuais - frontalidade reforçada a partir do século III d.C., maior tamanho, elevação - no dorso de um cavalo, em um pódio, em um balcão. Desta maneira, altura e elevação física como um artifício de status não concernem somente escultura mas toda a arte romana. O único caso onde uma pessoa mais baixa, em absoluto e não necessariamente em termos relativos, é "mais alta" que uma pessoa mais alta é quando a altura mais baixa deve-se ao ato de estar sentado, o que conota superioridade. As noções de altura e elevação, e superioridade, pertencem aos dois eixos semânticos cujos outros pólos são inferioridade e baixaza.

A baixaza física é produzida por sua relação genuína com a altura, mas é também absolutamente representada, como na Grécia. Meios diferentes eram usados no último caso, e um deles era o beija-mão, pressupondo um inclinar do corpo e expressando reverência e gratidão. Outro meio de representar a baixaza era *proskynesis*, significando servidão, cuja associação com os bárbaros era acompanhada pela extensão para frente de ambos os braços, um gesto de súplica. A mais enfática representação de baixaza, com a significação de derrota, é alcançada através da representação de uma cabeça ou corpo de bárbaro sob o pé direito do imperador ou os cascos de seu cavalo (cf. Brilliant 1963: 54, 72ff, 96, 117, 122ff, 175f, 182ff).

A pessoa que gesticula pode ser independente, mas pode, também, pertencer a um todo mais largo, restrito ou extenso. O movimento de um caso a outro implica uma crescente dependência a esquemas narrativos. Enquanto a narrativa em linguagem natural é uma sistema semiótico temporal, a narrativa pictural constitui um sistema espacial e, desta forma, os

princípios semióticos nos quais ela se baseia são diferentes daqueles da narrativa literária. O período arcaico na Grécia desenvolveu três princípios semelhantes. O primeiro é a "narrativa simultânea", segundo a qual eventos sucessivos e lugares diferentes são descritos em um único e mesmo espaço pictórico. De acordo com o segundo princípio, a "narrativa fragmentada", partes de um mesmo evento ou até mesmo objeto ocupam espaços pictoriais separados, tal como os diferentes lados de um vaso ou métopas contíguas. O terceiro princípio é a "narrativa em série", no caso em que uma série de eventos relatados ocupa uma série correspondente de espaços pictóricos. A arte romana permite-nos complementar estes tipos de narrativa pictórica com um quarto tipo, a "narrativa contínua", onde os mesmos atributos aparecem em uma série de cenas progressivas que evoluem em um contínuo espaço pictórico. Este tipo pode ser seguido para trás até a Grécia clássica e a narrativa morfológicamente cíclica da "Taça de Teseu" do início do século V a.C.. O tipo caracteriza os relevos helenísticos e romanos, como o relevo espiral da coluna de Trajano, que representa o mais elaborado trabalho de narrativa da antigüidade. A estrutura do relevo segue a combinação de duas estruturas diferentes; uma de suporte, narrativa e cronológica, assim sintagmática, e a outra de natureza paradigmática, uma vez que é composta de cenas centralizando e glorificando o imperador; as cenas posteriores são repetitivas, e intercaladas no encadeamento sintagmático sem nenhuma relação temporal entre elas, guardando, no entanto, a coerência denotativa e conotativa do todo (cf. Hurwit 1985: 170, 314, 347ff, e Brilliant 1984: 29f, 90ff).

Uma forma simples e fragmentada de narrativa é encontrada nos relevos frontais de urnas cinerárias etruscas dos últimos séculos a.C., cujos temas parecem ter origem nos livros de pintura helenísticos, possivelmente compostos de cenas diferentes com legendas simples. Estas urnas são comparadas por Brilliant às tigelas megarianas, cujas representações parecem ser abreviações de rolos de papiros helenísticos extensivamente ilustrados incluindo ciclos narrativos pictóricos correspondentes a textos literários bem conhecidos. O equivalente romano destes ciclos pictóricos são as *Tabulae Iliacae* que datam do século I a.C. até meados do século II d.C..

A pintura programática em Pompéia é muito mais monumental que estas urnas etruscas. Programática deve ser entendido, aqui, como referindo-se à associação específica das pinturas individuais dentro do mesmo espaço e não necessariamente às regularidades que ocorrem sistematicamente. Cada painel refere-se a um contexto mais extenso, e os painéis no mesmo espaço são associados em narrativa como

é, por exemplo, o caso com o longo friso do ciclo Troiano na Casa do Cryptopórtico, ou metaforicamente, como no caso do Aposento do Amor Fatal na Casa de Jasão. Vimos em 1.2. que tais composições metafóricas apareceram em pedimentos na Grécia do século V, embora tenham continuado a existir no período helenístico. Brilliant considera que os conjuntos metafóricos de Pompéia seguem construções retóricas, e as compara aos romances helenísticos e à literatura romana (Brilliant 1984: 21ff, 41ff, 62ff).

Poder cósmico e espaço urbano

Os arcos do triunfo são um exemplo típico da combinação de história, comemoração, propaganda e, principalmente, demonstração do poder imperial no universo semântico romano, embora alguns deles sejam conhecidos desde a República. Este caráter é salientado quando uma estátua do imperador em seu carro, *quadriga*, ou uma exuberante estátua equestre dele, ambas conotando vitória e poder, é colocada no ático do arco. Mais uma vez, a superioridade do imperador é conotada por elevação física, o que também caracteriza o templo de Júpiter no Capitólio, o *Capitolium*, cujo nome deriva de *caput*, cabeça, e que é a eterna cabeça da cidade, e o lugar do qual os deuses a inspecionam e protegem. Mas *caput* significa, também, o alto status de um indivíduo, quem como tal possui *manus*, poder (cf. também Brilliant 1963: 56, 215f). Assim, altura, cabeça, superioridade e poder estão associados, e este complexo ideológico pode ser estendido. Uma digressão na questão do planejamento urbano etrusco e romano é necessária no sentido de clarear a natureza desta extensão.

Apesar das dificuldades em detectar os elementos etruscos nas descrições dos textos romanos, poderíamos argumentar, convincentemente, que a forma e organização funcional do assentamento etrusco obedece a um modelo cosmológico, realizado através de uma cerimônia de fundação e consistindo de um conjunto de elementos padronizados. Este modelo foi aplicado, segundo Plutarco, por Rômulo em sua fundação de Roma em 754 a.C.. O centro geométrico e simbólico do modelo foi chamado *mundus*, possivelmente uma palavra etrusca denotando a entrada para o mundo inferior, e era um buraco circular na terra, coberto por uma pedra, *lapis manalis*. O *mundus* conota "boca do inferno", e provavelmente "centro do mundo" e "mundo quadripartido". Um segundo elemento do assentamento etrusco é provavelmente o *sulcus primigenius*, o fosso sagrado cavado em volta do assentamento pelo fundador em direção anti-horária, *sinistratio*. O terceiro elemento é, provavelmente, o *pomoerium*, uma zona sagrada rodeando o

assentamento de localização não esclarecida, mas relacionada com os muros sagrados.

O último elemento provável do assentamento é o *templum*, que era considerado como correspondendo a um *templum* celestial. O *templum* celestial é circular e, provavelmente, dividido de acordo com três maneiras significativas relacionadas. Parece que a primeira divisão era feita com um eixo N-S voltado para o sul, o que criava um semicírculo à esquerda e leste considerado como favorável, e um semicírculo à direita e oeste considerado como desfavorável. A relação com os pontos cardeais é claramente estabelecida somente durante o Império. A segunda divisão é uma extensão da primeira e é efetuada através do cruzamento do primeiro eixo com um eixo vertical L-O, dividindo o *templum* em um lado de cá e um lado de lá. Os quatro setores chegaram, assim, a corresponder às quatro partes do mundo. Os quatro pontos cardeais são agrupados em pares, leste com norte e oeste com sul. A terceira divisão consiste na subdivisão dos quatro setores em quatro partes cada, conduzindo a dezesseis setores. Este *templum* celestial com seus dois eixos cósmicos era esboçado na terra durante a cerimônia de fundação por um sacerdote-águre sentado no centro do *templum* e voltado para o sul - a direção para a qual o templo etrusco também era orientado.

Independentemente da origem etrusca destes elementos urbanos, o fato é que todos eles aparecem em associação com o assentamento romano. Eles são realizados através da cerimônia de fundação que visa transformar o assentamento em uma imagem do universo. Enquanto os antigos assentamentos etruscos eram provavelmente circulares, os assentamentos romanos tiveram a partir do século IV a.C. um plano quadriculado, tomado dos etruscos, que o usavam desde o final do século VI a.C. seguindo influências gregas e um contorno quadrado ou retangular. Os agrimensores romanos, os *agrimensores*, que agiam paralelamente ao águre, usavam um tipo de sistema de coordenadas cartesianas para traçar as estradas, que evoluíam em torno dos três elementos cruciais referidos acima: dois eixos verticais orientados na direção dos quatro pontos cardeais e o *mundus*; o mesmo sistema era usado para a divisão dos campos. O eixo L-O é o *decumanus*; era considerado como repartindo o universo no meio, e foi durante o Império o eixo principal do assentamento. O eixo N-S, o *cardo*, foi provavelmente o eixo principal nos tempos primitivos; era identificado com o eixo cósmico e considerado como passando pelo ponto mais alto no universo, a estrela polar. Assim, o *cardo* representa a projeção do eixo cósmico "perpendicular" no plano horizontal e a associação de norte com leste amplia-se para incluir também o que está acima. Estes dois eixos terminavam em quatro portões. As quatro partes assim obtidas, as

quatro partes do mundo, eram consideradas como emanando de sua intersecção, a qual tinha a conotação de "centro do mundo", associada, como para os gregos, à noção de *umbilicus*, umbigo, o ponto zero no espaço e no tempo. Um simbolismo similar era, aparentemente, também vinculado ao *mundus*, o qual também conotava, como o *templum*, o céu giratório e o mundo quadripartido; foi argumentado que estas significações eram restritas durante o império à terra e à humanidade (Müller 1961: 9ff, Rykwert 1976: 45ff, 117ff, e Lagopoulos 1978: 117ff).

O *Capitolium*, como o fórum, está espacialmente relacionado com o centro do assentamento, como a altura (cósmica) máxima está relacionada com a centralidade (cósmica) (através dos eixos cósmicos). O que está em cima é o céu e é exatamente esta conotação que é transmitida pela parte superior de uma estrutura modelada na forma de uma cúpula. O imperador era intimamente associado à cúpula celeste e o seu trono era coberto por uma cúpula. A cúpula da principal sala de jantar da Domus Aurea de Nero podia rodar "como o céu", enquanto o "céu e o polo norte" que Marcial associou com o palácio de Domiciano devia, igualmente, ser imaginado como uma cúpula. De acordo com o mesmo autor, a altura deste palácio iguala a do céu e das estrelas. Assim, o imperador está, também, relacionado com as estrelas. Uma estrela, que de acordo com Cássio Dio é um cometa, está também representada na testa da estátua do semideus Julio César na *cella* do templo de Marte Últor do Fórum de Augusto. Esta estrela foi, postumamente, acrescida às suas estátuas e também acompanhou muitas de suas efígies numismáticas. Também conhecemos pinturas retratando Nero como o Deus-sol em meio às estrelas (Pollitt 1966: 93, 143, 162, Hännestad 1986: 85f, e Lehmann 1945: 11, 22ff).

Podemos, agora, definir o complexo ideológico central que anima os sistemas simbólicos romanos de arte e espaço. Ele funciona como um conjunto, pelo menos durante o Império e nos tempos primitivos, sem ainda ter se apropriado do componente de status individual. Ele exalta o poder individual e o associa à mão e à altura, que é expressa pela elevação física e associada à cabeça e ao umbigo, e a um complexo cosmológico que inclui o céu com as estrelas e a estrela polar, direções cósmicas, e centralidade cósmica. Este complexo de poder cósmico anima a arte e a arquitetura do Império e, principalmente, suas variantes estatais, e eleva o imperador, simbolicamente, para a esfera do divino.

Tradução: José Roberto Nocite Filho
e Fernanda A. Marques Pinto

Per Cornell

O problema da definição do objeto de estudo e o estudo dos processos de produção na Arqueologia

A Arqueologia, como toda atividade científica, desenvolve-se dentro de uma dada estrutura social e material, que por sua vez, constitui limitações ao arqueólogo. Este nunca pode isolar-se das influências das situações socio-econômicas, políticas, culturais, artísticas, ou científicas de sua sociedade. Toda atividade arqueológica trabalha dentro deste marco. Mas, ao mesmo tempo, podemos dizer que a Arqueologia pode obter uma autonomia relativa como atividade social, inclusive em relação a outras atividades científicas. Esta autonomia se dá, em parte, pela criação de instituições especializadas em Arqueologia, e, em parte pela definição específica do objeto de estudo, dos conceitos e das definições desenvolvidas em seu estudo (Cornell 1993c). Nesta pequena contribuição, irei discutir alguns problemas teóricos e metodológicos relacionados com a delimitação do objeto de estudo na Arqueologia. Existe uma necessidade urgente em vitalizar-se a discussão sobre estas centrais questões teóricas e metodológicas da Arqueologia.

1. A delimitação de objetos de estudo e a teoria social

O conceito de contexto cultural

Assim como foi demonstrado por Víctor Núñez Regueiro (1974), o conceito de contexto cultural tem freqüentemente provado ser mais um obstáculo que uma ferramenta para a interpretação arqueológica na Argentina. A definição generalizada de contexto cultural como uma série de traços dados está muito próxima da definição desenvolvida pela escola da *Kulturkreislehre* (ou escola Histórico-cultural). Esta escola tem influenciado a Arqueologia na Argentina de maneiras profundas.

Os problemas manifestam-se em vários níveis, na teoria e na prática. A nível teórico, podemos tomar como exemplo a *Kulturkreislehre* de Freitz Graebner (do qual temos publicado seu principal trabalho teórico em espanhol na Argentina em 1940). A ausência de hierarquias explícitas em sua lista de características culturais é evidente. Observações concretas de qualquer tipo de material cultural são misturadas (tipos de travesseiros com métodos de construção de casas, por exemplo), e estas, por sua vez, são misturadas a elementos sociais (e. g. sistema da terminologia de parentesco), e mesmo a categorias usadas pela antropologia biológica (particularmente trabalhadas nas aplicações desta escola na Argentina, ver Arenas & Baffi 1991-1992). Esta quase completa falta de hierarquia ou

sistematização cria sérios problemas na definição da distribuição espacial de um dado "círculo cultural". O conteúdo específico do objeto de estudo como fenômeno não é definido, e a reunião resultante de "qualquer coisa" torna-se impossível de administrar. Estes problemas são evidentes mesmo nas tentativas mais sistemáticas da aplicação desta metodologia na Argentina, como pode ser visto, por exemplo, no estudo de Salvador Canals Frau de 1953.

Nas aplicações arqueológicas a definição de um contexto cultural geralmente pressupõe, coincidentemente ou não, uma certa hierarquização dos elementos materiais, mas quase sempre com alguma espécie de discussão teórica. Trazidos para o campo da Arqueologia, os contextos culturais têm sido definidos em termos amplos, geralmente a partir de cerâmicas, ou, quando esta categoria não existe ou é difícil de pegar, a partir do material lítico. Em estudos mais sistemáticos sobre culturas produtoras de cerâmica, o diagnóstico por cerâmicas (cerâmicas com vários elementos decorativos ou aspectos formais bem definidos) tem ganhado particular importância. Outras categorias de cultura material e outros itens relatados (ossos, fósseis etc.) remetem a um nível secundário de análise. Arqueólogos ainda falam da "Cultura Diaguita" ou da "Cultura Santa Maria", por exemplo, embora nos sítios com abundância de cerâmica com elementos decorativos de Santa Maria, as diferenças entre amostras de artefatos de diferentes sítios sejam inegáveis. Posso mencionar, como um exemplo desse fato, a notável variedade entre as construções e entre as culturas materiais em geral encontradas no vale de Santa Maria, Tafí Valle, e na área de Tapias-Trancas. O problema torna-se mais grave se diferentes contextos culturais são considerados. Como poderíamos, por exemplo, definir adequadamente a diferença entre a cultura da Candelária e a de Santa Maria?

É necessário procurar uma nova abordagem, na qual diferentes elementos do caráter social, econômico, político etc. sejam hierarquizados. O material arqueológico deve ser estudado como unidades (trincheiras, habitações, túmulos etc) relacionadas sistematicamente uma com as outras, e correlacionadas com conceitos e teorias gerais. A cronologia é um importante fator ao explicar variabilidades (Cornell & Johansson 1993), mas não a única possibilidade. Em cerâmica, por exemplo, a variabilidade pode freqüentemente depender do acesso ao material bruto. Em alguns casos, como o proposto por Marta R A Tartusi e Víctor Núñez Rigueiro (1993) para o padrão decorativo "Condorhussai", a variabilidade deve ter sido causada por tradições cerimoniais. O padrão decorativo na cerâmica Santa Maria pode, possivelmente, ser interpretada similarmente como uma parte da tradição mitológica (Cornell 1993a). No caso do estilo "Incaico", o padrão decorativo representa um império, e "autênticos"

vasos, assim como as imitações, mais ou menos parecidas, podem ser diferenciadas (Calderari & Williams 1991). Em outros casos a variabilidade pode ser explicada por outras variações, e. g. por outras condições ou classes.

Sociedade

Conceitos que definem formas sociais são ferramentas vitais na definição do objeto de estudo na Arqueologia. Existem algumas questões centrais na utilização de conceitos de sociedade que necessitam ser resolvidos. O debate entre abordagens sincrônicas e diacrônicas demonstra problemas analíticos básicos na definição de sociedades. Em uma abordagem sincrônica ou funcionalista o objeto de estudo deve ser definido como uma unidade social determinada por relações funcionais, internas e adaptáveis. Nesta abordagem, mudanças estruturais são raramente relacionadas. O fator temporal opera unicamente em relação ao sistema dado (como e. g. mudanças cíclicas; Leach 1954, Gluckman 1955). Por outro lado, na abordagem diacrônica o tempo é a categoria fundamental. O principal problema teórico e metodológico nesta abordagem diacrônica é como definir o objeto de estudo na linha do tempo. A maioria dos estudos diacrônicos propõe exatamente a enumeração de séries de situações estáticas ordenadas em seqüência temporal, e não se preocupa, evitando mesmo mencionar processos de mudança.

O funcionalismo tenta resolver este problema casando a abordagem sincrônica, discutindo-o com cada sistema adapta sua estrutura ao responder a fatores externos (e. g. a mudanças climáticas). Isto significa que sistemas dados tendem a manter sua forma e que mudança é o resultado da adaptação a circunstâncias externas (Radcliffe-Brown 1952). Outros antropólogos, como Robert Lowie, procuram explicações para mudanças não pelas estruturas dadas, mas em estrutura paralelas ou em grupos. Por exemplo, a origem do Estado, segundo este autor, é encontrada em grupos de idade e grupos guerreiros, existindo lado a lado com sistema de parentesco (Lowie 1921). Este tipo de solução tem sido criticado, pois evita a problemática das mudanças estruturais internas.

O arqueólogo Colin Renfrew, trabalhando em uma tradição funcionalista e sistemática tem tentado integrar, em uma abordagem teórica própria, a conceitualização de mudanças internas em sociedades (Renfrew 1984). Segundo ele, um sistema é constituído por vários subsistemas (político, religioso, de subsistência, etc.). Cada um destes subsistemas tenta manter seu equilíbrio, e assim, também tenta evitar mudanças estruturais. Entretanto mudanças estruturais podem ocorrer diante de certas circunstâncias específicas. Uma mudança estrutural deve ocorrer, através de inovações particulares, em mais do que em

um subsistema dado. Através de efeitos secundários em outros subsistemas, o "efeito multiplicador" (um termo emprestado de John Meynard Keynes), o resultado final é uma mudança estrutural do sistema como um todo. Renfrew trabalha particularmente a importância de atividades de "gerenciamento" como decisivas por provocar mudanças estruturais (ver *Peer-Polity Interaction* 1987). A abordagem de Renfrew é interessante e valiosa, mas, no final considera a mudança estrutural efeito final da "inovações" pontuais. Logo, mudança em uma estrutura, é, de acordo com Renfrew, o resultado de um processo adaptativo.

Definições Operativas

Em diversos trabalhos de Antropologia, sociedades são rotuladas, em termos gerais, mais ou menos em termos socio-políticos, como tribo, domínio ou Estado (Service 1976), ou com conceitos relacionados com alguns aspectos de produção, assim como caçadores, agricultores, ou industriais. As definições são geralmente não muito estritas. Service tende a definir os conceitos mais detalhadamente, mas na maioria das aplicações arqueológicas as definições são modificadas, ou usadas de um modo não sistemático.

As diferenças entre conceitos socio-políticos de tipo, domínio ou Estado, no contexto arqueológico, continuam pouco estudadas. Do mesmo modo, definições vagamente relacionadas com a produção são aplicadas sem cuidado. O fato, por exemplo, de a agricultura e a caça existirem em contextos industriais tem sido deixado de lado sem discussão. Assim, estes conceitos não são, em estrito senso, baseados em modelos estruturais, relacionando-se mais ao "tipo ideal", conceito de Max Weber (1958). De acordo com Weber, o tipo não é uma estrita descrição de sociedade, mas uma ferramenta analítica. Estes tipos ideais podem, de acordo com minha opinião, serem úteis como ferramentas analíticas, como entidades "positivas", como uma espécie de aproximação de situações concretas. Isto é necessário ao arqueólogo que não pode abordar um material sem algumas definições preliminares. A metodologia e os métodos selecionados dependem largamente destas definições preliminares (caça? agricultura? indústria?). Nenhum destes conceitos são meros instrumentos, e devem ser usados com cuidado, não como verdades dogmáticas. Para uma análise mais profunda são necessários outros conceitos.

Conceitualização de Karl Marx

O conceito de modo de produção, desenvolvido por Marx, é de grande importância para análises socio-econômicas, entretanto existem muitas interpretações e equívocos sobre este conceito na literatura antropológica e arqueológica. Buscando o sentido do termo em *O Capital* de Marx (1867) 1962, (1885) 1963, (1894) 1964,

alguns pontos interessantes podem ser enfatizados. Primeiro, o conceito é relevante apenas em uma análise de nível alto, na interpretação de sociedades. Isto significa que um sítio arqueológico deve ter sido parte ou participante de uma "modo de produção", mas que o sítio individualmente não pode representar o modo de produção como tal. Além disso, o modo de produção é uma generalização, incorporando vários conceitos similares. Entretanto, cada região ou área, não deve ter tido seu próprio modo de produção.

Em segundo lugar, este conceito descreve complexas relações entre seres humanos, suas relações com a natureza e os produtos resultantes da produção humana. Um modo de produção não pode ser definido por um critério isolado. Assim como um tipo dado de grão ou um tipo dado de ferramenta.

Em terceiro lugar, e este é um ponto fundamental, o conceito descreve uma mudança estrutural, e.g. os processos de mudanças internas em uma estrutura. Neste sentido o conceito de Marx ultrapassa a terminologia funcionalista. Deve estar evidente que a definição e a interpretação de modos de produção é uma tarefa complexa, e que só isso pode ser um importante objetivo em nossa pesquisa. O próprio Marx desenvolve uma valiosa e instigante análise do modo de produção capitalista, mas contribuiu pouco para clarear outros modos de produção. Seria em vão procurarmos receitas detalhadas em seus trabalhos. É melhor deixar de lado vários conceitos que ele desenvolveu anteriormente, como por exemplo, o modo de produção asiático (ver Cornell 1993b).

Em uma análise de caráter marxista, devemos desenvolver uma série de estudos nos diferentes aspectos de uma sociedade, antes de definir exatamente o seu modo de produção. Em um processo de estudos arqueológicos, terminologia do tipo de Weber, deve ser de grande valor como ferramentas operativas (como a unidade doméstica, períodos de caça, o centro, etc.).

Existem outros conceitos relevantes desenvolvidos por Marx. Em outro contexto (Cornell 1993c, Cornell 1993b), enfatizei o valor do conceito de forças produtivas, representando a relação entre seres humanos e "natureza". Este conceito parece ser de maior utilidade que o conceito de ecologia, o qual é evidentemente ligado a conceitualizações funcionalísticas.

Necessidade e Excedente

O uso do conceito de necessidade ou utilidade e o conceito de excedente desempenham um importante papel no debate antropológico e arqueológico, e merece alguns comentários.

Karl Marx discutiu o significado de bens no capitalismo e, de acordo com ele, o valor de um bem, em última instância, é determinado pelo valor da força de trabalho investida na produção deste em uma dada

sociedade. Raymond Firth (1989) usou o conceito de utilidade em sua crítica ao conceito de valor de Marx. Firth citou vários economistas neoclássicos para construir seu ponto de vista, e enfatizou os fatores de demanda e oferta como determinantes para o valor de um determinado bem. Esta é atualmente a crítica tradicional a Marx, desenvolvida no final do século XIX. Existem vários economistas contemporâneos que não aceitam esta crítica. Luigi Pansinetti (1965), por exemplo, sublinhou que a interpretação de Marx e a neoclássica são igualmente prováveis. Além disso alguém pode enfatizar que Marx permite, por uma série de fatores, a influência da flutuação no preço da mercadoria, sendo um desses fatores a demanda e a oferta em circunstâncias históricas dadas. Também, enfatiza que estas flutuações são de grande importância histórica para o processo de acumulação do capital. Marx trata também, da importância dos mecanismos alocativos, e a elasticidade da necessidade social:

"A necessidade social, ou o valor de uso trazido do potencial social, constitui aqui um fator determinante em relação ao total do tempo de trabalho em uma sociedade que corresponde a cada segmento especializado da produção."
(1964:649)

Existe um outro tipo de crítica a Marx, de acordo com aquilo que na análise de Marx é puramente ideológico, postulando a existência de uma necessidade absoluta. Segundo Quirós & Tiscornia (1988), necessidade não deve ser um fator objetivo, como em Marx, pelo o que estes autores acreditam. Pelo contrário, a necessidade é sempre definida socialmente segundo Quirós & Tiscornia, e nesta "primeiro o lucro é definido, e depois o mínimo" (p.31). Existem vários problemas na abordagem de Quirós & Tiscornia. Não é possível negar que existam alguns requisitos mínimos para sobrevivência humana (ar, energia, etc). Estas necessidades básicas existem objetivamente. Ao mesmo tempo, é impossível definir estas necessidades precisamente, devido à grande variedade entre diferentes períodos históricos e diferentes regiões geográficas. Marx escreveu sobre as necessidades e as demandas em uma sociedade capitalista que ".../ Uma certa quantidade definida de necessidade social requer uma quantidade específica de bens no mercado. Mas a definição desta quantidade é dada pela elasticidade e flutuação /.../" (Marx, 1964: 198) e o valor de uso depende de "uma quantidade definida de necessidade ou demanda social de um determinado tipo de produto" (1964: 648 - 649). Também deve ser notado que Marx tinha observado que algumas sociedades "selvagens" dedicavam relativamente pequenas quantidades de trabalho para cobrir as necessidades de alimento, o que Sahlins, ignorando

Marx, posteriormente chamou de a sociedade afluente original. Entretanto neste caso o excedente não era investido no trabalho de grande escala.

Segundo Marx utilidade e excedente estão intimamente relacionados. O ponto fundamental é que a sociedade de classes está baseada, fundamentalmente, no caráter social da produção, e não no da distribuição, ou, em outras palavras, a produção é o fator determinante e não a distribuição. Isto significa foco na produção. Assim Marx discute o fetichismo da mercadoria na sociedade capitalista, quando o produto contém um misterioso valor para o mercado. Marx tentou mostrar que este valor estava fundamentalmente baseado no trabalho humano. Assim como foi mostrado por Maurice Bloch, este fetiche existe em várias sociedades não capitalistas, mas desenvolvido em outros contextos e não baseado em bens quaisquer, como neste caso (Bloch, 1989).

O processo de produção

A conceitualização do processo de produção pode ser de grande valia para o arqueólogo. Diversos estudos recentes, onde a análise dos aspectos dos processos produtivos tem sido o foco (por exemplo Arnold 1985, Clark 1986, Lackey 1986, Mitchel 1985, Prehispanoc Agricultural... 1987 etc) e outras discussões mais gerais sobre produção e tecnologia, demonstram um crescente interesse por este tópico. Entretanto, a terminologia continua pouco desenvolvida. Tenho discutido alguns aspectos deste problema (Cornell 1993b; ver também sobre esta questão Tosi 1984, Myrdall 1990). Irei, agora, comentar alguns aspectos sobre este problema.

Margaret Nelson trabalha explicitamente com conceitos baseados na teoria econômica neoclássica. Nelson discute em termos de estratégia, ao pensar a solução de problemas concretos (a respeito da caça, do cultivo, etc). E a base para o argumento é a existência de um padrão ótimo no comportamento de adaptação no ser humano. A situações diferentes, Nelson menciona alguns problemas desta abordagem (1991, p. 61 e p. 87-88), ainda que ela aplique esta conceitualização mais adiante. O principal problema é a gama para as decisões de estratégias dadas. Esta gama, baseada no conhecimento do meio ambiente, do desenvolvimento das forças de produção, e da realidade socio-econômica, é determinante.

Cathy Constin (1991) ressalta a diferença entre estudos sobre a produção e estudos sobre a distribuição, e aponta para a falta de estudos sistemáticos Sua argumentação é de grande interesse e contém valiosas propostas para estudos futuros. Contudo, Constin é amplamente influenciado pela teoria econômica neoclássica, particularmente quando define tipos de especialização a partir dos tipos de demanda (1991, p. 7, ver Cornell 1993 p. 71). Algumas de suas conclusões são dúbias, esta em particular:

Para qualquer produto, deve haver muitos ou alguns produtores em relação com o total da população consumidora. Um produto que tenha um número alto de produtores em relação ao de consumidores terá um baixo grau de especialização, enquanto um produto que tenha relativamente mais especialistas em proporção aos consumidores terá um alto grau de especialidade.

Este deve ser, provavelmente, um padrão comum, mas existem notáveis e importantes exceções. Na produção de itens de luxo o número de especialistas em atividade pode ser muito alto, enquanto o grupo de consumidores mantém-se bastante pequeno.

Constin define especialização como "participação diferenciada em específicas atividades econômicas" (p. 43), como um fator de diferenciação. Este tipo de definição geralmente é relacionado com técnicas especializadas. Existe um outro tipo de especialização, que não inclui a especialização técnica, mas incorpora diferentes escalas de trabalho. O exemplo típico pode ser o da construção de um grande templo, geralmente realizado com métodos simples de construção, mas com grande acúmulo de conhecimento humano. Neste caso, o trabalho individual é um trabalho "especial", mas não especializado.

Conclusões da parte 1.

No sentido de delimitar o objeto de estudo na Arqueologia, tenho salientado a necessidade de ir além das abordagens estáticas ao focar os processos de transformação. No trabalho arqueológico, a utilização de categorias estáticas, assim como "o tipo ideal" de Max Weber, ainda pode ser de grande valia como ferramenta operacional.

Ao pensar em transformações, aponte para o potencial valor do conceito de modo de produção e discuti alguns problemas relacionados com o estudo da produção.

O problema central é a articulação destes conceitos com a prática arqueológica. Para chegar a este objetivo, respeitando a complexidade das formas socio-econômicas, a sistematização do material arqueológico é necessária.

2. O objeto de estudo e o campo de trabalho arqueológico.

A prática arqueológica

Na prática arqueológica, deparamo-nos com uma série de problemas metodológicos, que, por sua vez, contém problemas de natureza teórica. A delimitação de objetos de estudo em uma região, um sítio, e suas subdivisões, é o principal problema. A prática arqueológica nos coloca uma grande variedade de situações. Em alguns casos, são visíveis sinais sobre o solo, e.g., muros de pedra, ou, em outros casos, não há nenhum sinal visível. Para cada situação existe um conjunto específico de métodos e uma metodologia

específica a ser aplicada. Minha experiência pessoal no Cone Sul é limitada, mas vários trabalhos de campo no noroeste da Argentina levaram-me a algumas reflexões sobre estes problemas. Certamente outros colegas, com maior experiência podem apresentar contribuições mais importantes.

Unidade de procedência

A unidade de procedência é um conceito fundamental na metodologia arqueológica. Para o registro/arquivo arqueológico, desenvolvido na experiência do trabalho de campo, é recomendável estabelecer pequenas unidades de procedência no sentido de facilitar posterior reagrupamento e análise do material. Sobre a escavação, os métodos de registros estratificados proposto por E C Harris são de grande importância (Harris 1979). Quando possível, é melhor nivelar os itens diretamente, em três dimensões. Entretanto em algumas situações é difícil. Quando trabalhamos com grandes quantidades de material, muitas vezes quebrado e de possível identificação somente depois de examinado minuciosamente, é necessário definir pequenas unidades de procedência que englobem vários objetos. Nas escavações arqueológicas no cabo noroeste da Argentina, existem diversas situações onde é impossível, pelo menos ocularmente, diferenciar os extratos culturais com base na cor e na textura. Entretanto, os "extratos culturais" tendem a tomar grandes dimensões. Em algumas situações pode ser útil operar com extratos culturais artificiais, subdivisões dos extratos culturais de dimensões demasiado grandes. É sempre possível diferenciar a variabilidade vertical pela reunião dos artefatos e dos outros materiais posteriormente às escavações.

Como um exemplo da complexidade da situação, irei mencionar um caso. No sítio El Pichao (StucTac5), Valle de Santa Maria, sítio exposto em várias situações à erosão severa e destruição por efeito aluvial em grandes partes, as escavações foram levadas a cabo em várias estruturas diferentes. Na estrutura denominada Unidade 12, definida preliminarmente como "unidade doméstica", situada em um posição relativamente protegida da erosão, dois níveis de solo foram identificados pela estratografia durante a escavação, assim como outros traços (concentração de carbono e poços com cinzas). Os estratos eram dificilmente detectados em perfil ou em secções, mas no processo de escavação foram identificados como compactações de terra, sobre e dentro das quais achavam-se diversos fragmentos de cerâmica e ossos de animais em posições horizontais. A datação por luminescência dos fragmentos das cerâmicas revelaram datas invertidas. Minha primeira reação fo descartar todas as datas, o que foi impossível já que a maioria das datas do sítio estavam coerentes (Cornell & Johansson 1993). Em seguida pensei em descartar minha própria experiência e negar a existência

de estratos. Entretanto, isto não era convincente pois os estratos eram evidentes em várias escavações, incluindo nos trabalhos na periferia da aldeia. Então minha interpretação final foi que o material em cerâmica que não correspondia aos estratos não tinha se acumulado da mesma forma do recheio. Uma parte do material do recheio estava "nova" quando o acúmulo ocorreu, e outra parte estava "velha". Outro fato importante, complicando ainda mais a situação, foi a presença de roedores, que podem, em alguns casos, ter movido material entre os níveis.

O exemplo exposto acima mostra que a estratigrafia estrito senso (Harris 1979), assim como o estudo do material (artefatos e etc), fornecem informações válidas e importantes. É importante analisar cuidadosamente os dois tipos de informações, no sentido de contrasta-las. Reavaliar os artefatos, a datação, detalhar a estratigrafia: todos os métodos são válidos. Em alguns casos, a informação baseada em métodos diferentes pode parecer contraditória, mas isso freqüentemente resolve-se em uma análise mais profunda. Em alguns casos, o que pode realmente ocorrer, a contradição pode não se resolver.

Na análise do material acumulado no trabalho de campo, as unidades de procedência diferem de acordo com o problema colocado acima. Em algumas circunstâncias, a análise comparativa é baseada nos níveis estratigráficos (geralmente estratos combinados, ou em determinadas reuniões de material). Em outras situações, a análise comparativa é baseada nas estruturas (casas, tumbas, etc) , ou, em outros casos, em sítios individuais ou até regionais. É de importância central a utilização sistemática dos procedimentos. Por exemplo, quando se faz a seriação gradativa (Ford 1962) é importante que as unidades de procedência sejam compatíveis umas com as outras. No caso da seriação do material de Vale Hualtín, estabelecida por Alberto Rex González (González & Cowgill 1995), baseada no trabalho dos engenheiros Weiser e Wolters, para a formação da coleção Muñiz Barreto, uma vantagem a favor da comensurabilidade das unidades foi que todas elas eram tumbas e, assim, compatíveis entre si. A comensurabilidade é também importante para o que concerne ao caráter do depósito do material. Material acumulado como lixo ou preenchimento ("secondary refuse" segundo Michael Schiffer 1987) não é diretamente comensurável com o material "primário" ou o tipo "de fato". A articulação concreta entre os tipos de depósito varia de acordo com a região e o período. A categorização de Schiffer é valiosa, mas a complexidade dos materiais demanda uma categorização mais refinada (Cornell & Johansson 1993). Em uma seriação quantitativa é sempre importante de se levar em conta a variabilidade dos processos que podem ter provocado mudanças no material depositado posteriormente ao momento de nosso interesse (cultivo, saques, etc., assim como processos "naturais", a ação do vento e da água, etc.).

Geralmente, as unidades analíticas são definidas pelas funções e sentidos que atribuímos, no sentido de estabelecer "tipos ideais". As unidades interpretadas como "unidades domésticas" são um exemplo de um conceito da teoria social articulado com o material arqueológico por métodos operativos. Unidades domésticas são definidas arqueologicamente por certos padrões recorrentes na organização do material (Cornell 1993b, pp. 83-92, 145-188). Esta concepção também opera nos sítios, na definição de aldeias ou centros, por exemplo. Neste casos, a definição do tipo é importante também quando definimos os limites do sítio (Cornell 1992b, pp. 137-140).

Em todos os projetos arqueológicos, a definição do método geral é importante. Se não existe coerência nem estratégia definida, não existe um projeto de investigação, mas somente uma série de estudos paralelos, onde geralmente não se chega a resultados concretos. As limitações dos recursos, acima de tudo, nos obriga a usar os instrumentos e o dinheiro de maneira racional. Por exemplo, todo o projeto de campo deve começar por uma prospecção geral e mapeamento das estruturas visíveis e topografia, quando necessário; e se estes são pouco conhecidos, com limitações de teste de trincheiras nos diferentes tipos de materiais de traços diferentes. Com base nesta informação desenvolve-se uma estratégia para escavações maiores. Minha experiência pessoal a respeito é que, em geral, uma tática recomendável a seguir consiste em concentrar os recursos disponíveis em uma única unidade, a cada campanha, com o fim de aprofundar o conhecimento das unidades e poder comparar esta informação com aquela obtida em outras unidades.

Estatísticas probabilísticas

Nos casos onde nenhuma indicação visível nos ajuda a identificar os sítios na superfície, o teste de trincheiras sistemático baseado em algum método estatístico pode ter relevância para definir a distribuição espacial. Este método também tem sido usado em outras situações, por exemplo quando escolhemos objetos de estudo entre uma grande variedade de sítios. O uso permanente destes métodos permite alguns comentários sobre problemas teórico-metodológicos.

Na bibliografia existente há várias apresentações de mostras probabilísticas (ver Shenann 1988). No entanto existe marcadamente pouca discussão dos fundamentos dos métodos. O método probabilístico é um clássico método indutivo, usado para inferir alguma coisa a partir de uma pequena parte conhecida. Quando selecionamos um dado método probabilístico devemos ter em mente que não existe um menu para escolher, a partir da vontade de alguém. O método dado, se usado, deve ser aplicado sistematicamente em todo o projeto. É interessante notar que muitos arqueólogos da "Nova

Arqueologia", estes que defendem a dedução teórica, tenham aplicado em grande escala métodos estatísticos de indução (incluindo amostras probabilísticas e testes significativos).

Na prática arqueológica, as condições do material arqueológico não facilita a aplicação de métodos estatísticos de indução. Os fatos envolvidos, determinantes da formação da (desconhecida) população total arqueológica, são muito complexos. Na sociologia, a situação é diferente pois a população é freqüentemente visível no presente, e isto nos possibilita concordar sobre suas características no sentido de escolher o melhor método. Isto não significa que as amostras probabilísticas (estrito senso) não sejam úteis na Arqueologia. Elas podem constituir ferramentas úteis para análise arqueológica, mas somente em casos especiais onde é formalmente possível fazer inferências estatísticas válidas.

Estatísticas dedutivo-descritivas

Os métodos dedutivo-descritivos são, do ponto de vista estatístico, de grande uso para a Arqueologia. Mesmo os mais complexos métodos, como a análise, são úteis para definir correlações entre múltiplas variáveis (artefatos, ossos, macrofosséis, etc), nas séries de unidades dadas; eles são particularmente úteis para estabelecer cronologias e para estabelecer grupos de artefatos, ossos, etc, representando uma situação social funcional ou diferencial. Formalmente a crítica aos métodos dedutivo-descritivos é válida: eles não nos trazem nenhuma informação nova. Entretanto estes métodos organizam o material de modo complexo, freqüentemente impossível de se fazer manualmente.

Conclusão da parte 2

A delimitação das unidades de proveniência é um problema fundamental. É de grande importância ressaltar a diferença da escala nas unidades de proveniência, e de considerar a comensuralidade analítica e estatística das diferentes unidades.

3. Conclusão geral

A conceitualização dos contextos culturais, em termos da teoria social e da aplicação é impossível de ser administrada no noroeste da Argentina. O material arqueológico tem uma variabilidade que não nos permite a separação de bem definidos contextos culturais. Parece-me melhor orientar os estudos arqueológicos para problemas específicos descritos, por exemplo, em temas sociais, econômicos ou políticos.

O problema de maior importância são os processos de mudança nas diferentes sociedades. Abordando este problema, o conceito de modo de produção parece de fundamental importância, ainda que categorias estáticas, mais que o tipo ideal proposto por Max Weber, sejam de grande valor como ferramenta operativa.

As unidades de proveniência na Arqueologia são de dois tipos: a delimitação mínima definida numa escavação, e unidades dadas pelo conteúdo socio-econômico, constituídas por várias unidades menores. Estas últimas unidades são, na verdade, uma espécie de tipo ideal. Estes tipos devem ser definidos nos sítios (um centro, uma aldeia) ou de acordo com os elementos do sítio (um templo?, uma unidade doméstica?). Para concluir eu proponho uma espécie de objetividade para os arqueólogos focada em problemas teóricos e metodológicos passando do nível estático do tipo ideal para problemas mais complexos relacionados com mudanças.

Tradução : Ana Maria P. Hoffmann.

Alejandro F. Haber e Daniel D. Delfino

Samuel Lafone Quevedo e a Construção da Arqueologia na Argentina

A história da construção da Arqueologia como disciplina científica deve ser ao mesmo tempo uma história da construção da comunidade arqueológica. Em nossas nações recentemente construídas, a institucionalização dos estudos acadêmicos do homem, ou seja, a formação de mecanismos de controle estatal do trabalho científico, incluíram uma geografia acadêmica paralela à da política em geral. Porém, como aqui o espaço não é referido como dimensão abstrata, mas em relação ao caráter situado das perspectivas arqueológicas, as mudanças na geografia acadêmica como parte dos processos de construção da ciência arqueológica e de sua comunidade de seguidores, deveriam refletir-se nas mudanças dos aspectos teóricos (enquanto definição do domínio objectual da interpretação arqueológica) e metodológicos (enquanto definição das aproximações legitimadas nessa área) da prática arqueológica.

De uma maneira muito especial, as primeiras etapas da história da Arqueologia, ou seja, o processo de definição do que se inclui e do que se exclui dos limites da disciplina, mostra claramente os sentidos de nossa primeira teoria e metodologia. No caso argentino, e podemos suspeitar que não seja um caso isolado, este processo (e os sentidos a ele ligados) se relacionou com a construção do estado nacional e a nacionalidade (Haber 1995 para o caso Argentino; ver também Rowlands 1994).

Neste trabalho queremos mostrar as mudanças sofridas por um pioneiro dos estudos humanísticos na Argentina, Samuel Lafone Quevedo, num tempo em que foi progressivamente absorvido pela academia e se comprometia com a sua construção. A importância de nos prendermos a uma carreira individual é enfatizar a experiência pessoal de Lafone como caso empírico.

Se revermos a historiografia da Arqueologia argentina (Fernández 1978; Madrazo 1985; dentre outros), encontraremos ampla justificativa para considerar Samuel Lafone Quevedo como um pioneiro. Por outro lado, faz-se necessário advertir que sua obra não tem sido considerada favoravelmente, como a da maioria dos de sua época. Certamente, Lafone Quevedo não foi um clássico no sentido de Alexander (Alexander 1991). O fato de que a obra de Lafone Quevedo não seja um ponto referencial para a história da disciplina mostra que a maior parte dela ficou fora da prática arqueológica legitimada, e que esse limite não tem mudado muito no sentido de reabsorver a principal parte da obra de Lafone. Talvez aqui resida a relevância desta investigação em um momento auto-reflexivo da Arqueologia de hoje.

Nossa visão de Lafone é estritamente presente, e nesse sentido este trabalho é uma apresentação. Não é que defendemos ou rechaçamos suas interpretações como válidas para o presente, mas no momento de refletir acerca das hipóteses da própria disciplina, reler Lafone, com sua peculiar aproximação pré-disciplinária, torna-se um exercício vivificante.

Acreditamos ser conveniente enfatizar na obra de Lafone as posições encontradas, para que se destaque, dentro do seu contexto, suas contribuições, assim como suas contradições internas. À luz dessas diferenças pode-se ver os caminhos abertos por Lafone, aqueles que justificam a apresentação que dele fazemos. E, em uma obra topologicamente inspirada, surge quase como necessidade polarizar entre Pilciao e La Plata (suas sucessivas residências). Desta distância resulta toda uma metáfora de sua obra, assim como também da antropologia do noroeste argentino.

Para acentuar as distâncias e diferenças que marcaram sua própria biografia intelectual e a relação do seu compromisso com o processo de construção da Arqueologia acadêmica, ignoraremos alguns outros importantes aspectos do pensamento de Lafone, como por exemplo a influência da antropologia inglesa (principalmente Frazer, porém também Tylor) e da Arqueologia e o antiquarismo norte-americano (por exemplo os construtores de montículos de Ohio e a investigação de Squier). O evolucionismo e o racismo fizeram parte do pensamento de Lafone, assim como de grande parte de sua época (ainda que certamente não era um militante como outros contemporâneos seus); porém não é nosso propósito caracterizar os pontos em comum com seus colegas, que podem explicar-se como

a influência do "espírito" da época. Preferimos enfatizar as relações mutáveis da produção acadêmica e a construção de um campo arqueológico como contexto da própria obra de Lafone.

Um breve comentário biográfico

Samuel A. Lafone Quevedo nasceu em Montevideo (Uruguai) em 1835. Sua mãe era católica e seu pai anglicano. O pai de Lafone, um rico comerciante inglês com interesses comerciais em ambas as margens do Rio da Prata, envia seu filho à Inglaterra em 1848, para estudar na Universidade de Cambridge. Nove anos depois, Samuel voltou ao Prata com um título de *Magister artium*.

Em 1859, realizou sua primeira viagem a Catamarca, acompanhando seu pai e Benjamin Poucel, um francês que, tendo percorrido previamente o local, transmitiu ao jovem Samuel seus conhecimentos e interesses pela geografia, história, etnografia e Arqueologia da região. Pouco tempo depois, com os problemas financeiros nos negócios do pai, Samuel foi enviado a Catamarca para administrar uma mina e um engenho de processamento de minério.

Instalado na região, comprou em 1860 um extenso Alfarrobal a 25 quilômetros do sul da Andalgalá, praticamente nas costas da salina de Pipanaco. Lafone rebatizou o local com o nome de Pilciao. Ele mesmo declara:

"Eu sou o autor da ortografia Pilciao, quando o restaurei apaguei seu antigo nome. A propriedade foi adquirida sob o nome de Balde da Carpintaria ou de Don Fabián, pois assim se chamava nosso vendedor" (Lafone, 1898: XLI).

No lugar, Lafone fundou um engenho ou fundição, com um povoado, ao qual foi dando características além do mero empreendimento industrial. Posteriormente Pilciao foi visto como um projeto semelhante a uma missão jesuítica, uma redução, uma fundação num sentido mais amplo. Ali construiu casas para os trabalhadores (que chegam a ser mais de quinhentas), uma escola, um templo ou salão, cunhou moeda própria e estabeleceu atividades culturais comunitárias:

"Cinco dias de trabalho ao lado de um homem querido e amado, que era ainda o primeiro a participar das tarefas mais duras, e dois dias de descanso: sábado e domingo. (...) Aquele era o dia (...) do lar e nem as crianças comumente se afastavam de suas casas. O domingo era o dia do povo, o momento de se conhecerem e se apreciarem todos os vizinhos. As pessoas dos moinhos mais vizinhos, distantes quinze ou mais quilômetros vinham, já ao cair da sexta-feira, para participar das funções e dos jogos nesses dois dias" (Furlong, 1962:14).

Em uma resenha biográfica nos diz (Furlong, 1962:20) que "(...) a vocação filológica e arqueológica de Dom Samuel havia se firmado desde 1880". Já no início da década de 80, quando Lafone começa a escrever notas pessoais em um folhetim (tarefa que continuou até 1896), nos fala de sua obsessiva paixão pela transcrição e estudo de documentos antigos. Em seu desejo de conhecer o caráter de uma cultura americana originária, não vacilou em aprofundar-se na aprendizagem de diferentes línguas, tais como o quichua, araucano, abipôn, mocoví, toba, guaycurú, chino, japonês, egípcio, sânscrito, chibcha, maia, quiché, nahuatl. Simultaneamente realiza estudos de gramática comparada.

Pilciao rompeu a monotonia de uma paisagem rural provinciana e Lafone "rompeu" a história desse confinamento da terra. Pilciao foi um lugar e um homem, despertou a admiração e cultivou a atenção de cientistas e viajantes que passavam e saqueavam por essas imensidões. Aqueles que em diferentes momentos, e por diversas razões, fazem referência à pessoa de Lafone, coincidiram surpreendentemente em reproduzir a imagem de um equilibrado interesse entre os seus negócios e suas investigações. Um grande número de cientistas visitou Pilciao, entre eles, o engenheiro Gunard Lange, o antropólogo Hermann Ten Kate, o geólogo R. Hauthal, o Dr. Luis Brackebush, porém sem dúvidas, "(...) o homem que mais fez por Lafone - no dizer de Furlong (1962:21) - foi Francisco P. Moreno", que em 1892 lhe confiou a direção da seção de Filologia do Museu do Prata. Seus compromissos com as instituições capitâneas começaram a fortalecer-se, suas viagens ao sul se fizeram cada vez mais frequentes e por tempos progressivamente mais prolongados. Em 1895 a Universidade de Buenos Aires o nomeou delegado do Congresso de Americanistas de Roma, convite que teve que recusar devido a compromissos familiares e especialmente porque suas preocupações deveriam se concentrar na administração das finanças.

"Tudo ia com a maior prosperidade até que, a partir do primeiro governo de Roca, os políticos se interessaram pela exploração mineral. Eles arruinaram a empresa de Lafone. (...) os impostos, os tributos, as taxas de toda índole, e os impedimentos de toda natureza foram acrescentando-se de tal maneira, que (...) no final destes anos escreveu Dom Samuel: 'é um mau negócio continuar com Pilciao, e ainda que me venha a alma por ponto final a esta empresa, não acho outra solução viável'"(Furlong, 1962:19).

Suas decisões, inicialmente atenuadas, começaram reduzindo a quantidade de trabalhadores, até que por fim em 1902 teve que vender a mina. Mudou-se então definitivamente para La Plata (a capital da província de Buenos Aires), onde em 1906, foi designado Diretor do

Museu de Ciências Naturais de La Plata, cargo em que permaneceu até sua morte.

Em 1898 é nomeado professor de Arqueologia Americana na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Ao tomar posse desta cátedra, inaugura formalmente os estudos acadêmicos dentro desta especialidade. A série de reconhecimentos institucionais acabam por se configurar em 1910, quando a Universidade de Buenos Aires lhe outorga o título de Doctor honoris causa.

Samuel A. Lafone Quevedo, o precursor dos estudos filológicos, etnográficos, arqueológicos, linguísticos, morre em 18 de junho de 1920.

A Antropologia de Lafone

"As forças reprodutoras da natureza, por toda parte aparecem como objetos de culto dos indígenas, e ainda que o tempo e as buscas de cultos opostos hajam feito todo esforço por desaparecer com o último rastro das religiões do vencido, a casualidade e a Arqueologia reivindicadora da história trazem à luz provas de como agiam e como pensavam nações desaparecidas. Os nomes de lugar, o simbolismo de seus artefatos, sua organização social, tudo tende a irmanar as nações dispersas na maior parte da América que conhecemos" (Lafone, 1918:79).

Em 1890 é publicado o primeiro trabalho de Lafone destinado aos meios científicos, que constitui um exemplo paradigmático do primeiro momento de Lafone. Nele descreve o significado de um disco de bronze que havia adquirido em uma povoação vizinha a Pilciao. Com este primeiro trabalho entramos em sua obra, que será percorrida com uma intenção mais sistemática que cronológica.

Lafone busca na "Relação de Juan de Betanzos" (uma crônica da conquista do Peru), a descrição de umas imagens de vulto que faziam parte da parafernália do culto ao Inca em Cusco. Sugere então que o disco em questão podia ser uma cópia ("uma medalha") das muitas que haviam sido mandadas "aos confins do império", para serem "veneradas e reverenciadas ou *mochados*, como diz a expressão indígena" (Lafone, 1890: 4). Para reafirmar o que foi dito descreve os componentes do disco que manifestam semelhança com a descrição da "Relação": "o banco ou trono, *tiyana*"(op. cit.), "o diadema de plumas muito galantes", "as argolas de ouro que pendiam dos diademas" e "a *patena* de ouro na frente". A falta das "duas *mamaconas*, ou mulheres que *oxeasen* (espantavam) as moscas", é suprida por um sinônimo gráfico. No disco há

"duas lagartixas, ou seja, *umucutis*, a etimologia de cujo nome parece estar indicando seu ofício; pois *umu* é sacerdote, e *cuti*, em vez

de. Os lagartos comem moscas, pois muito bem podem desempenhar tal ofício.”(op. cit.)

O texto da crônica serve de marco interpretativo para o disco. Sobre a superfície do disco, Lafone lê um texto gráfico semelhante ao da crônica. Porém “ler” é bem menos metafórico do que se poderia supor. Explicitamente, Lafone manifesta:

“eu creio ler nos símbolos certas letras, e estas não dizem Viracocha”(op. cit. , p.9)

Porém esta idéia ele nos apresenta em sua dimensão histórica:

“este culto, - o de Viracocha - até certo ponto nobre e puro, havia destituído outro que se ligava mais de perto às tradições e superstições populares”(op. cit.).

Antes de começar a última parte do seu trabalho, sob o título “As letras”, Lafone nos diz que:

“os bordados e pinturas repetidos ad nausean nos objetos arqueológicos significavam algo; o que se fez convencional começou por ser significativo” (op. cit.).

Como aceitar este significado? Lafone fornecerá várias vias ao longo de sua obra. Em 1890 compara cada uma das unidades gráficas que compõem os motivos com os hieróglifos egípcios e maias, e com seu valor fonético e semântico. Como resultado desta tarefa de deciframento e transcrição conclui que os motivos repetem a língua *cuati*, que será objeto, por sua vez, de tradução na forma de crônicas e documentos históricos, informação linguística e tradições folclóricas.

De seu artigo sobre “As tumbas de Chañar-Yaco” deriva o significado simbólico do funcional:

“(…) pintadas (...) com essas linhas ondeadas em zig-zag e quenco, que se não estou errado são os signos que dizem - água - porque os encontramos nos vasos e tigelas que seguramente se destinavam para o transporte e depósito deste líquido”(Lafone, 1891: 358).

Neste caso se trata da unidade da coisa, seu nome, seu objeto e seu sentido. *Yuro* é, por sua vez, o nome que se aplica a uma vasilha alargada, aquela que serve para uma função e ao qual representa essa mesma simbologia. Sua decoração alude a esse significado, assim como ao nome dessa decoração.

Em 1900 reitera o esquema. Desta vez se refere a umas “luvas” de bronze, interpretando cada motivo: o papagaio é mitologicamente importante;

“o paralelogramo é um dos símbolos repetidos ad nausean no famoso disco descoberto em Adalgá, e que suponho que representa o Deus Viracocha -¹-. A rampa (...) o mais provável é que

representa as patas ou a aradura das lavouras andinas (...). Dos três vamos dizer somente que se parecem a três menires, monolíticos que estão intimamente ligados ao culto dos Deuses agrícolas da região em que se encontram as luvas de bronze (...). Estes círculos já (sic) sejam sos ou acompanhados de outros círculos pequenos ou (sic) de pontos centrais, têm (sic) um valor simbólico bem conhecido; (...) baseando-me na prancha do Yamqui Pachacuti e em meus estudos arqueológicos na região Calchaquina, não exito em unir uma coisa com outra, e em estabelecer que onde temos estes “Olhos” se trata do deus (sic) Viracocha, e de seu filho ou (sic) emanação, Ymaymana” (Lafone, 1902b: 287-288).

Lafone conclui:

“Reunidos estes dados creio justificada a hipótese que este e os outros cabos de espada que figuram nas coleções são “como luvas” com que se implorava o favor de Viracocha, do Sol e do Trovão”(op. cit. , p. 289).

Porém é no prefácio à obra de Adán Quiroga, “A Cruz na América”, que Lafone assina em 1901, onde dá à simbologia uma forma mais explícita:

“Estes desenhos nos fazem reconhecer que existia um simbolismo com signos reconhecidos, e baseando-me nisso, na universalidade de muitos deles em nosso continente, é que não exito em falar de uma língua sagrada com símbolos bem conhecidos tanto no norte como no sul” (Lafone, 1977;21).

A idéia de uma língua sagrada pan-americana nos soa excessivamente difusionista. Porém mais relevante que a questão do difusionismo é o conceito da língua sagrada como forma de significado dos desenhos, já que provém de uma justificação para a idéia de, pelo menos, um mundo andino que compartilha várias concepções simbólicas. Sendo concepções compartilhadas que subjazem às manifestações materiais, estas podem ser rastreadas, por exemplo, através do pensamento mítico andino e, então, indicar o significado das manifestações. Estas, além de referir-se aos objetos arqueológicos e aos desenhos que os ornamentam, também referem-se aos nomes, tanto aqueles que denominam as coisas, como os nomes de lugares e pessoas. O nome fornecia pista para o significado de uma coisa. O caminho transitava por um campo linguístico e etimológico.

Durante muitos anos Lafone recolhe vocábulos vernaculares, topônimos e onomásticos na região onde habita. Esta região, a calchaquina, era devedora

¹ Advirta-se que o trabalho referido especificamente ao disco (Lafone, 1890), interpreta de forma contrária.

linguística do cacán e do quechua, línguas sobre as quais se sobrepôs o castelhano, dando lugar ao desaparecimento quase completo da primeira e a sobrevivência em regionalismos da segunda. Sua experiência neste campo leva Francisco P. Moreno a encarregá-lo da redação de "Instruções do Museu da Prata para coletores de vocábulos indígenas", que completou em 1892. Em 1894 começa a publicar em forma de folhetim outra vasta obra que edita de forma conjunta em 1898. Trata-se do "Tesouro de catamarquenismos", um verdadeiro dicionário de regionalismos. Cada termo é explicado segundo sua etimologia, ou seja, seu significado original, aquele prévio "retorno convencional".

Uma vez interpretada a origem é preciso aprofundar o significado, e esse é o ponto até onde o conduz a etimologia. A partir daí, deita mão a uma variedade de textos míticos, históricos e folclóricos para entrar no campo da tradução do significado. E isto vale tanto para os termos como para os objetos arqueológicos.

Por exemplo, uma vez concluído que os motivos do disco de bronze querem dizer "coati", argumenta, com base nas crônicas, nas línguas indígenas e no folclore, acerca do sentido de "coati" para os fabricantes do disco.

"A voz não é Quichua, nem nos consta que os Inca-Peruanos adorassem Cuati; os Amaraes, pelo contrário, o tinham ou teriam por Deus, e por isso a prevenção aos curas que investigassem àqueles, se *Cuati* era Deus. A invasão Caribica destruiu o velho mundo sul-americano e sua civilização; nós conhecemos esta em seu renascimento sob a dinastia dos (...) Incas, e atribuímos a estes e aos Chímus (...) coisas que por acaso correspondiam à raça vieja que os Caribes, ou os que assim chamamos, destruíram. Os Incas não enterravam em talhas, e sabemos, por Montesinos, que no tempo do sétimo Pachacuti, 400 A.D. se proibiu o uso das letras, e que houve reforma na religião. Provavelmente o que se proibiu foi o *Cuatiamento*, a superstição de Cuati, que nem por isso deixaria de continuar nos lugares remotos. O Inca mandaria fazer o disco do sol, o provinciano o encheria de símbolos de Cuati: assim o Colla, enquanto pretendia adorar o Deus dos Cristãos no altar de sua capela, na realidade lhe rendia culto à *huaca* que a preocupação havia enterrado sobre si mesmo"(Lafone, 1890:10-11).

Ou seja, há um fundo mítico, uma língua sagrada comum, porém ela não significa que seja exatamente a mesma entre diferentes povos. As relações entre os povos indígenas na América do Sul, e particularmente na área andina, tem sido muito complexas, e é necessário compreender que toda manifestação cultural é resultado de um processo histórico. É nesse sentido que para Lafone seja crucial a preocupação pela mitologia

andina, porém também era importante a compreensão dessa mitologia andina imersa nas contingências históricas que corresponderam a cada povo. As múltiplas invasões e conquistas foram vistas como contexto da imposição de uma cultura sobre outra; Lafone, ao contrário, sabe apreciar as manifestações nas quais a cultura de um povo sobrevive à conquista. Ao mesmo tempo, o que pode ser interpretado como uma negação racista da continuidade histórica entre "o mundo sul-americano e sua civilização" e os indígenas modernos (de origem Caribe -bárbaros-, destruidores da civilização, aqueles a quem ele tratava de controlar e transformar em Pilciao), pode ser também compreendido como uma continuidade histórica da cultura. Sua própria interpretação da história faz possível uma interpretação do simbolismo arqueológico através de mitos e crônicas, no entanto todos eles comportam até certo ponto as mesmas formas de significação.

Um exemplo, talvez o mais importante de seu trabalho nesse campo, é o "Ensaio mitológico" de 1892. Nele Lafone recorre ao texto de Santa Cruz Pachacuti, um escritor indígena da colônia, para afirmar a existência da divindade andina denominada Tonapa. Porém o próprio Pachacuti é motivo de reflexão para Lafone, e neste caso no que diz respeito à sua credibilidade. Quando Lafone se pergunta sobre a existência de Tonapa recorre a uma apresentação retórica que logo resolve magistralmente:

"O dilema em que nos encontramos é este: ou *inventou* Pachacuti a tradição de Tonapa com todos seus incidentes, o que não é verossímil, ou *reproduziu* o que muitos outros conheciam (...)" (Lafone, 1892b:349. O sublinhado não é original).

Poucas páginas adiante, continua dizendo,

"O Yamqui Pachacuti pode inventar hinos e colocá-los na boca de reis de Cuzco, porém o faria reproduzindo tradições populares e práticas que conhecia"(op. cit., p. 364).

Não se trata simplesmente de uma crítica histórica às fontes, porém mais uma justificação teórica de sua opção metodológica pela via mitográfica. O dilema entre invenção e reprodução, muito próprio de uma época marcada pelas disputas entre evolucionistas e difusionistas, é superado pelo "inventar (...) reproduzindo", daí o sentido do mito da cobra no folclore, a vasilha na tradição popular, o topônimo nas ruínas arqueológicas, tudo em uma continuidade histórica da cultura andina. A invenção pura havia descartado toda importância da tradição cultural em seu mais amplo sentido. Exemplo dele, entre nossos contemporâneos, são os arqueólogos neo-evolucionistas funcionalistas. A reprodução pura havia caído por terra com todo interesse pelas manifestações locais. Lafone se vê vivendo em um mundo andino, porém também sabe reconhecer

que não é o centro nesse mundo. Por outro lado, nada haveria significado os processos históricos se neles se houvesse reproduzido todo o conhecido. Lafone encontra em sua interpretação de Pachacuti uma posição intermediária que, por sua vez, supera amplamente o dilema. Nela cabem desde a resistência cultural até a ressemantização de significantes.

Entretanto, se o mito é reelaborado ("inventado e reproduzido") segundo o contexto histórico, é preciso, para Lafone, expressar seu significado em termos históricos. E a empresa é, de fato, um dos empenhos do nosso homem. Em reiteradas oportunidades (entre elas em sua primeira grande obra de 1888, "Londres e Catamarca"), Lafone inscreve suas interpretações na forma de processos históricos, incluindo episódios que vão desde o descobrimento da América, à conquista do Peru por Pizarro, e passando pelas entradas espanholas no território que posteriormente chamariam "Tucumán, Juries e Diaguitas", ou seja, o atual noroeste argentino. Nesta região, atravessada por inumeráveis cadeias de serras, os diaguitas (e/ou calchaquíes), empreenderam uma longa luta de resistência que durante mais de 100 anos impediu o assentamento definitivo do invasor espanhol. Este período de resistência e de conquista constituiu uma das temáticas preferidas de Lafone, ao qual retorna quase a cada novo trabalho.

Porém antes da invasão espanhola havia sido produzida uma invasão inca, que Lafone conhecia tanto pelas crônicas quanto pela ampla difusão que o quechua, a língua imperial de Cuzco, teria nas províncias do noroeste argentino, tanto em topônimos como na fala vernacular. A invasão inca havia sido responsável pela unificação cultural dos Andes, o que sustentava a recorrência à mitologia andina na interpretação do significado da cultura. Entretanto esta não era uma idéia difusionista ao ponto de se acreditar que tudo havia vindo de Cuzco.

Especificamente a respeito da região de Catamarca, creio nas

"invasões de hordas selvagens ou de Juries, que encontraram-se na terra com algo, senão com tudo, da civilização implantada pelos povos Chicas, introduzido pelos incas ou pelos antecessores da época de Tiahuanaco, que não excluiria um renascimento sob os auspícios dos reis de Cuzco, que para mim são mais que restauradores da civilização do velho império do Peru, cujo grande centro se encontrava no já nomeado Tiahuanaco"(Lafone, 1902a: 262).

A cronologia de Montesinos é adotada por Lafone, assim como sua versão do mito de uma civilização pré-incaica com centro no altiplano. Esta temática tem ressonâncias muito atuais, entre as quais podemos mencionar as propostas de uma apropriação quechua de mitologias altiplânicas (Buysse-Cassagne e Boyssse, 1988; Szeminski, 1987), até a possibilidade de que havia

existido um fundo mítico muito antigo compartilhado pelas diferentes regiões andinas (ver Pérez e Heredia, 1990).

Lafone, de Pilciao ao Prata

"Dorme-se bem nas planícies, nos páramos e desertos de Catamarca!" (Lafone, 1891:356).

Lafone se interessa e investiga estes temas em uma época em que não estão constituídas as disciplinas antropológicas na Argentina, estão em formação. A visão de Lafone a respeito de si, seu posicionamento frente ao objeto, nos permitirão entrever como vai se constituindo tanto esse objeto como a disciplina.

Num primeiro momento, Lafone precisa estender-se na definição de seu lugar entre as culturas.

"não se creia que tudo isto se veja e se aprenda como quem passa em um trem. O crioulo se receia muito do forasteiro, porque acredita que pergunta para enganar-se destas coisas, e o que não lhe vale nada é aquilo de interesse arqueológico ou histórico. A mim me contam algo, porque já estão convencidos de que 'sou curioso' e que 'gosto dessas coisas', e isto me vale" (Lafone, 1891:356).

Assim como não é nem crioulo nem forasteiro, se aproxima das antiguidades e tradições populares com essa mesma ambivalência que, em definitivo "lhe vale" para ambos os lados. Por exemplo, a seus convidados forasteiros, lhes recomenda

"que se ganhassem o llastay ou senhor das aves ², pois dele depende a sorte dos caçadores"(op. cit., p. 353).

Com os crioulos conversa, pergunta, escuta, deixa livre a sua "curiosidade". Aprende suas crenças e seus vocábulos, e com eles apreende sua realidade. Suas categorias são as categorias folclóricas, já que nessa realidade vive e portanto as conhece, e o que descreve, então, é parte dessa realidade.

Aos forasteiros, atende em sua fazenda, compartilha seus gostos e conhecimentos. Porém também compreende sua incompreensão

"Todo forasteiro que entra no que antes foi a província de Tucumán, Juries e Diaguitas, se fixará no dialeto que fala o povo em suas conversações familiares, e que se diferencia do castelhano culto, não só em seu tom, mas também, em um considerável número de sons que nada dizem a quem as ouve pela primeira vez" (Lafone, 1989: XIII).

² O dono das aves, também conhecido em outras regiões como coquena, é um duende, um ser sobrenatural que vela pela segurança dos animais selvagens.

Esta compreensão da forasteria, seguramente experimentada anteriormente pelo próprio Lafone, o leva a escrever seu vocabulário, uma variedade de páginas de rotas de um território no qual se fez poliglota, em um dialeto no qual se fez perito.

Porém, além dos crioulos e dos forasteiros, que junto a ele se definem pelo fato de estarem em Pilciao, estão os outros que, como ele, se interessam pelas antigas culturas. E, frente a eles, Lafone ensaia uma auto-definição que é tanto uma assimilação quanto um distanciamento:

“O doutor Tylor é uma autoridade e um elo a mais nessa corrente de ingleses que, como Forlong, Frazer, Roberstson e Smith, se ocupam em averiguar profundamente a origem das crenças religiosas do homem na sua origem; porém ao mesmo tempo, *nós, os americanos que aspiramos à categoria de americanistas*, devemos perguntar-lhe se ao querer atribuir aos missionários cristãos tudo o que deve ao judaísmo ou ao cristianismo no que diz respeito às tribos bárbaras e selvagens do novo continente, se fez encarregado do que sabiam e acreditavam em matéria de religião os mexicanos, os peruanos e algumas outras nações mais favorecidas de nosso continente” (Lafone, 1892b:325. O sublinhado não é original.).

Lafone compartilha com os antropólogos ingleses seu campo objectual, porém sua distância com eles lhe permite definir o objeto de outro ponto de vista. Lafone é americanista, porém antes é americano e esta procedência de lugar marca o ponto de vista.

Lafone é, então, guia e perito em línguas, intermediário de dois mundos, o dos crioulos e forasteiros. Porém nem sua posição de intermediário, nem a posição dos pólos entre os quais intermedia, é possível sem sua referência necessária ao lugar. O curioso de Pilciao para uns, é o sábio de Pilciao para outros, sua posição tem uma ligação topológica e, precisamente, dali, e só dali, pode Lafone pensar este outro americanismo, o propriamente americano.

Assim, se seu auto-posicionamento intelectual está geograficamente definido, é de supor que as mudanças na geografia de Lafone se transformarão em modificações em sua própria situação. E tudo parece indicar que assim seja. No início do século, quando suas estadias em Buenos Aires e La Plata se fazem cada vez mais prolongadas e, posteriormente, em 1902, já instalado definitivamente em La Plata, Lafone perde irreversivelmente sua referência em Pilciao.

Lafone se incorpora fisicamente à disciplina científica e então deve identificar-se com seus interesses. Em 1901, ao escrever o prefácio da obra de Quiroga, adota uma posição frente aos objetos arqueológicos que até então é incisivamente defendida por Moreno, o diretor do

Museu de La Plata. Diz Lafone:

“Uma vez mais devemos protestar contra essas destruições cada vez maiores dos jazigos que contêm esses rastros de pré-história de nosso país. O único modo de evitar o comercialismo que tem invadido os coletores seria não aceitar coleções que não viessem com as credenciais de cada objeto e de seu descobrimento e situação, e que estas fossem a satisfação de peritos na matéria; pois nossos museus hoje possuem dados que permitem este tipo de exigências” (Lafone, 1977:22).

Já em 1901 sua nova posição se revela como tal, ao ponto do prefácio não ser assinado em Pilciao, mas em “La Plata (O Museu)”. Porém conserva contudo a sensibilidade para com a distância (com o Museu), desde a que escreve Quiroga.

“Suas férias passava em Calchaquí, suas noites interpretando livros em outros idiomas, e assim, a 300 léguas da casa Editora, podendo felizmente terminar seu trabalho *A Cruz na América*.” (Lafone, 1977:22)

O tema da não comercialização dos objetos arqueológicos constituirá desde então um motivo recorrente. Ele irá configurando uma das principais marcas da Arqueologia como disciplina científica, a ponto de justificar a exclusividade da aproximação ao arqueológico. Portanto, o fato de que Lafone assume a defesa do patrimônio arqueológico nos diz que se fez encarregado da Arqueologia como campo do saber, e atua por conseguinte após a sua legitimação (a sua e a da Arqueologia).

Em outro trabalho nos apresenta uma justificação da Arqueologia em termos de disciplina (em suas diferentes acepções). Falando-nos de Pajanco e Tuscamayo, nos diz que:

“(…) me dispus a visitar o local das ruínas para dar-me conta de seu caráter e importância, para aconselhar ou não uma exploração delas a nosso diretor, o doutor Moreno” (Lafone, 1902a:259).

O que antes era amplamente justificável em razão de sua curiosidade (como Chañar Yaco), é agora dirigido como informação para consideração do Museu. Vai-se formando em Lafone uma mudança de lugar do guia até o lugar do viajante ⁴.

³ Recorde-se que não só seu pai é de origem inglesa, mas que obteve sua preparação acadêmica inteiramente dos claustros ingleses de Cambridge. O que acentua a diferenciação.

⁴ Segundo Furlong, já desde os primeiros contatos com Moreno havia uma mudança na visão sobre Lafone por parte da intelectualidade portenha: “(…) já não se via nele um industrial e comerciante (sic.) mas o arqueólogo e etnólogo” (1962:22).

Em 1906, Lafone apresenta um trabalho que tem por título uma idéia que, no contexto biográfico, nos parece irônica. Publica suas estadias de 1902 e 1903, onde havia vivido quase meio século, como “Viagem arqueológica à região de Andalgalá”. Esta aparente contradição se pode compreender em função de sua semelhança ao viajante e ao cientista que deve empreender uma travessia para encontrar-se com seu objeto de estudo, tal como os antropólogos e arqueólogos do Museu de Ciências Naturais do Prata e do Museu Etnográfico de Buenos Aires. Esta aproximação ao objeto através de uma viagem era uma das características das ciências naturais, que se estavam formando no seio dos museus, e entre as quais se encontrava a Arqueologia. Somente definidas a partir do museu as ciências podem ser executadas mediante uma viagem. No caso de Lafone acaba forçado, porém, do ponto de vista de sua nova identidade, altamente coerente.

Considera-se uma coerência ainda maior se deste novo posicionamento se define um diferente enfoque teórico-metodológico encontrado mais claramente na consideração do significado dos objetos arqueológicos, que chegou a ser irrelevante para a classificação. Anteriormente, os objetos eram inseridos no texto como parte da narração, como exemplos ou argumentos interpretativos. Agora os objetos vão no fim do trabalho, ordenados já não só por seu significado, mas por sua procedência, matéria-prima, cor, técnica decorativa, enfim, por sua tipologia. Nada fica do passado significativo, porque Lafone explica que “temos que atermo-nos principalmente à classificação geográfica”. (Lafone, 1906: 110; cf. Lafone, 1908).

Lafone adota uma pretensão de objetividade explícita quando diz:

“salvo duas ou três exceções, (...) pouco se tem feito que pode chamar-se metódico, nem ao menos científico”. (Lafone, 1906;110).

Já está em condições de qualificar o metódico e o científico, legitimando à Arqueologia a diferença com os colecionadores.

“Muito há, e muito haverá, porém muito se tem perdido nos séculos que precederam ao nosso, e muito se destrói pelos exploradores que fazem comércio destas coisas; estas pessoas trazem um prejuízo irreparável à Arqueologia argentina, e muito mal faz nosso congresso em fomentar tal vandalismo, porque não é outra coisa, ao comprar coleções de *bric-à-brac* reunidas com sacrifício da verdade histórica e científica das mesmas. Estas explorações devem fazer-se com ciência e consciência, como se praticam no Egito, na Mesopotâmia e em todo o Alto do mar Mediterrâneo em geral. É doloroso ver como vão ficando os cemitérios de

Calchaquí; e para poder apreciar a diferença que cabe entre coleção e coleção em seu custo e em seu valor arqueológico, basta comparar as compras feitas pela nação nestes últimos anos, e o que tem tentado reunir e descrever o professor Ambrosetti para o Museu da Faculdade de Filosofia e Letras”(Lafone, 1908;316).

Vai-se delimitando então o que temos chamado uma autocompreensão da comunidade arqueológica que, ao lado da exclusividade corporativa para ceder a um setor do qual se define como patrimônio nacional, postula a objetividade e a cientificidade como valores máximos legitimadores dessa exclusividade. E o valor da Arqueologia fica demonstrado ao comparar suas coleções com as científicas. Estas valem dinheiro, aquelas valem Arqueologia. Porém, se o estado compra coleções não científicas para exibí-las nos museus onde “se produz” a Arqueologia, não fica tão clara a diferença. É que a Arqueologia se legitima marcando e remarcando seu método. Só através deste podem os arqueólogos ascender ao conhecimento objetivo do passado. E, portanto, só por meio dos arqueólogos pode a nação ascender a esse conhecimento. A pretensão de objetividade da Arqueologia está indissolúvelmente ligada à sua pretensão de exclusividade e controle do acesso (físico e intelectual) ao arqueológico.

Encontrarmo-nos com Lafone em uma posição tão distante da anterior, na qual bastava sua flexibilidade para mover-se entre dois mundos, acaba por ser muito suspeito. Não é possível pensar que Lafone pudera mudar tão repentinamente sua experiência do conhecimento como seu trabalho e sua cidade, porém sem que seu novo lugar exigisse de Lafone uma posição diferente. Lafone acreditava ser necessário marcar sua nova inserção na academia, já que era, agora, um de seus dirigentes. Porém, a partir de 1908 cairá consideravelmente sua produção, recluindo-se no silêncio do museu para só aparecer apresentando ocasionais notas em diários ou prefaciando obras de terceiros. E este fato talvez constitua um indício de que Lafone não conseguiu fechar uma coerência intelectual com sua nova autocompreensão. Com a idade avançada e no final de sua carreira, apresentou alguns trabalhos nos quais recorria à sua biografia (1919), ou realizava uma inflamada defesa do índio sul-americano (1918). O discurso cientificista pró-arqueológico se tornou necessário em seus primeiros anos no Prata e marcou uma distância enorme com Pilciaio. Uma vez assegurado, preferiu o silêncio.

Palavras Finais

“(…) se a relação do velho Colla induz alguém a continuar investigando a pista que aqui se deixa, não se ocupou em vão as páginas

desta publicação, nem tampouco o tempo de SAMUEL LAFONE QUEVEDO" (Lafone, 1892b;379).

Temos enfatizado dois momentos na vida de Lafone, aos quais decidimos chamar Pilciao e La Plata. Deveria-se pontuar, sem dúvida, que a etapa de Pilciao (assim como suas investigações) começaram muito antes do que refletem suas publicações (suas primeiras notas jornalísticas são da década de 80).

Também é necessário reconhecer que, apesar de suas vinculações com La Plata começarem muito antes de sua transferência para lá, o corte nítido entre as duas etapas não pode ter senão um valor expositivo. Já nos primeiros trabalhos pode-se vislumbrar o efeito que muito mais tarde se faria notável em sua obra.

No entanto, a distância entre Pilciao e La Plata é apreciável nos diferentes Lafone. E sustentamos que é justamente a dificuldade para ver essa distância que não permitiu a aquela antropologia de pretensões científicas voltar a Lafone.

A antropologia de Lafone não é relevante só pelo fato de ter sido a primeira. Lafone desenvolve uma aproximação que lhe permite encontrar aquilo que jaz sob o aparente, o que lhe permite relacioná-lo com outras diferentes manifestações, enfim, o que lhe dá sentido. Porém, por sua vez, a linearidade interpretativa à qual o empurrava sua época, resulta matizada por contornos que Lafone desenha para dar lugar tanto às similitudes quanto às diferenças culturais. Este espaço intermediário, que Lafone abre pela primeira vez, ressoa nas próprias vivências fronteiriças de Lafone, enquanto posição cultural e também intelectual. Lafone chegou à ciência antropológica antes de seus contemporâneos, desde Pilciao, e isto constituiu uma diferença.

Trata-se de uma diferença para que hoje, voltar a Lafone, de La Plata a Pilciao, torna-se uma travessia provocadora para uma antropologia do noroeste argentino direcionada para uma hermenêutica do americano.

Uma paráfrase final: se a relação do velho Lafone induz alguém a continuar investigando a pista que aqui se deixa, não foram usadas em vão as páginas desta publicação, nem tampouco o tempo dos autores.

Choya, Junho de 1993.

Tradução: Jardel Dias Cavalcanti

João Ângelo Oliva Neto

The Warren Cup and the pederastic poetry of Catullus: eroticism in the art of ancient Rome

The Warren Cup is a silver cup dating from the time of Augustus (first century B.C.). It is 21 centimetres tall and 15 centimetres in diameter, and is decorated with two erotic scenes in high relief. Like many Roman art objects, it has belonged to several private collectors, among them Edward Perry Warren (1860-1928), an American after whom it is named. It is not known exactly where it was made, how it came to belong to Warren, or how after his death it passed into the possession of the New York Metropolitan Museum, where it is now on public view. No museum had previously taken any interest in acquiring it because the two scenes show sexual intercourse between men, considered obscene for exhibition to the public. The Warren Cup is remarkable in itself, for the quality, sophistication and artistic detail of the two love scenes it bears. It has the autonomy of all great art, but it is made particularly unusual by the content of the erotic images, which raises questions about homosexuality both in ancient civilizations and in the present day. But for anyone who deals with Latin poetry, in which pederastic poetry plays an important role, the Warren Cup is especially significant, for two additional reasons. First, it confirms what is said in Latin poetry about homosexual practices and their implications, and second, it also disclaims this selfsame confirmation.

This article compares the two Warren Cup scenes of homosexual intercourse with pederastic poetry by Gaius Valerius Catullus (c.84 - c.54 B.C.), to review some inferences about Roman culture and thinking that are often drawn from poetry of this kind, and to attempt to reassess the specific information about the Latin world, and specifically about poetry, provided by documents like the Warren Cup. I have chosen Catullus because I am familiar with his work and because of the fortunate coincidence that although he lived towards the end of the Republic, shortly before the age of Augustus, Catullus' language, which reflects the freedom enjoyed by Romans when the Republic was in decline, offers an abundance of data for the analysis of sexual themes. The moral restoration policy conducted by Augustus and culturally intermediated by Maecenas affected the language of poetry in the period. Thus, precisely because of the

nature of the Warren Cup's subject matter, it may be that Horace and Virgil - the poets who were most visibly involved in this policy - and even the elegiac poets Propertius, Tibullus and Ovid, themselves conspicuously "erotic", were not the writers who best correspond to what the Cup represents, although they were its contemporaries¹.

One of the Warren Cup scenes shows an adult man and a male adolescent [fig 1]. From the adult's physical characteristics, haircut and beard it is possible to identify the adult as a Roman patrician. The adolescent's long curly hair shows that he is clearly a sex slave, or *puer delicatus*. The adult is portrayed penetrating the boy. In the other scene, the physical characteristics of the two participants indicate that they are adults of the *same age*, and judging by the hair style, adornments, and the decorations surrounding the scene, with a lyre and flute, they are *also of the same high social status and are Roman citizens* [fig. 2]. One of the men, virtually sitting in the other's lap, is holding on to a strip of tapestry and gradually letting go, while allowing the other to penetrate him. The scene also shows a half-open door through which a boy is watching the act. The scene showing the boy being sodomized, i.e. the pederasty scene, mirrors a number of poems and is evidently mirrored by them: Catullus and other poets, as pointed out below, regularly mention sex between an adult Roman and an adolescent male, or *puer delicatus*. The image showing male homosexual intercourse between partners who are equal in every respect does not illustrate the poems, nor is it illustrated by them. This dissociation is problematic at first glance, because it seems to indicate that something is out of joint. However, precisely because the image does not ratify the literature, it is appropriate to say that this increases the amount of information it gives about the Roman world and the specific characteristics of pictorial and literary language. It is on this information gap that I shall focus in what follows.

¹ In an article on the Warren Cup, John Clarke has this to say: "As I remarked above, literary sources from the time of Augustus dealing with matters sexual provide a contradictory interpretative apparatus for the Warren Cup. Because Augustan Rome represents a chilly, somewhat reflective epilogue to the wholesale importation of Hellenistic luxuries in the late Republic, one would expect a rather sober tone in both art and poetry. On the other hand, Augustus heralded a new Golden Age, which was to renew the virtues of the old Republic. He revived antiquated Roman rituals that had gone out with the influx of glittering, sophisticated Hellenistic religions. He tried to get aristocratic Roman women to bear children - a task they abhorred. Yet Augustan art belies moral rigor." ("The Warren Cup and the Contexts for Representations of Male-to-Male Love-making in Augustan and Early Julio-Claudian Art" in *Art Bulletin*, 75, 2 (1993), p. 275-294) p. 293.

2

One of the typical features of almost all ancient poetry, and a highly important element for the purpose of this essay, is compliance with the precepts of each genre. This compliance is the root cause of the distortions that were frequently found in interpretations of ancient writers for a long time, and still occur even today. For a poet in Antiquity, obeying the precepts of the genre gave a solid foundation to a poem's verisimilitude, and guaranteed its effectiveness and credibility. Since these precepts hardly ever varied, because they were bound by rules of rhetoric, for these authors there was no pressing urge to be original, compared with the importance of originality for modern poets since Romanticism. For the authors who wrote the learned poetry read by the elites of Antiquity, originality signified not inventing origins but being rooted in them. Originality consisted of an original recombination of the precepts, which by definition were given in advance. Eagerly though they might desire the new, and even produce it, this novelty was necessarily part and parcel of tradition, which was thereby constantly renewed in a dynamic, dialectical fashion. Thus the literature they produced was topical: each piece brought up to date the various commonplaces of the genre². Poems and poets were evaluated with reference to the appropriate interrelationships of theme, imagery, language, tone etc., which in turn derived from the principles of rhetoric. The evaluation took into account the poet's organization of these objective elements, rather than his success in expressing subjective states of mind. The poet's personal experiences were not excluded, of course, but their inclusion had to accord with the rhetorical structure of the poem. However real and moving these experiences might be, they could not have precedence over *genus, topoi* or *persona*, i.e. the lyrical or satirical subject of the text in question. The distortions mentioned above derive precisely from an approach that focuses on the individual and subjective dimensions of the creation and reception of art. Here the chief influence is Romanticism, especially in its second-order and third-order flowerings, in France, Portugal and Brazil, for example. This leads to the mistake of assuming that everything narrated is real, biographical and historical. Verisimilitude is taken for truth, and the poem's *persona*

² For an analysis along these lines, see *Lirica e Lugar-Comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*, de Francisco Achcar (São Paulo, Edusp, 1994), based partly on Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1972).

is assumed to be the poet. There is no doubt a positive side to this regrettable confusion, in that it highlights the skill with which ancient poets “pretended”, and is proof of the efficacy of their verisimilitude. In the specific case of Catullus, it must be acknowledged that the poet himself perversely permits confusion by lending his own name to his *persona*, thus apparently merging the poetic mask he dons with his own identity.

The work of Catullus that has survived comprises a little over 100 poems and can be divided prosodically into three major categories: poems 1-60 are polymetric because they make use of various different metres; poems 61-68 are known as *carmina docta* (learned verses), or *carmina longiora, maiora* because they are longer works, although neither term refers to the metre, which is varied; 65-116³ are composed of elegiac distichs. Aside from these three categories, the work of Catullus can be divided into two genres: lyric and satire⁴.

From the strictly thematic standpoint, regardless of metre and genre, his poems can be divided into blocks, or “cycles” as the commentators call them. Thus Catullus wrote a cycle of poems to his mistress, addressed as Lesbia (the most famous cycle of all), and several cycles in favour of friends and against enemies (rival lovers of Lesbia, ideological adversaries, or simply enemies). There is a cycle on poetry, and a cycle of pederastic poems, known as the Juventius cycle, which updates the Alexandrian topic of *moûsa paidiké*. This cycle comprises ten poems: 15, 16, 21, 23, 24, 26, 40 (possibly), 48, 81 and 99. They are transcribed and translated in verse form in the appendix to this article. While Juventius was a traditional Roman name, it designates the *persona* of the *puer delicatus* with whom the Catullan *persona* has a relationship.

³ Thus poems 65, 66, 67 and 68 can be classed both as *carmina longiora*, in view of their length, and as elegiacs, because of their prosody.

⁴ “It should be remembered that besides the mimetic features mentioned, the polymetric poems and epigrams [...] also contain the typical ingredients of Roman satire, such as highly aggressive personal invective, slang, lowness of tone, a direct and provocative attitude to contemporary life, and a refusal to conform to tradition. However, unlike the Roman satirists - Ennius, Lucilius, Horace, Juvenal and Persius - who collected their satires and identified them as such (*sermones, saturae*), Catullus’ satirical poems are dispersed throughout his *liber* with no external identification, so that the satirical content is always recognizable only from the inside out, based on the formal elements themselves and their structuring inside the poem.” Oliva Neto, J. A., *O Livro de Catulo, Poemas Traduzidos*, M.A. dissertation, São Paulo, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1993, p.29.

All the cycles of poems by Catullus display rigorous lexical care, with regard not only to the poetic propriety and pertinence with which a given expression is used, but also to the univocality of the expression in its several occurrences. Besides pertinence, he is precise in the use of terms and expressions. An example from the Juventius cycle is the repetition of *meos amores* in poems 15, 1; 21, 4; and 40, 7. *Amores*, albeit plural, designates a person loved by another, or more frequently a partner in lovemaking, and this also illustrates the propensity of ancient poetry for objectivity, for expressing what is external and public. The expression *multa milia basiorum*, in poem 16, 13 recurs in 48, 3, and again with a minor variation as *ad milia trecenta basiem*, or *basia*, in 99, 16, which develops the theme of kissing. This precision indicates a systematic and dialogic interrelationship among the poems of the various cycles. As can be seen from the poems transcribed here, none of the texts in isolation completely exhausts its theme, which is taken up again in other poems. This procedure in fact is the basis for using the concept of cycles, which it articulates. The poetry of Catullus thus differs from that of his contemporaries mainly because of this detailed cross-referencing between poems, whereas in the work of other poets of the same period a poem may allude to another but is nevertheless complete in itself.

In the poems of the Juventius cycle and other obscene poems by Catullus, it is also relevant to note precision in the references to sexual practices. The three forms of penetration are denoted with specific verbs and nouns: *futuere/fututio*, vaginal; *paedicare/paedicatio*, anal; *irrumare/irrumatio*, oral. They refer to the person who penetrates, as the active element. Of these three practices, *irrumare* is the only one in which there is a verb that corresponds to the action of the one who is penetrated: *fellare/fellatio*. This is because the practice assumes active participation. *Pathicus* (from the Greek word *paschein*, “to suffer”, “to bear”), referring to a passive pederast, is related to the word “passive” and appropriately translated by it. *Cinaedus*, a Greek word of obscure origin, is also commonly used in Catullus’ invectives, where it designates a catamite, i.e. a person who practises fellatio. This can be affirmed because of the parallelism of the opening lines of poem 16:

*Pedicabo ego uos et irumabo,
Aureli pathice et cinaede Furi.*

Bugger you and stuff you,
you catamite Aurelius you pervert Furius⁵,

The plural pronoun *uos* does not mean Catullus will subject *both* enemies to *both* practices, but the sum of the two has a both resumptive and distributive meaning: the action *paedicare* applies to Aurelius, who is therefore *pathicus*; the action *irrumare* applies to Furius, who is therefore *cinaedus*. *Puer*, as mentioned above, is the boy, almost always a slave, who serves his master in every way, from pouring wine⁶ to being a sex object. The term recalls the original meaning of “pederast” (*paid-* + *erastés*, “he who loves boys”) and that of *paedicare*.

3

However, it is important to note that precise references to sexual practices are not exclusive to Catullus' poetry, although he is the first Latin poet in which they appear. In *Priapea*, an anonymous collection of poems about Priapus dating from the Classical era, the three forms of penetration *fututio*, *pedicatio*, *irrumatio* are also the punishments to be inflicted on trespassers in the orchard guarded by the phallic god⁷. Thus, poetically speaking, precision is the main agent for the efficacy of sexual aggression which is proper to satire⁸, a genre in which some of Catullus' poetry is included and which is the appropriate classification for virtually the entire *Priapea*. The word which concretely expresses the aggression is invariably one of these three verbs or nouns which denote penetration. The subject of the action is the satiric *persona*, and his status is that of citizen⁹. Generally

speaking, the object is a man, woman or boy, with a different status from the aggressor's. Their inferiority is indicated by passivity, which is syntactic in the poem and sexual in the act. Thus in homosexual relationships, passivity, which is identified with people of inferior status such as women or slaves, is shameful to citizens, and a substrate for invective. Hence the terms *pathicus* and *cinaedus* are highly insulting, and all the more so because the moral condition to which they refer, as mentioned above with regard to Catullus's poem 16, is shown in the poetry to result from the actions of the satiric *persona*, named as Catullus by Catullus himself. Like all writers who produce sexual humour, Catullus treats homosexuality in different ways depending on the genre to which the poem in question belongs and the type of *persona* involved. Thus poem 48 and especially poem 99, in which the *persona* addresses a male lover, contain neither the aggressiveness nor the moral judgments about homosexuality, active or passive, found in the other poems contained in this cycle.

If this observation is related to the Warren Cup, several points become clear. Literary language, unlike the pictorial language of the Warren Cup, permits more than one treatment of homosexuality, depending on the genre of the poem (lyric or satire). The precision in references to sexual practices that is typical of satire and results in aggressiveness has no equivalent in lyric, where the realism and intensity may be found, without the aggressiveness. In other words, in learned poetry the poetic *decorum* of lyric, in which there is an absence of invective, makes it impossible to represent homosexual scenes with the “frankness” found in the Warren Cup¹⁰. In this sense, Vermeule commits a significant error of interpretation in commenting on the Warren Cup scene of the two adult male lovers:

Who are these men with their unusually equal lovemaking activities? Vermeule, the only scholar to have attempted to identify them, believes that they are princes of Augustus's family. His thesis is that the cup is a degrading satire on the dynasty that Augustus founded. 'On one side an elderly man with the features of the Pheidian Zeus is coupled with a Julio-Claudian prince. On the other side, the scene involves two

⁶ See appendix for the full text of this poem and translation.

⁷ The term *puer* is sometimes associated with the function *minister*, he who serves wine, i.e. cupbearer. In Catullus, the term occurs only in poem 27 and, although it designates a *puer*, there is nothing to justify the interpretation that it is the *puer* of Catullus as lyric subject. In Horace, there is a similar association in Ode I, 38.

⁸ See appendix.

⁹ “From the material that will be presented in the following chapters, it is possible to make sound generalizations about the use of obscene language in Latin. That the concept of limits applied to specific words is amply attested not only by *Fam.* 9.22 but by all Roman sexual humor”. In Amy Richlin, *The Garden of Priapus*, New Haven and London, Yale University Press, 1983, p. 25.

¹⁰ “The persona of the narrator is similar of all the types of Roman sexual humor. Not only is he male and Roman, he is on the offensive. Where intent to injure is not present, that is, in writing that is not invective, the persistent stereotypes are clearly those that assert the normalcy and dominance of the male Roman: the prostitute, the wanton woman, the shrill wife, the old woman; the pretty young boy, the pathic homosexual, the cuckold, the old man, the foreigner, the slave (clever or otherwise). All belong to a patriarchal, propertarian society in which marriage is normal and the problems of middle-aged married men receive the greatest attention. The message of even the mildest sexual humor is: look what these others are up to. But much of this humor is not mild, and the element of threat is correspondingly great”. In Amy Richlin, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰ It should be noted that this interdiction does not apply to popular expressions referring to homosexual passion:

Sabine calos, Hermeros te amat, “ah beautiful Sabinus, Hermeros loves thee” (CIL IV 1256).

Caesius Fidelis amat Mecone Nuceri[n]um, “Caesius the Faithful loves Mecone of Nuceria” (CIL IV 1812).

princes, one older than the other, with faces like Tiberius and Drusus Jr... Needless to say, this type of cup was produced for private viewings by a very limited, extremely sophisticated audience¹¹.

In this case, Vermeule's mistake, which seems to be evident, does not however reside in the fact that the faces on the Warren Cup are not those of Tiberius and Drusus¹², but in the fact that the image in question cannot possibly be satirical, on technical grounds. In fact, the reason Vermeule gives for alleging that the image is satirical is precisely its homosexual content. For him, at least insofar as his comments about the scene are any guide, the homosexuality in itself is satirical, in that it is necessarily shameful. This view of homosexuality is so similar to the view presented in the satirical poems that one begins to suspect that it was taken from them and from similar works by other poets, unless it is mere prejudice. Vermeule's affirmation seems to be a simplistic application of the scenes depicted in these satires, i.e. in literature, to the examination of an image. Yet the satirical poems are not the only ones in which homosexuality appears, as mentioned above; nor do the Warren Cup scenes, albeit highly explicit, contain any degrading elements¹³. From this it can be concluded that to take into account what the texts say or illustrate about homosexuality, in comparison with other languages, such as the pictorial language, it is necessary to consider the presence of the topical elements and procedures that are inherent in the genre of lyric or satire, concisely put. Thus, in lyric it is necessary to bear in mind the silence of decorum, and in satire to allow for the overdose of aggressiveness and crudeness which is proper to satire. A more significant inference, however, is that this applies not just to homosexuality but also to heterosexuality. It is well-known that Roman frescoes and drawings show scenes of heterosexual love that are just as explicit as the love scenes between men displayed on the Warren Cup. The same silent decorum that is characteristic of

the literary representation of pederasty is found in the representation of heterosexual love. What poem by any Latin author contains a scene presented in the elevated manner of the fresco in the House of the Vetii in Pompeii? Another poem by Catullus, number 32, which is not part of the Juventius cycle (see appendix), resembles this fresco to some extent, in that heterosexual intercourse is explicit, there is no aggressiveness, and even the lovemaking position suggested is similar. The term Catullus uses here is *fututiones*. Undoubtedly in this case, considering the specificity of the erotic aspect, the term refers merely to the mode of the relationship. However, it inevitably brings with it the tone with which it is used elsewhere, and that of its cognates. More significance should be attached to the fact that the poem updates the topic of the amorous invitation, so that in effect the scene is a brief anticipation of what the subject of the lyric desires.

A number of inferences can be made from this relationship between text and image. Even if it were to be admitted that in principle the verbal language of scholarly and learned poetry in ancient Rome could narrate and describe scenes and feelings of sexual intercourse, as other cultures did in later times, the historical truth is that this was not the case. After all, we now know what is said in the text, and what remains unsaid. It is therefore more pertinent to ask why or how this happens. In the texts, what can be observed is as it were a technical impossibility, or rather a topical impossibility, either for lack of precedents, or because the terms that designate sexual practices are "vitiated" by their usage in the genre of satire. In this sense, the metalinguistic speech by Priapus in poem 3 of the *Priapea* is highly significant (see appendix). Throughout the poem, the god who keeps watch over the gardens describes the ways in which he can ask for what he wants, and in the last two lines he concludes with the simplicity and "crudeness" of being frank. What is noteworthy here is that in the first part the possibilities are themselves topical and hence defer to decorum, so that precisely for this reason they are indirect, oblique and, as already stated, silent. The solution furnished by Priapus, which is inherent in his *persona* and *ethos*, is self-evidently vulgar and lacking in the elevated tone of the *Warren Cup*. Thus, there appears to be no justification for Richlin's wrath (see note 9) against the tone of Roman sexual humour and the tone that is lacking in the rest, as we have seen. She nobly champions the minorities of ancient Rome, as if these satirical texts were the expression of a guilty conscience and "the dominance of the

¹¹ Clarke, *op. cit.*, p. 292.

¹² "The likeness that Vermeule proposes for the men on side A [the one that shows adult intercourse] simply are not there. Rather being Augustus's heirs to the throne, Drusus the younger and Tiberius, these are generic Augustan males - in their faces, haircuts, and bodies". In Clarke, *op. cit.* p. 292.

¹³ I agree with Clarke's view on this subject: Despite the differences in artistic quality and originality evident between the Warren Cup and the Arretine vessels, it is important to note that all of the artists present the act of lovemaking between males in a romantic, elevated manner". *Ibidem*, p. 284.

Roman male"¹⁴. What is clear is that for its own humorous and satirical purposes, the ethos of satire confirms what is present in society. In other words, satire of this kind (excluding the type of satire known as *menipeia*) is necessarily conservative, so that the genre should not be asked to be what it cannot be,¹⁵ however worthy such a demand might seem. For Richlin, the decorous silence of the other genres, such as lyric, not only confirms the moral judgment contained in the humorous pieces but presupposes that this judgment was representative of Roman behaviour. This is the space occupied by the adult homosexual scene on the Warren Cup: the information it provides is that the reticence of the lyrics is not due to the judgment or guilty conscience of the Romans, but to the injunctions of the genre.

Lastly, we know that there is a poetics of pictorial imagery and that constructional procedures can be traced to previous representations. However, this relates must be appropriate to the available ingredients, than to the relationship between the end-product and the society of the time. We do not have enough knowledge nowadays

¹⁴ In his article, besides thanking Richlin for suggestions etc. (p. 275), Clarke quotes a passage from another work of this important author - "Not before homosexuality: the materiality of the *Cinaedus* and the Roman Law against Love between Men" (*Journal of the History of Sexuality*, III, 4, 1993, p. 523-73): "...we need not to be surprised to see that law and anecdote and literature gives us not only differing but conflicting views of reality." *Ibidem*, p. 291.

¹⁵ See Horace, *Ars Poetica*, v.240-250:

*Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis
speret idem, sudet multum frustra que labore
ausus idem; tantum series iuncturaque pollet,
tantum de medio sumptis accedit honoris.
Siluis deducti caueant me iudice Fauni
ne, uelut innati triuis ac paene forenses,
aut nimium teneris iuuenentur uersibus unquam
aut immunda crepent ignomiosaque dicta;
offenduntur enim quibus est equus et pater et res,
nec, siquid fricti ciceris probat et nucis emptor,
aequis accipiunt animis donantur corona.*

"My aim shall be a poem founded on a well-known theme, so that any one may hope to do the same, but when he has tried, may labour much, and find his toil in vain. So great is the effect produced by arrangement and combination, so much dignity is added even to materials very mean. Let Fauns, brought from the woods to tread the stage, beware, as I advise, lest as if born in Rome's most busy part, and almost forum-bred, they either ape the youths too much in tender strains, or utter foul and shameful words; for the knight, the freeborn, and the men of means, are thus in feelings hurt, nor though the crowds who live in peas and roasted nuts approve of anything, do they on that account receive it patiently, and gift the poet with a wreath". Translated by A. Hamilton Bryce; London, George Bell & Sons, 1907.

much more to the chosen technique, which itself about this relationship, because the ancient prescriptive texts that have survived (generally speaking those known as texts on rhetoric, by Aristoteles, Cicero, Horace, Pliny the Elder, Quintilian and Longinus, and passages about art in Plato) do not deal in depth with either the technical procedures of a given pictorial work or the interaction between such a work and the public it addressed. The texts that did so - and there probably were some - have disappeared. In the Warren Cup, the necessary identification of technical and formal procedures is not enough to answer the questions aroused by the equality of the homosexual partners and the elevated manner in which they practise the act, even though this elevated manner is partly an effect of the formal elaboration of the work. It may be more fruitful to take the view that the generic nature of images or pictures - i.e. the fact that images are what they are - is what enables them to represent what learned texts cannot represent. The Warren Cup reveals that in Roman culture, the muteness of pictorial language enables homosexuality between equals to be represented without the inevitable burden of censorship or moral judgment of any kind that is contained in the satirical texts observed. The precision of the terms that designate all sexual practices, including homosexual ones, leaves no room to register in any other literary genre the relationships between men of the same status. On the other hand, the written word enables the time factor to be manipulated as a function of decorum. Before and after are presented, but there is no "during". A single picture, i.e. a picture which is not part of a sequence, is a continuous present. This is why the Warren Cup can show what poetry cannot: a scene, an act that is taking place, a fact, *in re* or *ipsa res*. Thus in the Warren Cup, besides understanding that the presence of the boy as voyeur indicates the inclusion of ourselves as observers in the scene portrayed, we also understand that this is a brilliantly meta-pictorial reminder that only an image is capable of such a representation. Roman pictorial art cannot cast a decorous veil over a scene such as this without completely losing sight of its subject matter, without making it become something else. Here it is relevant to recall a sequence of paintings from the Villa of the Mysteries in Pompeii. In these frescoes, painted on the inner walls of a room [fig 3], a girl is shown performing the stages of an initiation rite - reading, whipping, ablutions, toilet. Where there ought to be a scene of conjugal lovemaking there is instead an actual door to the couple's bedroom, so that the love scene is in fact *not* represented; this could be taken to be a decorous concealment of a moral nature. In fact,

however, as Claude Imbert has shown (see References), this is a type of representation in which the pictures that "decorate" a place are not juxtaposed or adjacent to it, as mere illustrations, but on the contrary, are integrated into the organization of the space and the lives led by the people in it. Thus, in the Villa of Mysteries sequence, the reason for placing the door to the thalamus where there should have been a depiction of the love scene was to make every act of love in that place a repetition of hierogamy. The point was not to de-substantiate an image but to substantiate an act. According to the logic underlying this representation, a depiction of the love scene would replace the actual intercourse of the couple and therefore make it insubstantial. The other stages can be depicted because, as an initiation rite or a rite of *passage*, of *entry*, they take place only once, once and for all. Thus, leaving aside the unique case of the Villa of Mysteries, it is proper to say that the decorum of Roman erotic pictorial imagery differs in nature from poetic silence or dramatic obscenity¹⁶: it is the very elevation and the very dignity mentioned above. In the learned sphere, the ancient term is *post rem, extra rem, de re*: posterior, exterior and judicative. Satirical judgments, a kind of excessive loquaciousness, the verbal saturation that typifies the genre, undergo a process of becoming and must themselves suffer the penalty of being judged, as they are by Richlin. We may even laugh at old-fashioned prurience, at scandalous reactions to bare ankles and arms in 19th-century art, as long as we also acknowledge the anachronism of our own response to the time when these works were written. The Warren Cup, with its nude bodies and mute judgments, both radical, may at most

¹⁶ See Horace, *op. cit.*, v.182-8:

[...] *non tamen intus*
digna geri promes in scaenam multaque tolles
ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
Ne pueros coram populo Medea trucidet,
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

"Events occur upon the stage or are reported there as having taken place. What enters through the ears less keenly stirs the mind than what's submitted to the trusty eyes, and what the spectator to himself imparts; but yet you will not on the stage produce what's better done behind the scenes, and much will from the view withhold, which grace of eloquence will soon record before the House: let not Medea slay her sons in the spectator's sight, nor openly let impious Atreus cook the human flesh, nor Procne be to a bird transformed, nor Cadmus to a snake. Whatever you thus show me I don't believe but only loathe". *Idem, ibidem.*

suffer the penalty of being concealed, thus ironically producing the opposite of what it does in itself, producing a factual silence that it does not contain: the muteness of the image is its eloquence.

Appendix

A. Catullus¹⁷

15

I am putting myself and my loved one in your hands,
 Aurelius. I humbly ask a favour:
 if you've ever desired with all your heart
 to keep something chaste and innocent,
 please preserve my boy in decency,
 I don't mean from common folk, for I don't fear
 anything from the people who go to and fro in the
 streets absorbed in their own business:
 it's you and your penis I'm afraid of,
 ready to attack good boys and bad alike.
 Set in motion to your heart's content where and
 how you please, when you get a chance abroad.
 But this one boy I ask you (humbly, I think) to spare.
 But if infatuation and frantic lust
 drive you, you villain, to the awful crime
 of setting a snare for me,
 then I pity you for your sorry fate,
 for with feet pulled up and your backdoor wide open
 you'll suffer the thrust of radishes and mullets.

Commendo tibi me ac meos amores,
Aureli. Veniam peto pudentem,
ut, si quicquam animo tuo cupisti
quod castum expeteres et integellum, 5
conserues puerum mihi pudice,
non dico a populo; nihil ueremur
istos, qui in platea modo huc modo illuc
in re pratereunt sua occupati;
Verum a te metuo tuoque pene
infesto pueris bonis malisque. 10
Quem tu qua lubet, ut lubet, moueto
quantum uis, ubi erit foris, paratum;
hunc unum excipio, ut puto, pudenter,
quod si te mala mens furorque uecors
in tanta impulerit, sceleste, culpam, 15
ut nostram insidiis caput lacesas,
a! tum te miserum malique fati,
quem attractis pedibus patente porta
percurrerent raphani mugilisque.

¹⁷ All translations of Catullus' poems are by G. P. Goold; 2nd ed. London, Duckworth, 1983.
 All translations of Priapea's poems are by W. H. Parker; London & Sydney, Croom Helm, 1899.

16

Bugger you and stuff you,
 you catamite Aurelius you pervert Furius,
 who think me immodest
 because my verses are rather naughty.
 For the dedicated poet has to be decent,
 though there's no need for his verses to be so.
 Why, they only acquire wit and spice
 if they are rather naughty and immodest,
 and can rouse with their ticklings,
 I don't mean boys, but those hairy old 'uns
 unable to stir their arthritic loins.
 Because you've read of my many thousands
 kisses, do you think I'm less virile on that account?
 Yes, I'll bugger you and stuff you all right!

*Pedicabo ego uos et irumabo,
 Aureli pathice et cinaedi Furi,
 qui me ex uersiculis meis putastis,
 quod sunt molliculi, parum pudicum.
 Nam castum esse decet pium poetam 5
 ipsum, uersiculos nihil necesse est,
 qui tum denique habent salem ac leporem,
 si sunt molliculi ac parum pudici
 et quod pruriat incitare possunt,
 non dico pueris, sed his pilosis 10
 qui duros nequeunt mouere lumbos.
 Vos, qui milia multa basiorum
 legistis, male me marem putastis?
 Pedicabo ego uos et irumabo.*

21

Aurelius, father of faminess,
 not just of these, but of all that were
 or are or will in years to come,
 you wish to bugger my boy. And not on the quiet:
 for you're always with him, always laughing with him,
 and fussing over him you leave nothing untried.
 It's no good: for though you plot agaisnt me,
 I'll get in first and stuff you.
 If you did it on a full stomach, I'd keep quiet:
 as it is, I'm vexed that the boy is going
 to learn from you to starve and thirst.
 So stop it, while you decently can,
 or else you'll finish by getting stuffed.

*Aureli, pater esuritionum,
 non harum modo, sd quot aut fuerunt
 aut sunt ault aliis erunt in annis,
 pedicare cupis meos amores.
 Nec clam; nam simul es, iocaris una, 5
 haerens ad latus omnia experiris.*

*Frustra; nam insidias mihi instruentem
 tangam te prior irumatione.
 Atque id si faceres satur, tacerem;
 Nunc ipsum id doleo, quod esurire 10
 A! meme, puer et sitire discet.
 Quare desine, dum licet pudico,
 ni finem facias, sed irumatus.*

23

Furius, who haven't slave or purse,
 or bug or spider or fire,
 but do have a father and a stepmother, whose
 teeth can chew even flint,
 a fine time you have with of your father
 and the scraggy wife of your father.
 No wonder: for you all enjoy good health,
 have fine digestions, and have nothing to be afraid of
 no fires, no disastrous house-collapses,
 no criminal assaults, no plots to poison you, and
 no other dangerous occurrences.
 Moreover, what with sun and cold and fasting,
 you have bodies as dry as bone
 or drier still if drier thing there be.
 Why should you not be comfortable and well?
 You are free from sweet and slobber,
 from catarrh and an annoying runny nose.
 Add to this cleanliness one still cleaner
 in that your backside is shinier than a salt-cellar,
 for you shit less than ten times a year;
 and when you produce something harder than beans
 or lupins,
 which if you were to rub and crumble in your hands,
 you'd never be able to dirty a finger.
 Having such fine blessings as these, Furius,
 do not dispise them or think little of them,
 and stop your constant begging
 for a hundred grand: you are well enough off already.

*Furi, cui seruos est neque arca
 nec cimex neque araneus neque ignis,
 uerum est et pater et nouerca, quorum
 dentes uel silicem comesse possunt,
 est pulcre tibi cum tuo parente 5
 et cum coniuge lignea parentis.
 Nec mirum; bene nam ualetis omnes,
 pulcre concoquitis, nihil timetis,
 non incendia, non graues ruinas,
 non facta impia, non dolos ueneri, 10
 non casus alios periculorum.
 Atque corpora sicciora cornu
 aut siquid magis aridum est habetis*

sole et frigore et esuritione.
Quare non tibi sit bene ac beate? 15
A te sudor abest, abest saliu,
muccusque et mala pituita nasi.
Hanc ad munditiem adde mundiozem,
Quod culus tibi purior salilo est,
nec toto decies cacas in anno, 20
atque id durius est faba et lapillis;
Quod tu si manibus teras fricesque,
non umquam digitum inquinare posses.
Haec tu commoda tam beata, Furi,
noli spernere nec putare paru. 25
Et sestertia quae soles precari
centum desine, nam sat es beatus.

24

O you who are the flower of the Juventii,
 not just of these, but all that have been
 or will hereafter be in years to come,
 I wish rather that you had bestowed all Midas'wealth
 or him who has neither slave nor purse
 than thus allow yourself to be wooed by him.
 'What? Isn't he a fine fellow?' you ask. He is:
 but this fine fellow has neither slave or purse.
 You may discuss and disparage this for all you're worth:
 he'll still have neither slave nor purse.

O qui flosculus es luuentiorum,
non harum modo, sed quot aut fuerunt
aut posthac aliis erunt in annis,
malle diuitias Midae dedisses
isti, cui neque seruus est neque arca, 5
quam sic te sineres ab illo amari.
"Qui? non est homo bellus", inquires. Est.
Sed bello huic neque seruus est neque arca.
Hoc tu quam lubet abice eleuaque;
nec seruum tamen ille habet neque arca. 10

26

Furius, that country-house of yours has not been put up
 against the blasts of the South Wind or the West
 or the bitter North or the East, but against a mortgage
 of fifteen-thousand and two hundred sesterces.
 Oh what a horrible dangerous draught!

Furi, uillula uostra non ad Austri
flatus opposita est neque ad Fauoni
nec saeui Boreae aut Apheliotae,
Verum ad milia quindecim et ducentos.
O uentum horribilem atque pestilentem! 5

32

Please, my darling Ipsitilla,
 my beloved, my delight,
 invite me to your place to spend the afternoon.
 And if you do, have the further kindness to see
 that no one locks the panel on your threshold,
 and don't take it into your hand to go out,
 but stay at home and have ready for me
 nine consecutive copulations.
 And invite me at once if you are going to at all:
 for I'm on my bed after lunch, supine and fed,
 thrusting through tunic and cloak.

Amabo mea dulcis Hypsithylla,
meae deliciae, mei lepores,
iube ad te ueniam meridiatum.
Et si iusseris, illud adiuuato,
nequis liminis obseret tabellam, 5
neu tibi lubeat foras abire,
domi maneat paresque nobis
nouem continuas fututiones.
Verum, siquid ages, statim iubeto;
Nam pransus iaceo et satur supinus 10
Pertundo tunicamque paliumque.

40

What infatuation, lovesick Ravidus,
 drives you headlong into my lampoons?
 What god invoked by you in an evil hour
 makes haste to start the frantic duel?
 Is it because you want to be on people's lips?
 What are you after? Do you desire to be known,
 no matter how? So you shall be, since you've chosen
 to love my loved one and be pilloried for ever.

Quaenam te mala mens, miselle Rauide,
agit praecipitem in meos iampos?
Quis deus tibi non bene aduocatus
uecordem parat excitare rixam?
An ut peruenias in ora uulgi? 5
Quid uis? qua lubet esse notus optas?
Eris, quandoquidem meos amores
cum longa uoluisti amare poena.

48

If anyone let me go on kissing
 your honey-sweet eyes, Juventius,
 I should kiss them up to three-hundred thousand
 times
 not ever think I had had enough,
 not even if the harvest of our kissing

were thicker than Africa's ears of corn.

*Mellitos oculos tuos, luventi,
siquis me sinat usque basiare,
usque ad milia basiem trecenta,
nec numquam uidear satur futurus,
non si densior aridis aristis 5
sit nostrae seges osculationis.*

81

Juventius, could there not be found in so large a populace
some nice fellow for you to start liking
other than that visitor you have from Pisaurum's rundown
seat, the man paler than a gilded statue
who now holds your heart, whom you dare to prefer
to me, and know not what a crime you commit?

*Nemone in tanto potuit populo esse, luventi,
Bellus homo, quem tu diligere inciperes,
praeterquam iste tuus moribunda a sede Pisauri
hospes inaurata pallidior statua,
qui tibi nunc cordi est, quem tu praeponere nobis 5
audes? Ei! nescis quod facinus facias.*

99

stole from you at play, honey-sweet Juventius,
a teeny kiss sweeter than sweet ambrosia:
but not with impunity, since for more than an hour,
I remember, I was impaled at the top of a cross,
trying to excuse myself to you and unable for all my tears
to wash away the least little bit of your anger.
For the moment it was done, you washed your lips with
plenty
of water and wiped them clean with your dainty fingers,
in case any contagion from my mouth remained
as though it were some filthy whore's foul spit.
Then you hastened to hand me over, poor wretch,
to angry Love and torture me in every way,
so that from being ambrosia that teeny kiss
became nastier than nasty gall.
If that's the penalty you set on my unhappy love,
I shan't steal kisses from you any more.

*Surrupui tibi, dum ludis, mellite luventi,
suiolum dulci dulcius ambrosia.
Verum id non impune tuli; namque amplius horam
suffixum in summa me memini esse cruce,
dum tibi me purgo nec possum fletibus ullis 5
tantillum uostrae demere saeuitiae.
Nam simul id factum est, multis diluta labella
guttis abstersti omnibus articulis,*

*ne quicquam nostro contractum ex ore maneret,
tamquam commictae spurca saliuu lupae. 10
Praeterea infesto miserum me tradere Amori
non cessati omnique excruciare modo,
ut mi ex ambrosia mutatum iam foret illud
suiolum tristi tristius elleboro.
Quam quoniam poenam misero proponis amori, 15
numquam iam posthac basia surripiam.*

B. Priapea

3

In riddles I might speak to thee,
and say: "Give and again give me
that which to yield would mean no loss;
for which when whiskers spoil the gloss
of thy smooth cheeks, in vain thou'lt sigh;
that which the boy, who, snatch'd from high
Mount Ida's top to mix Jove's wine,
gives to his lover lord divine;
that which the newly-wedded bride,
while starving hard one place to hide,
will this then to her mate betray".
'Tis simpler in plain speech to say:
"give entry, lad, to thy behind".
What else to do? I've been a dullard's mind.

*Obscure poteram tibi dicere: "da mihi, quod tu
des licet assidue, nil tamen inde perit.
Da mihi, quod cupies frustra dare forsitan olim,
cum tenet obsessas inuida barba genas,
quodque loui dederat, qui raptus ab alite sacra, 5
miscet amatori pocula grata suo,
quod uirgo prima cupido dat nocte marito,
dum timet alterius uulnus inepta loci."
Simplicius multo est "da pedicare" Latine
dicere. Quid faciam? Crassa Minerua mea est. 10*

13

Take heed: a boy behind, a girl in front I'll take;
for bearded ones who steal remains a third ordeal.

*Percidere puer, moneo; futuere puella;
barbatum furem tertia poena manet.*

Translated by Kevin Mundy.

Cesar Carreras Monfort

Uma nova perspectiva para o estudo demográfico da Espanha Romana

Nos últimos anos, tem-se desenvolvido um número de estudos demográficos sobre as sociedades da antiguidade, com o objetivo prioritário de reconhecer a organização interna das suas populações e, em que medida, os recursos territoriais determinam seus modelos de distribuição [Gallo, 1984; Parkin, 1992]. Mais concretamente no âmbito da sociedade romana, estes estudos têm permitido revisar novos conceitos básicos como a relação entre o campo e a cidade [López Paz, 1994], inclusive, discutir a grande urbanização, fenômeno este que se admite característico do mundo greco-romano. As análises demográficas sobre a época romana são favorecidas, por meio de um melhor conhecimento que se tem, atualmente, dos perímetros urbanos das antigas cidades romanas e das espécimes de povoamento rural. Isso graças, tanto à contribuição da Arqueologia urbana como às pesquisas na zona rural [Barker, 1991] e os estudos de cadastros [Chouquer e Fovory, 1991]. Por outro lado, deve-se destacar, também, a importante contribuição dos estudos papirológicos, que além de refletirem o caso concreto do Egito, proporcionam, com seu devido uso crítico, uma informação de caráter demográfico que extrapola o de outras províncias do Império Romano [Hombert e Preaux, 1952; Bagnall e Frier, 1994].

Estas novas evidências documentais permitem realizar uma nova estimativa, de outro ponto de vista, da população de uma província muito concreta, como é a Espanha romana e, mais, supor um avanço no estudo detalhado de seu padrão de distribuição. Ainda que, ocasionalmente, não proporcione resultados evidentes do todo, os dados demográficos são de suma importância para interpretar outros fenômenos econômicos, políticos e sociais que ocorreram ao longo da história [Beloch, 1886; Cipolla, 1969; Lo Cassio, 1994], no qual o estudo das populações resulta indispensável para a sua compreensão. As dificuldades metodológicas encontradas na análise demográfica da antiguidade a partir dos textos históricos, Epigrafia e Arqueologia têm sido amplamente destacadas por muitos autores no passado [Beloch, 1909; Lot, 1945; Lézine, 1969; Palol, 1966; Forni, 1966; Lo Cascio, 1994], contudo, as novas evidências permitem uma vez mais retornar ao tema.

Em primeiro lugar, entre os estudos demográficos cabe destacar os trabalhos de Beloch [1886], realizados a partir de passagens de textos antigos, ou censos [Wiseman, 1969], principalmente militares [Forni, 1966], que são a base para os cálculos realizados pela maioria dos autores posteriores [Warden e Bagnall, 1988; Lo Cascio, 1994]. Por outro lado, o tamanho dos

anfiteatros e a capacidade dos aquedutos têm permitido outras estimativas alternativas, com base na Arqueologia, ainda que seus resultados, atualmente, sejam considerados pouco confiáveis [Lloyd, 1976; Duncan-Jones, 1977; Gallo, 1981]. Outro momento, constitui-se no estudo qualitativo e, em certas ocasiões, quantitativo do povoamento dos cemitérios [Palol, 1966], que apresenta suas próprias dificuldades inerentes. Por último, a Epigrafia é uma fonte parcial e de difícil interpretação, já que só identifica uma parcela limitada da população, que podia arcar com o custo de uma inscrição para perpetuar sua memória [García Merino, 1975].

Com toda esta documentação, têm sido realizados cálculos demográficos aproximados em todas as províncias do Império Romano [Lot, 1945; Lézine, 1969; Suder, 1990; Parkin, 1992], que se situam próximos dos números calculados por Bechot [1886], há quase um século. No caso da Espanha, sua população tem sido estimada, no máximo, em torno de 6 [Beloch, 1909; Vilà, 1989, 223], 7 [Blázquez, 1985, 477] ou 9 milhões de habitantes [Beloch, 1909], além de outros autores que situam a estimativa próxima aos 4 milhões [Vives, 1956; Russell, 1958]. Todas estas estimativas se fundamentaram na passagem antiga de *Plinio el Viejo* [Taracena, 1949, 428] e comparações com outros períodos históricos posteriores, que contam com a presença de censos confiáveis. O primeiro destes censos foi realizado pelo conde de Aranda (1768-9) que registrava uma população na Espanha de 9.3 milhões; este número, no censo de Floridablanca (1787), já havia alcançado os 10.4 milhões. Para períodos históricos anteriores, as fontes não reúnem as garantias mínimas, mesmo assim se têm realizado estimativas aproximadas, entre elas destacam-se as de Domínguez [1950] e Nadal [1984], sendo que as deste último são as mais aceitáveis. Nadal [1984] estima a população, no final do século XV, em 4.6 milhões de habitantes, que alcançariam os 6.7 milhões no final do século XVI e 7.5 milhões em 1717.

Comparando a estimativa proposta para o final do século XV com as estimativas oferecidas para a época romana, não se pode deixar de questionar algumas delas, pois no melhor dos casos (4 milhões na época romana) significaria que a população permaneceu estacionada durante 10 séculos (V - XV d.C.). Em vista das interrogações que permeiam estes números, propõe-se um cálculo alternativo da população hispano-romana combinando a informação proporcionada pelas antigas fontes literárias, papirológicas e arqueológicas. Estudos demográficos similares já são realizados em outras províncias romanas como é o caso da Grã-Bretanha [Millett, 1990, 185] e o Egito [Bagnall e Frier, 1994, 56], ainda que a metodologia empregada seja um tanto diferente.

No presente trabalho, foi considerado conveniente, no início, explicar e justificar a utilização de determinadas

fórmulas e constantes para o cálculo geral da população histórica. Depois, se aborda o caso concreto da Espanha romana, com seus problemas de documentação, expondo-se números aproximados da sua população, assim como valores parciais correspondentes de seu povoamento urbano e rural. Finalmente, na última parte, pretende-se analisar sua distribuição na geografia da Península, objetivo já sugerido por Palol [1966, 223] e que constitui uma visão completamente original da Espanha romana ¹.

1. Um modelo teórico sobre testemunhos arqueológicos

Para o cálculo da população na Espanha foi desenvolvido um modelo similar aos definidos para outras províncias do Império Romano. Pois, os documentos escritos se reduzem, basicamente, a *Plinio el Viejo*, e este é bastante parcial. Desta forma, o modelo sustenta-se na base dos testemunhos arqueológicos.

A utilização de documentação arqueológica supõe uma série de problemas que devem ser sublinhados desde o início. Em primeiro lugar, a documentação arqueológica vem melhorando continuamente, à medida, que se realizam novas intervenções, posto que no futuro qualquer cálculo deverá ser mais preciso que o atual. Isto significa, que o cálculo está limitado aos dados que se dispõe hoje, estes que estão distantes de serem adequados.

Os cálculos demográficos de uma população histórica se distinguem em dois pontos: um relativo à ocupação urbana e o outro refere-se à ocupação rural. Os testemunhos arqueológicos de uma população urbana são, obviamente, os restos da área ocupada por ela, que, geralmente, se identificam por um perímetro de muralhas [Taracena, 1949; Février, 1974; Barral, 1982]. Uma dificuldade inicial é que neste perímetro só é conhecido um número limitado de cidades hispano-romanas, onde foram efetuadas contínuas investigações arqueológicas. Também, em certas ocasiões, o perímetro proposto é simplesmente uma hipótese de trabalho que deve ser confirmada no futuro por novas escavações. Outro problema, adicionado é a cronologia da construção da muralha, já que esta identifica a extensão da cidade num momento específico de sua história. Se têm reconhecido bairros extra-muros nas cidades como Caesaraugusta, Emerita, Barcino [Barral, 1982, 111] o Asturia Augusta [García Marcos e Vidal, 1993], o que demonstra que estes centros aumentaram depois da construção de suas muralhas.

Esses casos particulares introduzem outro aspecto problemático no cálculo da população, que é sua evolução ao longo do tempo. Ao utilizar o testemunho de *Plinio el Viejo* nos situamos no Alto Império, concretamente na época *flavia*, visto que a maioria das muralhas que servem para delimitar as áreas urbanas foram construídas no século III d.C. [Barral, 1982, 109]. Esta variabilidade cronológica na procedência dos dados é uma grande limitação, já que o registro arqueológico evidencia importantes transformações nos âmbitos urbanos na época romana, como abandonos e posteriores ocupações, que têm servido para acrescentar hipóteses sobre as possíveis crises urbanas no Baixo Império [Barral, 1982; Acre, 1993]. Seria ideal, no futuro, poder reconstruir os perímetros urbanos em distintos períodos cronológicos (por exemplo: época republicana, Alto e Baixo Império) e, desta forma, observar a evolução das cidades hispano-romanas. Por enquanto, devemos nos conformar com as informações que dispomos.

Outro problema de caráter cronológico reside no fato de que *Plinio el Viejo* (NH III.37-17; IV, 4.18-30; IV. 35.113-118) lista um número de cidades na Espanha numa data concreta. É óbvio que o número de centros urbanos e seu estatuto jurídico modificou-se, ao longo do tempo, com a fundação de colônias desde a época republicana até Augusto [García Bellido, 1959] e com a mudança dos assentamentos indígenas (Dión Casio LIV. 11.). Por outro lado, a mudança de estatuto jurídico de uma cidade parece vincular-se a um possível aumento de sua população e a expansão dos limites de seu território (por exemplo, *Cisimbrium*: AE 1981, 496; *Ipolcobulcola*: Cano, 9178, 347) [stylow, 1986; Guichard, 1993]. A necessidade de mais terra para uma comunidade traz um aumento de sua população, provocando, freqüentemente conflitos entre comunidades vizinhas para definir os novos territórios, o que se conhece também como *controvérsia de iure territorii* (Higinio, De Contr. Agr. 114, 11-15; *Frontino*, de Contr. Agr 52-53) [Lópes Paz, 1994, 17-19]. Neste contexto, a concessão do *ius Latii* por parte de Vespasiano supõe um crescimento do número de cidades e, provavelmente, mudanças na delimitação de seus territórios [Cortijo, 1993]. Os textos antigos nos dão conta de uma evolução urbana na Península, assim *Plinio el Viejo* (cerca de 72-74 d. C.) catalogou 179 *civitates* e 114 *populi* na Tarraconense, número que varia na época de *Ptolomeu* (cerca de 150 d. C.) que em sua *Geographías Hyphégeis* inclui 128 *civitates* e 27 *populi*; quer dizer, o número de *civitates* havia aumentado em 69, enquanto o número de *populi* caiu em 83. Em que medida estas mudanças de estatuto se traduzem nas variações demográficas é difícil de precisar; entretanto, os totais de *Plinio el Viejo* (193) e os de *Ptolomeo* (275), somados às *civitates* e *populi*, não diferem tanto, de modo, que não são suficientes para supor uma mudança radical.

¹ Um único trabalho de Almagro [1988] sobre o mundo ibérico constitui o ponto de referência para as análises da distribuição da população.

Até aqui se têm assinalado os problemas de documentação, no que diz respeito à ocupação urbana. Deve-se, agora, tratar das relações com o povoamento rural. Em princípio, o mundo rural romano na Espanha é, todavia, bastante desconhecido. A investigação está centrada, exclusivamente, no estudo das *villae*, como centros de produção e residência dos grandes proprietários [Gorges, 1979], desprezando-se os centros de menor importância, como granjas ou feitorias³, que podem ter sido predominantes na paisagem rural hispânica. Do mesmo modo, conhece-se, apenas, detalhes sobre os centros menores como os *vici* ou *pagi* [Palol, 1966; Chouquer e Favory, 1991, 191-2].

Um segundo foco de interesse do mundo rural na Espanha romana são os cadastros, em outras palavras, a partilha dos territórios ou *centuriación* que se realizou com a fundação de colônias *ex novo* e a partir disto um cuidadoso estudo tem sido desenvolvido através de fotointerpretação [Roselló, 1974; Arinõ, 1990]. trata-se, na realidade, de um estudo do território explorado por uma cidade, ou seja, por seus habitantes. Desta forma, os cadastros não representam nenhuma parte do assentamento rural, senão a organização e exploração agrícola do território de uma comunidade urbana [López Paz, 1994, 330-332]. Dentro de uma investigação de cadastros romanos se distinguem a especialidade das análises das parcelas delimitadas com pedras, também conhecidas como *maceriae*, que são típicas de determinadas paisagens rurais como Saleno [Compatandelo, 1989] ou Saint-Germain-le-Rodreux [Chouquer e Favory, 1991, 1993]. Todavia, essa especialidade desenvolveu-se apenas na Península Ibérica.

Por último, um terceiro aspecto da investigação do mundo rural romano é o da pesquisa superficial, cujos resultados são, contudo, desvalorizados em nosso país. O potencial da pesquisa superficial é enorme, já que permite distinguir os distintos tipos de habitação, sua cronologia, sua cultura material e facilita a eleição de um terreno para escavar [Vallat, 1991; Chouquer e Favory, 1991, 191; Lloyd, 1991; Barker, 1991; Alcock, 1993]. Para os estudos demográficos, a densidade da ocupação de um território (a base da pesquisa) é fundamental para o

cálculo da população rural; entretanto, seu uso também apresenta inconvenientes. O primeiro destes inconvenientes é a identificação de uma série de restos na superfície (por exemplo: cerâmica, mosaicos) numa determinada habitação⁴, já que cada uma corresponde a um número diferente, porque não se pode falar numa unidade de povoamento, ainda que nossos cálculos demográficos tenham se utilizado desta medida. Por outro lado, existe uma relativa margem de erro nas inferências demográficas estabelecidas a partir de pesquisas arqueológicas, já que não existe nenhuma certeza de que a pesquisa tenha localizado todos os núcleos rurais que existiram nessa região [Bintliff, 1985; Shennan, 1985]. A ação do homem e dos agentes meteorológicos nos períodos posteriores podem ter destruído os signos das ocupações anteriores e dos agentes.

Na Península, a situação é inclusive mais grave já que as pesquisas superficiais não possuem uma metodologia comum e isso tem dificultado a comparação dos resultados. Algumas vezes, nem podem indicar a cronologia dos assentamentos romanos, nem tampouco se pode observar sua evolução visto que, não existe um maior rigor metodológico, tanto na realização das pesquisas, como na classificação dos terrenos, ou na fixação de cronologias. Desta forma, seus resultados serão mais que discutíveis. Apesar de todas estas dificuldades, acredita-se ser conveniente utilizar os resultados de 45 pesquisas realizadas na Península Ibérica para uma primeira aproximação com os povoamentos rurais romanos.

2. Metodologia para o cálculo da população

Em primeiro lugar, deve-se diferenciar entre a metodologia empregada para calcular a população urbana e a rural. No caso da população urbana, esta se estima a partir da extensão que ocupava numa cidade antiga e numa densidade por área definida previamente, segundo dados etnográficos, literários e censos históricos [Lot, 1945; Lézine, 1969; Brunt, 1971; Hassan, 1981, 39-40; De Roche, 1983; Bagnall e Frier, 1994, 54-55]. Por outro lado, a população rural calcula-se em função da densidade de assentamentos documentados no

² Sillières [1993, 151-2] compara as mudanças realizadas em cidades como Belo, Munigua e Ampurias, já no século II d.C., e sua posterior ocupação no século IV d.C.

³ Estabelecimentos deste tipo estão amplamente documentados, arqueologicamente, em outras províncias como a Itália e a Grécia [Misurare la terra, 1984, 159-160] e seguramente estavam generalizados na Espanha, visto que, não haviam sido reconhecidos nem estudados. A investigação na Grã-Bretanha [Hingley, 1989] tem demonstrado, contudo, que existiam distintas formas de assentamentos rurais na época romana que não se reduzem a fazendas e feitorias.

⁴ Potter [1979] distingue 4 tipos de habitação rural em função da dispersão de seus restos (a: 300m²; b: 1200m²; c: 2200m²; d: 4700m²) e sua riqueza material. Esta classificação, também, é empregada por Leveau et alii [1993] e Fernández Corrales [1988].

⁵ Atualmente, na Espanha, somente a pesquisa de *ager Tarraconensis* [Keay, 1991] reúne as garantias mínimas para a utilização de seus resultados.

território (por Km² ou hectare), multiplicada por uma extensão total do território. Pois, a fórmula para o cálculo da população urbana se reduz a:

$$P = k \times A$$

onde (P) é a população, (k) é uma densidade da população por unidade e (A) é a área ocupada pelo assentamento. Ao passo que, a fórmula para o cálculo dos povoamentos rurais seria:

$$P = d \times k \times s$$

onde (P) é a população, (d) é a densidade do assentamento por unidade, (k) é o número de habitantes por assentamento e (S) a superfície total do território estudado. Ambas as fórmulas são relativamente prematuras, embora a dificuldade esteja em determinar um k adequado para cada caso, assim como documentar as densidades (d) e as áreas (A) dos assentamentos.

A densidade da população urbana varia segundo o tamanho médio das habitações, o número de moradores por habitação e o espaço ocupado pelas áreas públicas. Numa primeira fonte, Mols [1955], assinala que existia uma variação de 100 a 500 habitantes por hectare nas cidades da Europa entre os séculos XIV e XVIII. Por sua vez, Frankfort [1950] defendia uma média de 279 a 494 habitantes para a antiga Mesopotâmia. Contudo, Adams [1965] a situa em torno de 200 habitantes, baseando-se nas densidades modernas de Bagdad (216hab.) e, nas cidades (233 hab.), e aldeias (137 hab.) da planície de Susa e no vale do Kur. Por último, se deve destacar a proposta de Russell [1958] que defendia uma densidade entre 100 e 200 habitantes para a Europa da época medieval; precisamente esta densidade é inferior à utilizada por Boon [1974] para estimar a população da cidade romana de *Calleva* (Silchester).

A partir destas evidências, parece que todos os autores estão de acordo com o intervalo entre 150-350 habitantes, o que resulta numa densidade razoável para uma cidade pré-industrial. Portanto, existem dúvidas, já que se tem observado que a densidade da população cresceu em centros de maior poder político, econômico ou administrativo, que, geralmente, também se refletia, em sua maior extensão em relação aos centros secundários. Por essa razão, tem-se preferido duas densidades, uma para os centros urbanos primários e outra para os centros urbanos menores, ainda que se situem no mesmo intervalo de 150-350 habitantes.

A densidade para os centros primários tem sido obtida a partir de um trecho de *Diodoro Sículo* (17.52.6) que indicava que a população livre de Alexandria (*eleutheroi*) era de 300.000 cidadãos, numa cidade que ocupava aproximadamente 920 hectares [Engels, 1991, 80 e 220]. Com esses números se obtém uma

densidade de 326 habitantes por hectare. Contudo, Delia [1989] a situa em 400 habitantes, incluindo possivelmente a população feminina, e a *chora* da cidade que somaria 1250 hectares, mas seus argumentos carecem de solidez. Por outro lado, tem-se preferido a densidade de 326 hab. por hectare que resulta numa cifra razoável, que se pode comparar com a densidade média da Veneza do século XVI (327 hab.) ou a de Pompéia, a partir da capacidade de seu anfiteatro (312hab.) [Grant, 1971, 45].

No que diz respeito aos centros secundários, tem-se utilizado a cidade egípcia de Hermópolis (SSP V.101), cidade que ocupava aproximadamente uns 120 Ha. e da qual se sabia que 2 de seus 4 bairros tinham 4200 casas (*oikiai*) além do que, se estabelece uma média de quatro pessoas para uma família nuclear ou casa, em vez de 5.3, que é empregada pelos autores [Bagnall e Frier, 1994, 67], que obtinham desta forma, uma densidade de 300 hab. por Ha. Na realidade, eles mesmos admitem que a média aritmética de uma família no Egito romano era de 4 membros, segundo os 136 censos completos de que se dispõe. Se forem incluídos outros 41 censos parciais, a média alcança os 4.3 membros por casa. Outras estimativas sobre o tamanho médio da família, no Egito romano, a situam em 5.8 [Hombert e Préaux, 1952, 154-155], 5.1 [Hopkins, 1981, 73; De Roche, 1983]. Por outro lado, se tem acreditado ser conveniente empregar um coeficiente de 4 membros por família para um novo cálculo da população de Hermópolis, que proporcionará, desta forma, uma densidade de 233 habitantes por hectare. Esse número aproxima-se da média do intervalo proposto anteriormente de 150-350 (250 hab.), da densidade média proposta por Lézine para os centros norte-africanos (250 hab.) [Lézine, 1969], e, também, da densidade média para o cálculo dos habitantes *castreños* na Astúria do século I a. C. (200-250hab.) [Sánchez Palencia e Fernández Posse, 1986-7, 378] e das densidades modernas da Mesopotâmia (216-233 hab.) [Adams, 1950], porque considera-se um valor adequado para os centros secundários.

Para a escolha destes coeficientes tem-se rejeitado os valores extremos propostos por outros autores, como é o caso de Parker [1967], que sugeria uma densidade de 390 hab. por hectare para Ostia, argumentando que a maioria dos edifícios tinha 4 andares. Também, tem-se descartado a densidade de 160hab. por hectare proposta para Pompéia [Russell, 1958, 64] por ser mais próxima de agrupamentos menores, e que erroneamente Engels [1990, 52] utiliza para calcular a população total de Corinto [Whittaker, 1993, ix:5].

Em resumo, tem-se selecionado duas densidades (k) para realizar os cálculos da população urbana: uma para os centros primários, que é 326hab. por hectare, e outra para núcleos secundários, que se situa em

233hab. por hectare. A partir destas densidades urbanas, tem-se distinguido as dos acampamentos militares que é de 250 hab., tendo-se em conta que uma legião de aproximadamente 5000 homens ocupava extensões próximas a 20 hectares (por exemplo: os acampamentos de Haltern, Inchtuthill, Folleville) [Keppie, 1984].

O cálculo das populações rurais é relativamente distinto, já que se deve designar um número de habitantes por estabelecimento rural, em outras palavras, o tamanho médio de um povoamento disperso. A eleição deste valor não é fácil. Por exemplo, Millett [1990, 185] o situa em torno das 4-5 ou 30 pessoas, de acordo com as analogias medievais, que proporcionam uma média de 20 habitantes por assentamento rural. Ainda que este autor, também, proponha um máximo de 50 pessoas, ele não justifica o porquê, e por isso será rejeitado neste estudo. Desta forma, tem-se preferido o número de 20 habitantes (k) como tamanho médio, razoável para um assentamento rural.

Como já foi indicado anteriormente, existem duas dificuldades adicionais no cálculo demográfico, relacionadas, também, com a natureza dos registos arqueológicos, que são a documentação das superfícies urbanas e as densidades de assentamentos rurais em relação a superfícies urbanas. As escavações têm melhorado substancialmente nosso conhecimento sobre as dimensões dos centros importantes da Península. Essas novidades, junto com os trabalhos especializados de outros autores [Taracena, 1949; García Bellido, 1966; Balil, 1971; Fernández Ochoa e Morillo, 1991; 1992] produziram um aumento do número de perímetros urbanos conhecidos, que já alcançam os 106 (ver tabela 1). Certamente, que este número é limitado, tendo-se em conta que *Plinio el Viejo* (cerca de 72-74 d.C.) enumera 399 cidades na Espanha (NH III.3.7-17; IV.4.18-30; IV.35.113-118), informação que seguramente provém de algum dos censos a que teve acesso, talvez, no *M.Agripa*. Assim, a mostra de que se dispõe é suficientemente representativa para realizar estimativas, já que inclui os centros mais importantes.

Para os restantes centros mencionados por *Plinio* (293 cidades), tem-se assinalado uma possível superfície, de acordo com suas classificações, seguindo princípios da geografia moderna [Carrera et alii, 1988, 212; Capel, 1989]. Dos 293 centros, tem-se estabelecido que aproximadamente 93 ocupam cerca de 10 hectares, enquanto que mais do dobro, 200, teriam um tamanho médio de 5 hectares.

Com respeito à densidade dos assentamentos rurais, existem dois tipos de fontes documentais. De um lado, os textos literários de *Plinio el Viejo* (NH III.428) sobre a população de três *conventus iuridici* (*Braccarum*: 285.000; *Lucensis*: 166.000; *Asturum*: 240.000), provavelmente obtidos no censo. A esta população se pode subtrair a população urbana, com o qual se obtém a população absoluta. A segunda fonte

documental são as pesquisas arqueológicas realizadas nos últimos anos na Península [Ruiz Zapatero, 1988]; e que apesar de que na sua maioria não sejam intensivas e careçam do rigor metodológico, proporcionam uma visão alternativa do mundo rural da Espanha romana.

Em princípio, tem-se calculado a densidade média de assentamentos rurais a partir dos valores obtidos nas 45 pesquisas de que dispomos (ver tabela 2). Esta densidade de assentamentos rurais tem-se multiplicado pelo número de 20 habitantes por estabelecimento, que é uma média relativamente alta escolhida expressamente para calcular o número limitado de assentamentos documentados numa pesquisa [Bintliff, 1985], contudo, tem-se realizado outro cálculo experimental para cada *conventus*, em função dos estudos de cada um deles, para finalmente somar todos os resultados parciais. Esta segunda estimativa apresenta diferenças no trabalho de campo de distintas equipes e em distintas regiões, por isso não configura-se viável.

Então, tenta-se justificar as razões, pelas quais tem-se utilizado uma determinada metodologia e valores para o cálculo da população. Em seguida, explica-se os detalhes dos resultados obtidos na contabilidade da população da Espanha romana, incluindo-se alguns problemas concretos relacionados com a qualidade da documentação.

3. A população total da Espanha

No cálculo da população urbana tem-se distinguido como centros principais na Espanha, as capitais de *conventus iuridici*. São cidades que ocupam uma maior extensão (*Braccara Augusta*, *Lucus Augustu*, *Asturica Augusta*, *Cartago Nova*, *Clunia*, *Caesaraugusta*, *Tarraco*, *Gades*, *Hispalis*, *Astigi*, *Corduba*, *Paz Iulia*, *Scallabis Emerita Augusta*). Todas as superfícies destes centros são conhecidas com exceção de *Scallabis*, assinalando-se que a provável área seja de 30 hectares, que seria um valor intermediário entre os tamanhos conhecidos de outras capitais de *conventus iuridici*. Por outro lado, se a superfície total de *Clunia* estiver correta, ela situa-se em 130 hectares [Palol, 1966] ou seja, a superfície total da planície, onde se situava, já que não se sabe a proporção que a cidade ocupava na planície. Contudo, não se conhecem os limites da cidade. O que se propõe é uma extensão provisória de 70 hectares, equiparada a outros centros hispânicos do mesmo grupo (por exemplo: *Tarraco*, *Cordoba*)⁶.

Multiplicando a extensão destes 14 núcleos urbanos de densidade definida dos centros primários (326 hab. por hectare) se obtém um resultado global de 208.640 habitantes para todas as capitais de *conventus iuridici*.

⁶ Na atualidade Palol [1994, 20] sugere uma extensão máxima de 100Ha para a cidade, incluindo-se as habitações suburbanas. Este número, contudo, é demasiado alto, comparando com o resto dos centros hispânicos, sobretudo, tendo em conta os limites urbanos que não estão comprovados arqueologicamente.

Num segundo momento, tem-se multiplicado a superfície conhecida de 90 centros menores (ver tabela 1) por sua densidade (233 hab. por hectare), contudo os acampamentos militares presentes nessa relação têm suas áreas multiplicadas por uma densidade de 250 hab. por hectare. No total, a soma de todas as parciais alcançam a cifra de 343.908 habitantes. Por último, para os 293 centros restantes, mencionados por *Plínio*, tem-se assinalado superfícies de 10 hectares (93 cidades) e 5 (200 cidades), respectivamente; e estas são multiplicadas pela densidade correspondente (233 hab. por hectare), alcançando um total de 449.690 habitantes. Em resumo, todos estes passos proporcionam a seguinte população urbana para a Espanha, que se pode esboçar em três blocos:

População Urbana

<i>Conventus iuridici</i> (14)	208.640 hab.
Centros secundários (tabela 1:92)	343.908 hab.
Outros centros secundários (293)	449.690 hab.
Total da população urbana	1.002.238 hab.

Pouco mais de um milhão de habitantes urbanos na Espanha é um número comparável com os 1.75 milhões calculados para uma sociedade tão urbanizada como a egípcia [Gerenek, 1969; Goldsmith, 1984; Rothbone, 1990; Bagnall e Frier, 1994, 56]. Ao contrário, as comparações com a Grã Bretanha são mais difíceis, já que Millett [1990, 183], só inclui 62 centros urbanos em que assinala uma densidade entre 137 e 216 habitantes por hectare. Supostamente, esta estimativa parece excessivamente baixa, tanto no número de assentamentos, como nas densidades eleitas.

Na população da zona rural, o primeiro cálculo implica no uso das cifras dos censos documentados por *Plínio el Viejo* (NH III. 4. 28). Subtraindo-se as populações urbanas os totais referidos por esse autor, se obtêm as seguintes cifras:

$$\begin{array}{l} \textit{Conventus Asturum} \\ 240.000 - 38.604 = 201.395 \text{ hab.} \end{array}$$

$$\begin{array}{l} \textit{Conventus Lucensis} \\ 166.000 - 24.310 = 141.690 \text{ hab.} \end{array}$$

$$\begin{array}{l} \textit{Conventus Braccarum} \\ 285.000 - 40.078 = 244.922 \text{ hab.} \end{array}$$

Através destes números, segundo *Plínio el Viejo*, somente a população livre (não se considera a população escrava, exceto os que trabalham nas minas) era relevante nestes *conventus*. O segundo passo requer dividir estas parcelas da população rural de cada

conventus, pela extensão de seu território, que proporciona as seguintes densidades:

Conventus Asturum
5.1 hab. por hectare

Conventus Lucensis
6.3 hab. por hectare

Conventus Braccarum
12.2 hab. por hectare

Sem dúvida, chama a atenção a densidade do povoamento rural na *conventus Braccarum*, que carece de uma explicação lógica comparando-se as evidências arqueológicas destes três *conventus*. Para facilitar a comparação destes dados com os resultados das pesquisas (ver tabela 2), tem-se dividido estas densidades por 20, que é o número de habitantes assinalado para cada estabelecimento rural, com o qual se obtêm os seguintes assentamentos potenciais:

Conventus Asturum
0.25 assentamentos por Km²

Conventus Lucensis
0.31 assentamentos por Km²

Conventus Braccarum
0.61 assentamentos por Km²

A medida destas três densidades, junto com as 45 obtidas a partir das pesquisas (ver tabela 2), é de 0.27 assentamentos por km², que multiplicada pela superfície total da Península (580.160 km²), e uma média de 20 habitantes por unidade rural, supõem-se que a população rural total é de 3.132.864 habitantes. Tendo em conta que a maioria dos estudos não reúne as condições idôneas, e que somente uma delas (o *Ager Tarraconensis*) [Keay, 1991] é intensiva e sistemática, este resultado deve considerar-se como satisfatório. Espera-se que no futuro, o número de pesquisas e sua validade aumente, com o que será possível melhorar este cálculo. Com todos estes inconvenientes, já dispõe-se de um número total da população da Espanha romana.

População total

População urbana (24.23%)	1.002.238 hab.
População rural (75.77%)	3.132.864 hab.
Total	4.135.102 hab.

Este total não se distancia do proposto por Vives [1956], incluindo a pesquisa da população urbana (24.23%), aproxima-se do intervalo de 30-40%

sugerido por Leveau et alii [1992, 119] para as províncias mediterrâneas do Império Romano. Contra a opinião de Taracena [1949,429], a população hispano-romana encontra-se predominantemente no campo em vez da cidade e parece que o crescimento de *urbanistas* está menos desenvolvido, comparando-se com outras províncias ocidentais com a Galia [Lot, 1945; Clave e Levêque, 1971; Février, 1990]. É significativo que, na Espanha, somente uma cidade, *Emeritai*, supera os 100Ha, diferente das cidades da Galia, onde existem numerosos centros com mais de 100Ha, inclusive alguns de 200Ha, como *Vienne*, *Nimes* ou *Trier* [Lot, 1945]. O mesmo fenômeno se documenta na Idade de ouro e na época ibérica, em que os centros urbanos peninsulares são comparativamente menores em tamanho que a maioria das regiões da Europa Ocidental [Alamargo, 1988]. De fato, em 1820, somente 14% da população espanhola (aproximadamente 1.5 milhões) vivia nas cidades, e só em 1900 alcançou 32% [Capel, 1989, 293]. O número da população total da Espanha resulta numa estimativa semelhante ao do Egito romano (4.75 milhões) segundo Bagball e Frier [1994, 56], se bem que este fato seja um tanto surpreendente ⁷.

Devido à desigual distribuição da população rural observada nas pesquisas e documentada nos censos modernos [Tamames, 1980, 67; Bolos, 1989, 281-290; Del Campo e Navarro, 1992, 13], realizou-se outro cálculo, que junta-se aos resultados parciais obtidos para cada *conventus*, segundo a divisão administrativa definida por Keay [1988, 61]. O resultado total deste segundo cálculo era de um milhão a menos de habitantes rurais (2.309.333 hab.), no qual subestimou-se o *conventus cluniense* (cerca de 44000 hab.), *carthaginensis* (cerca 287.279 hab.), *scallibitanus* (cerca de 24.800 hab.) e *emeritense* (cerca 134.000 hab.) O problema de qualidade das pesquisas arqueológicas resulta mais crítico neste estudo regional, porque considera-se que a média de todas elas, segue sendo a solução mais adequada, no momento.

De todas as formas, é evidente que a população da Espanha romana distribuía-se irregularmente pela geografia da Península, em função dos recursos econômicos de cada território. Esta população total de aproximadamente 4.135.102 pessoas, que proporciona uma densidade global de 7.12 habitantes por Km². Uma vez analisada a população

rural e urbana, constata-se que elas agrupam-se de forma diferente em seus assentamentos. Esta ocupação do território teve seu fiel reflexo nas distribuições arqueológicas de objetos que participam dentro das correntes comerciais desta província. A distribuição da população é um tema chave para entender o comércio na época romana, já que constituía o principal polo de atração no movimento de artigos tanto a nível provincial como interprovincial. Para tanto, o estudo desta possível distribuição facilita a compreensão de outros fenômenos intimamente ligados à população.

A próxima parte pretende analisar esta distribuição a partir da localização da população urbana e os dados proporcionados pelas pesquisas no mundo rural. Ambas as vertentes serão estudadas separadamente para se observar as possíveis semelhanças e, por suposto, as diferenças.

4. A distribuição da população na Espanha romana

A população da Península Ibérica sempre esteve irregularmente distribuída, como se observa na época moderna, em que se constatam altas densidades de população na periferia e baixas na zona do centro, incluindo a região de Castela, com a única exceção para a cidade de Madrid. Por exemplo, o censo de 1900 mostra como as densidades mais baixas encontram-se em *Aragón*, em *Castillas* e em *Extremadura*, tanto que, a partir do caso de Madrid, as densidades mais altas se registram em Valência, na Galicia, no País Basco e na Catalunha [Del Campo e Navarro, 1992, 13]. Mas, este padrão não foi sempre assim. Nos séculos XV e XVI as maiores concentrações da população se registram no centro do país e as baixas densidades na periferia, o que justifica falar-se de uma inversão de densidades na época moderna [Vilá, 1989, 227], visto que, não se tem analisado padrões de distribuição em períodos anteriores ao da Idade de ouro. Portanto, deve-se analisar a distribuição da população da Espanha romana, de acordo com as evidências arqueológicas, tanto urbanas como rurais. Este estudo desenvolveu-se com base num sistema de informação geográfico conhecido como IDRISI 4.1 [Allen et alii, 1990; Kvamme, 1989]. A primeira relação parte das populações absolutas calculadas, segundo o perímetro das 106 cidades hispano-romanas da tabela 1, cuja situação é ilustrada na [figura 1]. Por outro lado, a segunda relação baseia-se nas 45 densidades obtidas nas pesquisas documentadas na Península (ver tabela 2), que aparece no mapa da [figura 2].

Em princípio, a distribuição das cidades da figura 1 mostra que existem áreas com uma escassa

⁷ Existem outras estimativas que situam a população egípcia em aproximadamente 5 milhões [Rathbone, 1990, 123-124], mas sem levar aos extremos das fontes literárias como *Diodoro Sículo* (I.31.6-9) que menciona 3 milhões ou *Flavio Josefo* (BJ 2.385) que sugere 7 milhões [Salmon, 1974, 35-36].

representação, como por exemplo o *conventus Carthaginensis* onde se acham em falta os perímetros dos centros urbanos como *Oretum*, *Libisisa*, *Basti* ou *Acci*. Também existe um vazio nas zonas do *conventus cluniensis*, em que não se incluem as cidades de *Cauca*, *Septimanca*, *Ocelum Duri* (Zamora) ou *Pallantia*. O desconhecimento do perímetro urbano destes centros limita a representatividade da mostra de algumas regiões e para tanto, a relação resulta incompleta. Contudo, a representação de 106 cidades é suficientemente clara para proporcionar uma visão válida da possível distribuição da população romana. Com respeito às pesquisas, sua representatividade é mais questionável como já se indicava no início, na relação com a metodologia empregada. Também resulta inadequada sua localização, como aparece na figura 2, pois existe uma grande concentração no Vale de Guadalquivir, graças ao trabalho de Ponsich [1974; 1979; 1991]⁸, no entanto, tem-se realizado poucas no resto da Península, pois a situação condiciona os resultados. Pelo contrário, há regiões como a *Meseta*, o *País Valenciano*, o norte Peninsular ou o norte da Catalunha, que não se tem registro em nenhuma pesquisa.

Apesar de todos estes obstáculos, tem-se acreditado conveniente realizar as relações e comentar seus resultados, já que uma primeira imagem do possível padrão de povoamento romano na Espanha, sempre pode ser contrastada com novas evidências. A [figura 3] ilustra o mapa das relações obtidas a partir dos perímetros das cidades que deviam refletir também, em certa medida, o habitat rural e se existe realmente uma correspondência entre os povoamentos do campo e da cidade. De fato, a maioria dos modelos geográficos e arqueológicos de mercados centrais pressupõe esta relação [Dicken e Lloyd, 1990; Hodder e Orton, 1976]. De acordo com o tamanho das cidades hispano-romanas pode-se assinalar que, em geral, a população concentra-se em núcleos pequenos ou médios, seguindo um padrão semelhante ao da Galia, onde se documentam numerosos assentamentos urbanos de grande semelhança (mais de 100HA) [Févrirt, 1974; 1990; Lepelley, 1993]. Este padrão de povoamento é, sobretudo, evidente no vale de *Guadalquivir*, onde cujos os territórios não deveriam superar os 200 ou 300 Km² [Guichard, 1993, 68].

⁸ Somente a Junta da Andaluzia, dentro da sua política de investigação, tem dado prioridade ao estudo do território a partir de pesquisas superficiais, que servem como exemplo para o resto das comunidades autônomas.

O mapa da figura 3 apresenta altas densidades de população em centros como *Emerita Augusta*, *Clunia* e *Augustobrigai*, que constituem núcleos isolados, localizados em áreas pouco urbanizadas. O caso de *Emerita Augusta* é muito significativo, pois sugere que a cidade controlava um amplo território sem nenhuma competição por parte de outro centro urbano. De fato, se sabe por *Frontino* (*De controversis*, 9) que ao fundar a colônia (25 a.C.) se distribuiu o território circunvizinho entre seus habitantes e ainda sobrou terra. A divisão realizou-se em parcelas de 400 *iugerum*, baseadas nas unidades de 20x40 *actus* (*Higinio, De cond. agr.*, 135.15), e a terra restante destinou-se a uso público, tanto pastos como bosques (*Frontino, De controversis*, 37; 44.5; 46.16). A informação de todos estes textos vem confirmar os séculos de *centuriatio* observados nas fotografias aéreas [Corzo, 1977; López Paz, 1994, 103-105], assim como a presença de *cipos* (*termini Augustales*) em Valdecabelleros (CIL II. 656)[Stylow, 1986, 307], que demonstram que o território da colônia era enorme, alcançava uns 14.400 Km² [Wiegels, 1976; Canto, 1989]. De fato, *Emerita* inclusive possuía terras em outros territórios vizinhos, que se conhecem como *praefecturae*, e registra-se nas comunidades dos Muliacenses e Turgalienses (*Higinio, De Lim. Contr.* 171, 6-10).

O grande tamanho de *Emerita* (120 HA) sugere que a maioria dos habitantes de seu território fixou sua residência na cidade, em vez de estabelecer-se junto a suas propriedades, apesar de que algumas delas poderiam achar-se a 50 km de distância. Certamente, que havia assentamentos rurais (vilas, granjas) neste território, como refletem as pesquisas no rio Salor [Fernández Corrales, 1983] e o Sur de Trujillo [Cerrillo e Fernández Corrales, 1980], ainda que sua densidade seja muito baixa (00.7 e 0.05 assentamentos por Km², respectivamente). Esta concentração em núcleos urbanos de grande tamanho em zonas de baixa densidade de população está representada também pelos casos de *Clunia*, *Avilam*, *Complutum* e *Augustobriga*. Resultaria interessante comprovar se este padrão de povoamento é comum no interior da Península (*Castilia*, *León* e *Extremadura*) ou é um fato excepcional. O padrão de povoamento no interior bem poderia indicar uma continuidade das tradições pré-romanas. Na área celtibera existiam grandes centros urbanos definidos como *civitas* ou *oppidum*, entre os quais se destacam *Fosos de Bayona* (45 HA) ou *Numantia* (20 HA)[Bendala et alii, 1988], com uma função preferencialmente defensiva em relação a habitantes dos territórios adjacentes [Balil, 1971, 19]. No caso de *Emerita*, também, resulta um exemplo excepcional devido à extensão de terra que pode ser cultivada pelos habitantes de um centro

urbano. No mundo romano, uma grande parte da população urbana dedicava-se a atividades agrícolas, pois não existia o contraste entre o universo rural e o urbano. A dependência direta do campo é evidente através da *lex Imitana* (cap.76) [González, 1986], onde alega-se que os *duumviros* inspecionavam anualmente o território da cidade para avaliar as possíveis colheitas, e fixando impostos. Na realidade a divisão entre o território explorado por cada centro urbano, em relação ao seu número de habitantes, conta na Península Ibérica com alguns exemplos dos *cipos* delimitadores (*termini augustales*)⁹.

Em termos gerais, as regiões mais densamente povoadas eram o vale de Guadalquivir, o vale do Ebro e a costa de Levante, onde existem numerosos centros urbanos de tamanho médio e grande que ocupam a totalidade do território, de forma organizada. Todas estas áreas na antiguidade possuíam recursos naturais suficientes para suportar altas densidades de população. Nestas regiões destacam-se os centros urbanos de *Tarraco*, *Caesaraugusta*, *Corduba*, *Hispalis* e *Cartago Nova*, que seriam as maiores aglomerações. Nesse sentido, resulta ilustrar a descrição de *Pomponio Mela* (*De chorografia*, III.5.88-94) em cada época de Claudio que indica quais eram os principais centros urbanos da Espanha. Entre eles destacam-se *Cartago Nova*, *Tarraco*, *Caesaraugusta*, *Emerita*, *Astigi*, *Hispal* e *Corduba*. Somente no caso de *Astigi*, a evidência arqueológica não sugere que fosse uma cidade muito povoada, mas era um importante centro administrativo, capital de *conventus*. Esse mesmo autor assinala em seu tempo as cidades de *Pallantia* e *Numantia* que já haviam perdido sua ascendência (*Pomponio Mela*, *De chorografia*, III.5.88) Segundo esse pressuposto, parece que o vale de Guadalquivir, o do Ebro e o Levante deviam receber a maioria dos imigrantes. Ainda que esta correlação possa parecer

um tanto simplista, nas regiões do norte Peninsular observa-se que os recém chegados fixavam-se quase que exclusivamente nas cidades [Fabrè, 1970]. O desenvolvimento do urbanismo implicava, segundo os antigos (*Estrabón* III.5.26; *Cicerón*, *De Rep.* 1.13; *Lívio* VII.4.4; VII.39.12) na grandeza da civilização e contrapunham-se à idéia de *rusticitas* ou predomínio dos assentamentos rurais.

Também neste caso é importante ter em conta os precedentes pré-romanos, e sobretudo o território habitado pelos iberos. Tanto no vale de Guadalquivir, como no vale do Ebro e na costa de Levante existia um grande desenvolvimento urbanístico antes da chegada dos romanos. A diferença estava no tamanho, já que somente seis centros superavam uma extensão de 40 Ha. (*Gadir*, *Corduba*, *Cartago Nova*, *Carmo*, *Hasta Regia*), e a maioria superava, apenas, os 10 Ha. [Almagro, 1988,30]. Por outro lado, os romanos estabeleceram-se em regiões com uma forte tradição urbana, se bem que eles fundaram também novas cidades. Sua maior contribuição foi o crescimento demográfico, já que observa-se que a extensão da maioria dos centros de tradição indígena aumenta na época romana. Com respeito às regiões mais rurais, a figura 3 revela que a região norte era a menos urbanizada, fato que já estava documentado em *Estrabón* (III.1.2) e, sobretudo, por *Plínio el Viejo*. Somente as capitais de *conventus* (*Lucus*, *Asturica* e *Braccara*) junto com *Uxama Barca*, aparecem como únicos "oasis" urbanos num território de baixa densidade da população rural. Outras regiões escassamente povoadas eram a *Meseta Sur*, o *Sistema Ibérico* (Teruel, Cuenca), o sul de Portugal e o interior de Catalunha. Nesta última área existe a evidência de numerosos centros urbanos costeiros de pequenas dimensões, onde existiam numerosos estabelecimentos rurais.

Segundo o tamanho das cidades, o padrão do povoamento parece que se estruturava em função dos vales fluviais (Guadalquivir, Ebro) no qual confirma-se com as concentrações urbanas nos vales do Duero e Tejo, onde observa-se também uma ocupação do território de forma organizada a partir de centros urbanos de menor posição. A localização da população em função dos vales fluviais deve-se, basicamente, a razões de caráter econômico e, principalmente, comerciais, já que estes favorecem as comunicações. Este padrão de povoamento é generalizado no mundo romano e, sobretudo, nas províncias com um relevo tão acidentado como o da Espanha [Sillières, 1990; Carreras, 1994] Neste sentido, a localização de *Terra Sigillata Hispana* (Tricio, Andújar) nas margens do rio Guadalquivir e Ebro, vem confirmar a necessidade de alcançar um número maior de consumidores através dos rios [Juan, 1990]. Não só as vias fluviais parecem

⁹ A partir dos exemplos de *Emerita*, se documentam *cipos* que delimitam três comunidades como é o caso de *Bletisa*, *Mirobriga* e *Salmantica* (CIL II. 859/ ILS 5970); e, *Sacilemusum*, *Idia* e *Solia* (CIL II. 2349/ ILS 5973). Existem *termini augustales* somente entre as comunidades, como é o caso dos Lancienses e Igaeditanos (AE. 1976, 273), *Ucubi* e *Lacimurga* [Stylov, 1986, 308], *Cisimbrium* e *Ipolcubulcula* (AE. 1977.440) os *Coilami* e *Arabrigenses* [Lópes Paz, 1994, 16], *Talabriga* e *Langobriga* [López Paz, 1994, 15], outro encontrado em Guardao (AE. 1954, 88) sem os nomes das comunidades, o mesmo que outro encontrado em *Mirobriga* (CIL II.5033). Também existem dois exemplos de *cipos* que limitam a circunscrição de uma região, neste caso a *Legio IIII Macedonica*, e as cidades como *Iuliobriga* (CIL II. 2961; II.2454) ou *Segisamo* (CIL II. 5807; II.2455). No último caso é um *cipo* que indica o limite do território do município de *Ostippo* (CIL II.1438/ ILS 5971) [Chouquer e Favory, 1992, 97].

determinar a ocupação do território, mas também as vias terrestres parecem ser a causa ou consequência das concentrações da população. No caso concreto da Espanha, as estradas romanas coincidem com centros urbanos de grande tamanho. Os centros que eram atravessados por um número maior de estradas, como *Caesaraugusta*, *Hispalis*, *Corduba*, *Emerita*, *Anticaria* ou *Acci*, eram importantes núcleos de população. No caso dos últimos centros, trata-se de estradas de vias secundárias, porque sua importância também é menor. Por outro lado, comparando-se a importância das vias primárias e secundárias que desembocam nelas, tal como aplicava Dicks [1972] para a Grã-Bretanha, observa-se que os principais vales terrestres eram aqueles que uniam *Barcino* ou *Tarraco* com *Olisipo*, e *Iaca* com *Gades*. A figura 3 ilustra que são estas duas rotas as que concentravam ao seu redor a maior parte da população hispano-romana.

Através da inter-relação do tamanho das cidades proporciona uma visão geral da possível distribuição da população tanto urbana quanto rural, a interpretação a partir dos resultados das pesquisas que aparecem na figura 4, não resulta em grande ajuda. As densidades obtidas em *Baetulo* e, em menor medida, em Tarragona, Huescar, Lora del Rio, Carmona, Campana, Posadas e Bujalance, alteram esta imagem, de que só há concentrações no nordeste da Península e no vale de Guadalquivir. A única conclusão que se pode extrair deste fato é que se requer mais pesquisas sistemáticas, com critérios homólogos para analisar a distribuição da população rural com certas garantias. Por outro lado, os dados atuais ainda permitem definir uma média para calcular a população rural, que não é suficiente para documentar a ocupação no campo romano. Somente as inferências obtidas a partir do tamanho das cidades são, por hora, a única aproximação a um possível padrão de povoamento rural.

Como já indicou-se no início, estes resultados sobre o padrão de povoamento hispano-romano não correspondem a nenhum momento concreto, mas que incorporam períodos distintos. A distinção das fases de ocupação das cidades e as mudanças ao longo do tempo nos povoamentos rurais possibilitará entender muitos outros aspectos sócio-econômicos que hoje desconhecemos. Entre eles, a mobilidade externa e interna dos povoados, de que se tem indícios através da Epigrafia [D'Ors, 1953; Fabrè, 1970; García Merino, 1975; Haley, 1989; Magallón e Navarro, 1991-2], mas que se explica superficialmente. Entretanto, é necessário uma documentação mais completa, tanto na evolução urbana como na ocupação rural, para estabelecer uma imagem mais precisa da população romana na Espanha. Ao menos este trabalho é um primeiro ponto da partida.

5. Conclusão

O presente artigo pretende analisar a população da Espanha romana em termos absolutos assim como sua distribuição na geografia da Península Ibérica. Ainda que, o cálculo resulte completo, sempre pode-se questionar a metodologia empregada, o valor obtido permite estabelecer comparações com outros períodos históricos e interpretar a ocupação do território. Em princípio, os recursos de uma região resultam determinantes na hora de fixar uma densidade máxima da população para um território. Inicialmente, a complexidade da estrutura econômica romana, na qual o intercâmbio contribuiu com um papel fundamental, pode ter limitado essa dependência direta do meio e favoreceu o assentamento em zonas de fácil acesso, que desta forma completam seu sustento com recursos procedentes do exterior. Em certa medida, a concentração da população em função dos principais vales de comunicação indica esta importante influência externa. A importância dos padrões de povoamento romano, como já se tem indicado, deve-se ao fato de que eles explicam fenômenos econômicos que só temos conhecimento através de testemunhos arqueológicos. A distribuição de numerosos artefatos arqueológicos (por exemplo: moedas, cerâmica fina, lâmpadas) estava determinada pela demanda potencial de cada lugar, que define-se pelo número de habitantes de cada território e seu poder aquisitivo. Se o transporte costeiro era viável, já têm-se as mínimas variáveis para interpretar uma distribuição arqueológica. Essas variáveis são as que afetam as quantidades de artefatos arqueológicos documentados em cada escavação, e para tanto proporcionam sua lógica econômica. Como pode-se observar, a irregular distribuição da população na Espanha romana parece inquestionável e portanto, afeta tanto a administração como a economia das províncias ocidentais. Na medida em que pode-se melhorar o conhecimento deste padrão de povoamento, mais fácil será entender outras faces da vida quotidiana. Por hora, é difícil interpretar os resultados provisórios, ainda que já se apontem tendências na distribuição da população, que sem dúvida facilitará a compreensão de muitos outros fenômenos.

Tradução: Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Luciano Migliaccio

Uma proposta para o *Deus Pai* do MASP

Em 1947 o Museu de Arte de São Paulo adquiriu uma escultura italiana do século XVI representando um Deus Pai¹. Apesar de constar nas várias publicações relativas ao museu², a obra não recebeu a atenção que a sua qualidade merece. A figura, de tamanho menor que o natural, se eleva, em dois terços, sobre nuvens. O braço direito, infelizmente mutilado, estava erguido num ato de bênção. A cabeça, de olhar grave e pensativo, um tanto cansado, emoldurada com uma longa cabeleira e barba fluente, está voltada e inclinada para o observador. A imagem estava de fato pensada para ser vista de baixo para cima e a uma certa distância. Encontrava-se provavelmente coroando um conjunto decorativo. A favor desta hipótese temos também a qualidade do mármore, que não é das melhores. Apresenta alguns veios e uma verdadeira lacuna na parte superior esquerda do ombro, talvez preenchida com estuque no passado. Notam-se ainda três furos alinhados na vertical no alto da cabeça, talvez para a inserção de um ornamento em metal. Com certeza a escultura estava destinada para ser vista de determinado ângulo situado frontalmente e de baixo para cima. Os perfis laterais não deviam ser visíveis completamente. Observada de lado, a imagem parece um tanto achatada e rígida. As duas vistas laterais de três quartos, apesar de menos significativas, são eficazes. Da direita a postura é mais eloqüente, permitindo colher simultaneamente o gesto com o qual o Deus Pai se apóia sobre a esfera do mundo e dá a bênção. Quando o braço direito estava íntegro, esta vista devia parecer privilegiada, quase completando a frontal.

¹ A escultura, de número 19 do inventário do museu, mede 83x78 cm. Foi adquirida em Roma no Studio d'arte Palma em 1947 e doada ao MASP pelo industrial Geremia Lunardelli, após ter sido exposta, de acordo com a ficha do inventário, numa exposição de escultura italiana antiga, ocorrida em Roma em 1945. A ficha ainda indica a sua proveniência da coleção de Ilo Nunhes, sobre a qual não temos mais informações. A julgar pela grafia do sobrenome, o proprietário poderia ter sido de origem portuguesa, mas esse mesmo sobrenome também pode ser encontrado na Itália meridional, com a grafia Nugnes.

² P.M. Bardi, *The arts in Brazil*, Milano, 1956, pg.118, fig.162. A Pinacoteca do Masp de Rafael a Picasso, a c. de P. M. Bardi, S.P., 1983, pg. 178

Estas observações confirmam a hipótese de que o fragmento do MASP tenha sido a parte superior de um complexo mais amplo. A sua atitude de fato adquire maior senso expressivo com a hipótese da presença de outras figuras abaixo que pondo-se em relação à superior, a completassem. A direção do olhar do Deus Pai, ligeiramente deslocada para a direita em relação ao eixo central, leva a supor que existia embaixo, um personagem ao qual ele parece se dirigir. Por analogia a iconografias afins, é provável que se tratasse de um defunto ou de uma *Virgem com o Menino*³.

A parte posterior da estátua é trabalhada, ainda que de modo mais sumário e destituído de relevo plástico. A superfície do mármore mostra os sinais do cinzel dentado, meticulosamente cancelados na parte anterior por um cuidadoso trabalho, que contribui de modo fundamental para o refinado efeito luminoso do conjunto. Pelo menos a parte superior da obra, portanto, era visível também por detrás, ainda que de modo aproximativo. Com base nestas considerações, a colocação mais provável da escultura seria no topo de um altar situado ao centro de um coro. De fato, os monumentos fúnebres da época, na Itália, eram do tipo parietal. Se o fragmento fosse proveniente de um túmulo, deveríamos esperar um relevo ou uma imagem adossada à parede. Já o escasso cuidado com as vistas de perfil poderia ser explicado com a inserção da figura numa moldura arquitetônica, por exemplo, um tímpano interrompido no coroamento de uma edícula. As dimensões reduzidas da obra fariam pensar num altar no coro de uma igreja não muito grande, a de um pequeno mosteiro, por exemplo, onde os monges se reunissem nas estalas postas atrás do altar.

A qualidade do panejamento é uma das características marcantes da obra. Parece parte da própria alma da figura. De grande efeito é a invenção do manto investido de uma rajada de vento, que envolve a figura a partir da margem direita da base, acompanhando o movimento dos membros como a espiral de uma hélice e desenhando um cruzamento de diagonais atrás da escultura. A anatomia da figura senil se mostra quase frágil sob a ampla túnica que parece sustentá-la com suas pregas amplas, achatadas, incisadas por sulcos

³ O lugar à direita do Pai cabe tradicionalmente ao Filho. O Deus Pai abençoando aparece normalmente também nas representações da Anunciação, mas se volta para a Virgem colocada, via de regra à sua esquerda. Haveria ainda a hipótese de que o Deus Pai acompanhasse a figura de um morto num conjunto funerário. Mas isto parece menos provável pelas razões que serão expostas mais adiante.

profundos. A estas opõe-se o forte contraste de luzes e sombras do manto, que amplifica o efeito luminoso à direita e cria um imprevisto adensar de escuros à esquerda, atrás da cabeça. Acentuam-se desse modo a torção e a inclinação apenas acenadas do tronco, sugeridas pelas faixas lisas do tecido pesado da túnica, que cai em profundas cavidades na cintura.

O rosto é bem modelado, quase macerado mostrando os sinais de uma velhice veneranda nas grandes pálpebras marcadas, nas rugas, nas faces encovadas. Todos os detalhes -a expressão da boca, o franzir da testa- exalam um severo e quase doloroso cansaço. Instrumento da expressão é o claro-escuro com as suas passagens sobre a superfície do mármore: nos olhos severos, entre as ondas da grande barba que se encrespa e serpenteia como uma chama. O torso se aplaina, o manto cai em largas ondas sinuosas que criam profundos contrastes luminosos. A força se concentra no antebraço descoberto, enquanto os dedos esguios agarram o globo com uma força insuspeitada.

A escultura é praticamente inédita. A ficha do inventário menciona um texto de Luigi Grassi que comenta a obra, exposta em Roma em 1945, antes que fosse vendida ao museu brasileiro. O estudioso a atribuía a um seguidor de Andrea Sansovino ativo na primeira metade do século XVI. Ele reconhecia justamente uma interpretação mais pictórica do que plástica da arte de Leonardo e Michelangelo, que revelaria a origem toscana do autor. De fato, O *Pai Eterno* do MASP evoca as figuras postas por Andrea Sansovino no coroamento de seus túmulos em Santa Maria del Popolo, em Roma. Podemos ver algumas características fisionômicas análogas no *Batista* do grupo do Batistério de Florença de 1501 e no mais antigo *Altar Corbinelli* na igreja do Santo Spirito. Os cabelos incultos, a barba fluente de eremita, herança ghibertiniana, aliam-se a uma ligeira torção do tronco e a um tratamento luminístico de superfícies, que remete à arte de Leonardo e que reencontramos no refinado pictoricismo da obra do MASP. Estes traços estão presentes também no vulto do tardio *Sant'Antonio abate* do Monte San Savino, talvez o momento de Andrea mais próximo do estilo do nosso escultor. Assim, também os panejamentos que cortam pela metade o tronco do *Batista* de Florença ou os da *Madona* do Duomo de Gênova parecem um precedente direto dos estudadíssimos panos da obra paulista e talvez tenham um ascendente comum na plástica de Antonio Rossellino.

O escultor do MASP pertence entretanto a uma geração mais jovem, formada no segundo decênio do Cinquecento, sob a influência de Michelangelo, como demonstra a sua capacidade de traduzir o dinamismo

da figura. O seu estilo pressupõe o conhecimento da estatuaria helenística e de obras como o *San Jacopo* do Duomo de Florença executado pelo aluno mais dotado de Andrea, Jacopo Sansovino. Isto é evidente não só na pose que esboça um contraposto em espiral, que porém, não é aquele violento, feito de dramáticos cortes, de Michelangelo, e sim aquele bem dosado e equilibrado, derivado do estilo de Rafael e Andrea del Sarto, das figuras de Jacopo. Sobretudo o tratamento luminoso das pregas, as delicadas passagens do claro-escuro, o contrapor-se dos sulcos sinuosos e profundos de amplos planos luminosos, são derivações diretas do santo florentino e de seu equivalente romano, executado para a Igreja de San Giacomo degli Spagnoli. Observe-se em particular, no apóstolo de Florença, o emaranhado das pregas que se adensa na parte mediana do corpo e o modo em que a mão o aperta empunhando energicamente o pergaminho, o amplo panejamento curvilíneo sob o braço esquerdo repetido quase de modo idêntico na obra brasileira. Entretanto, o *Pai Eterno* do MASP não atinge a altíssima qualidade de Jacopo. As linhas da roupagem são mais largas e esquemáticas, o corpo parece achatar-se sob os panos com um efeito bem menos plástico. Não se escapa à impressão que seja pensado como um relevo. O próprio panejamento esvoaçante no alto é uma interpretação decididamente pictórica, mais luminística do que plástica, das idéias de Sansovino.

Poderiam ser citados outros componentes toscanos do estilo do nosso artista: a habilidade técnica de Andrea Ferruci e dos marmoristas de Fiesole (sobretudo os ativos em Carrara no terceiro decênio do século) nas superfícies entalhadas do panejamento e no flamejar da barba e da cabeleira, como se vê nas estatuetas do altar de Fiesole. O escultor do MASP é um ótimo técnico do mármore, que trabalha com desenvoltura e segurança de virtuoso, muito próximas àquelas possuídas pelos especialistas toscanos em virtude de uma tradição familiar de várias gerações.

Se o julgamento de Grassi sublinha as derivações de Sansovino e a intensa qualidade pictórica da obra, e com razão aponta para a direção toscana, é preciso sublinhar o débito do fragmento paulista em relação à cultura romana. Se a energia do ato, o ritmo fluente da barba, podem remeter, à primeira vista, a certos estilemas do *Moisés* de Michelangelo, este Zeus pensativo, de olhar severo e velado de triste consciência, lembra de perto os anciãos graves de anos e sabedoria imaginados por Rafael nas Stanze, e sobretudo o *São Jerônimo* da *Madonna del Pesce* do Museu do Prado, proveniente da Igreja de San Domenico Maggiore em Nápoles, onde se encontrava pelo menos desde 1514.

A hipótese de uma proveniência napolitana do fragmento do MASP é sugestiva sob diversos aspectos. De fato, Nápoles é o centro italiano onde, mais do que em qualquer outro, a influência da lição pictórica rafaelesca prevalece também na decoração plástica das capelas e altares, combinando-se com aquela dos escultores toscanos. A capital do reino é também uma das capitais da escultura do Cinquecento que atrai mestres provenientes das maiores áreas de produção: Toscana e Lombardia. O ornato marmóreo é a tipologia decorativa predileta da aristocracia meridional que, influenciada pelos ideais humanistas de Pontano e Sannazzaro, via no mármore, pelos seus dotes de preciosidade e durabilidade, o material adequado para a representação simbólica dos próprios valores sociais. A escultura napolitana está estreitamente ligada à arquitetura; pode-se dizer, inclusive, pensada como arquitetura em mármore, onde a estátua quase nunca é totalmente autônoma.

Um ulterior indício na direção partenopea é dado pela homenagem que o artista da escultura do MASP tributa à obra de Benedetto da Maiano existente na Igreja de Sant'Anna dei Lombardi ou Monteoliveto em Nápoles. No semblante de águia, que olha para baixo, como tomado por uma preocupação súbita, emoldurado pela cabeleira fluente e pela longa barba dividida em sulcos ondulados, na mão que empunha resoluta o globo, parece reconhecer-se um eco claro do *San Giovanni Evangelista* esculpido por Benedetto para o altar da Anunciação na primeira capela à direita na igreja. Também aquela figura é concebida recorrendo a uma sutil 'variatio', evitando a frontalidade. Ela volta-se para baixo com um potente efeito de sombras sobre o vulto macilento, esboça um movimento em espiral, sublinhado pelo gesto do braço direito recuado, enquanto a mão parece atormentar a borda do manto num gesto de impaciência. A ondulação da longa barba repartida e da cabeleira que se recolhe em um tufo no alto um tanto calvo do crânio são detalhes que não passaram despercebidos ao autor do fragmento paulista, revelando-lhe sintomaticamente a origem. Os altares de Benedetto da Maiano e de Rosselino para o Monteoliveto eram um ponto de referência imprescindível para os escultores napolitanos e seus clientes. Por isso era possível, em Nápoles, colocar no mesmo plano a escultura do tardo quatrocento florentino e a maneira romana de Rafael como componentes de uma mesma linguagem "moderna". O sucesso da oficina de Ferrucci na capital meridional é um sintoma evidente disso, que explicaria também a homenagem ao mestre florentino por parte do autor do fragmento paulista.

Um outro motivo que aponta à direção napolitana é o sucesso desta iconografia do *Deus Pai* na escultura funerária meridional. Um exemplo disso é o túmulo de Aniello Arcamone em San Lorenzo, onde um *Júpiter Olímpico* se debruça, abençoando com hierática frontalidade, na luneta acima do defunto⁴. Ainda muito mais tarde, no sepulcro de Giulio Caracciolo em San Giovanni a Carbonara, obra de Annibale Caccavello, datável por volta de 1565, encontramos um outro exemplo de figura senil talhada em modo análogo e concluída com um panejamento esvoaçante de fundo, que desce para abençoar o morto surpreendido pelo sono da morte.

Podem ser citados exemplos também na pintura: veja-se a *Adoração dos Magos* de Bartolomeo Guelfo, pintor de Pistóia, proveniente da igreja napolitana de San Giuseppe dei Falegnami, datada em 1523, também ela com uma referência funerária, assim como a luneta que coroa o políptico de Vallo della Lucania, atribuída ao napolitano Giovan Filippo Criscuolo⁵.

Admitida como plausível a hipótese da proveniência napolitana do *Deus Pai* do MASP, é preciso indagar se existia no ambiente partenopeu um artista cujo estilo estivesse em condição de abranger todos os componentes acima descritos. O candidato natural para a atribuição do fragmento de São Paulo poderia ser Girolamo Santacroce, formado na cultura sansovinesca e rafaelesca de dois mestres espanhóis ativos em Nápoles, Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe. Ele é o único entre os napolitanos, na época, a ter uma experiência documentada e de primeira mão da cultura figurativa toscana, tendo a favor uma permanência em Carrara compreendida entre o início de 1521 e outubro de 1522⁶.

⁴ Sobre esta obra, atribuída a Antonino De Marco, vd. F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma, 1992, pg.80-82

⁵ *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catálogo da exposição, a/c de G. Previtali, Florença, 1986, pg. 199-200(ficha a/c de A. D'Aniello), pg.243-245(ficha a/c de P. Sabino).

⁶ Sobre o escultor ver A. Borzelli, *Gerolamo Santacroce scultore napoletano del Cinquecento*, Nápoles, 1924; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, X, *La scultura del Cinquecento*, v. II, Milão, 1935; O. Morisani, *Gerolamo Santacroce*, in *Archivio storico per le provincie napoletane*, 1944-46, pg. 70-84; F. Bologna, "Problemi della scultura del Cinquecento", in *Sculture lignee della Campania*, Catálogo da exposição, Nápoles, 1950; R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, v. II, Milão, 1977; F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., pg. 149-180; R. Naldi, "Il viaggio" a Carrara nella giovinezza di Girolamo Santacroce, in *Le vie del marmo*, catálogo da exposição, Florença, 1992, pg.149-162.

Na época da viagem a Carrara, provavelmente um pouco antes, Girolamo havia esculpido o retábulo em mármore da Igreja de Sant'Aniello em Caponapoli⁷. A figura do *Pai Eterno* em relevo, num clipeo, que aparece acima, parece um precedente iconográfico do fragmento paulista, pois tem uma análoga colocação funcional. Digna de nota é a semelhança do feitiço da figura de três quartos concluído pelo panejamento envolvente e a inclinação do tronco que introduz na figura uma modulada movimentação da postura.

Em Carrara, Santacroce trabalhou no ateliê do mestre Ordoñez, acabando as figuras de *São Jerônimo* e *Santo Ambrósio* para o túmulo do cardeal Cisneros, hoje na capela da universidade de Alcalá de Henares⁸. O primeiro dos dois Pais da Igreja exibe um rosto miúdo de expressão severa, que termina em uma barba fluente. O crânio alongado está coroado por uma mecha no alto da fronte. O panejamento sustenta e anima a delgada anatomia da figura, movida por um leve contraposto, enquanto sustenta o grande livro de encadernação aparentemente pesada demais. Os panos formam uma ampla prega recurvada nas costas que cerca a figura como um invólucro. Este motivo será progressivamente atenuado por Girolamo, mas é possível ainda encontrar traços do mesmo na figura do MASP, onde é desenvolvido de modo muito mais perspicaz.

Logo após a estada em Carrara, em 1524, Santacroce começa o Altar del Pezzo na igreja de Monteoliveto⁹. Nele a evidente homenagem ao dois mestres florentinos que haviam trabalhado na igreja napolitana se combina à influência das arquiteturas dos monumentos romanos de Sansovino. Os dois mestres de Santacroce, Ordoñez e Siloe, fazem uso de um

esquema idêntico para algumas de suas obras espanholas. Mas o Altar del Pezzo fornece também uma base para avaliar as experiências de Santacroce na estada toscana que condiciona de modo determinante a sua formação. Certamente ele olha Michelangelo se, como julgava De Tolnay, o *San Pietro* do altar é uma interpretação do *San Matteo* do Buonarroti. Mas Girolamo olha, sobretudo, ao Sansovino do *San Jacopo* que procura atenuar com equilíbrio compositivo de marca rafaelesca o dinamismo do evangelista florentino. Isto é evidente no grupo da Virgem com o Menino, de inspiração florentina até na iconografia. Em sua origem ele possuía uma terceira figura, o *San Giovannino*, hoje perdido. A Virgem retoma modelos da pintura florentina, como a *Madonna delle Arpie*, de Andrea del Sarto. O espírito de monumentalidade plástica das figuras parece extraído do estilo de Jacopo, plenamente desenvolvido entre Roma e Florença na órbita de Rafael. O modo de compreender a lição rafaelesca neste trabalho de Gerolamo possui consonâncias com aquela do escultor do MASP. O Menino, por exemplo, mostra um contraposto apenas acenado, com o braço direito estendido e o esquerdo abaixado e retraído. O gesto da criança que aperta o pulso da mãe possui um pouco da energia com a qual o Deus Pai se apoia no globo. No delicado oval do rosto da Madona e no sorriso do menino, como naquele do ancião paulista, sente-se um ar de ateliê verrocchiesco, também perceptível pelo uso tão expressivo e pictórico do "sfumato". A referência obrigatória é obviamente Leonardo, mas numa versão sartesca, atualizada no Altar Martelli de Jacopo Sansovino.

Na igreja napolitana de San Pietro Martire estão conservados os fragmentos do sepulcro marmóreo de Antonio de Gennaro, jurisconsulto morto em 1522. A tradição, de modo unânime, atribui a obra a Santacroce, mas as opiniões dos estudiosos estão divididas quanto à datação, oscilando, com motivos válidos, entre a fase juvenil do escultor, no terceiro decênio do século, e sua atividade tardia, por volta de 1535¹⁰.

Entre esses fragmentos está o relevo representando o *Deus Pai*, atualmente colocado sobre um lavabo na sacristia da igreja. Uma comparação entre a fisionomia do personagem napolitano e do paulista mostra coincidências significativas. Em ambas a forma alongada do crânio e o perfil são semelhantes, as pálpebras são

⁷ F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., pg. 172 data o retábulo após a viagem a Carrara e antes do altar Del Pezzo, portanto em 1523. R. Naldi, "Il viaggio a Carrara nella giovinezza di Girolamo Santacroce", in *Le vie del marmo*, catálogo da exposição, Florença, cit. pg. 156 o condidera ao contrário anterior à experiência toscana situando-o em 1519-20.

⁸ L. Migliaccio, "Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento", in *Le vie del marmo*, catalogo della mostra, cit., pgs.101-136, pg.120.

⁹ R. Naldi, "Il viaggio a Carrara nella giovinezza di Girolamo Santacroce", cit. pg. 161. F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., pg.169.

¹⁰ R. Naldi, *Il sepolcro di Gennaro nella chiesa di San Pietro Martire*, a ser publicado. Um parecer diferente sobre a cronologia do monumento é expressa em F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., pgs.177-178.

pesadas e marcadas pelos sinais da velhice, as faces são afundadas e fortemente modeladas, a boca é cheia e contraída numa expressão de severa e contida dor. A figura senil napolitana tem uma cabeleira muito menos espessa, porém, os cabelos se recolhem sobre a fronte em um breve tufo, como na escultura do MASP, enquanto a barba é dividida em mechas separadas por sulcos profundamente marcados. As poses apresentam não poucas analogias, considerando o gesto enérgico do ancião napolitano que aperta o globo com a mão de longos dedos enquanto levanta a outra para abençoar quase com ardor. Vemos até a mesma idéia, um tanto barroca, do panejamento inflado pelo vento nas costas da figura num emaranhado curvilíneo. O panejamento corta o segmento mediano da figura com uma ampla tira onde a luz se recolhe e da qual surgem faixas de pregas largas e achatadas que recaem pesadas sob a cintura, criando um forte contraste de claro-escuro. Contrastes análogos marcam ritmicamente a figura atenuando os escuros, como nas pregas planas do peito, ou adensando-os, como na parte posterior, onde esvoaça um apanhado de pregas curvilíneas similar aos panejamentos aéreos do Pai Eterno paulista.

Se a atribuição da escultura a Santacroce é uma hipótese de trabalho plausível, então a mesma estaria inserida no catálogo do artista napolitano entre o sepulcro Di Gennaro e o relevo com a *Incredulità di San Tommaso* do altar Siniscalchi, na igreja de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, datável após 1528¹¹. A concepção e o cânone proporcional da figura do MASP podem lembrar, de fato, a figura do Cristo do centro do retábulo napolitano. Podemos imaginar o velho a levantar o braço e abençoar com o mesmo resignado cansaço. Falta, todavia, a influência profunda de Polidoro da Caravaggio que marca a obra partenopéia, imprimindo um desvio absolutamente anticlássico. Ainda se não faltam coincidências fisionômicas entre a figura e alguns dos apóstolos do retábulo de mármore, neste as passagens luminosas são mais nítidas e recortadas, as pregas mais rígidas e cortantes.

O mesmo ocorre se tentamos encontrar outras coincidências nas três estátuas representando a

Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e San Benedetto, provenientes da igreja de Santa Maria a Cappella Vecchia de Nápoles, e consideradas unanimemente como as obras-primas da maturidade de Santacroce¹². As afinidades encontram-se sobretudo no uso refinadíssimo do claro-escuro, na interpretação pictórica da escultura, no estudo metucioso do panejamento que quase adquire vida própria. Na figura da Madona, por exemplo, os panos formam uma linha quebrada que amplifica o movimento da figura. Recolhidos sobre o joelho num apanhado macio, giram ao redor da figura da Virgem, estirados pelo gesto maroto e surpreendentemente decidido do Menino. No Batista, o manto, num vórtice formado de sulcos de sombras profundas, ressalta as carnes maceradas do asceta.

Faz tempo tenta-me a hipótese de que o fragmento paulista procede do próprio coroamento do altar perdido de Santa Maria a Cappella Vecchia. No estado atual não há elementos suficientes para pensar que se trate de uma possibilidade concreta. Do aspecto original da obra napolitana não sabemos nada: o altar foi remanejado já no século XVII e não restaram descrições. As medidas das esculturas são pouco inferiores ao natural e poderiam, pelo menos nisso, combinar com as dimensões da peça do MASP. Mas é realmente muito pouco.

Entretanto, se a animação do panejamento é a marca que, como já havia ressaltado Venturi, permanece constante na trajetória artística de Girolamo Santacroce, nas estátuas de Santa Maria a Capella Vecchia ela atinge um vértice, em sentido expressionístico, que me parece poder reconhecer, tão marcadamente pessoal, já na extraordinária idéia do panejamento posterior do Pai Eterno do MASP. Se este, também pela sua colocação originária no coroamento de um complexo, apresenta uma execução mais sumária e uma qualidade plástica menos elevada, não parece estranho ao tipo de fantasia criativa do escultor napolitano ou, pelo menos, de um ateliê que com certeza existiu ao seu redor e do qual sabemos ainda pouquíssimo.

Tradução: Beth Pagano

¹¹ F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., pg.167-168, considera o altar Siniscalchi uma obra de juventude de Santacroce. Parece-me mais aceitável, no entanto, por motivos estilísticos, sobretudo pelo evidente polidorismo e a influência dos relevos genoveses de Montorsoli e de Cosini, a cronologia tradicional que o situa por volta de 1533.

¹² F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit.,pg.174-5.

Cristiane Nascimento

Sleeping Diana

I. Introduction

In 1949 the Museum of Art of São Paulo "Assis Chateaubriand" (MASP) acquired a marble statue of *Sleeping Diana* which was slightly larger than life-size from the Barberini Palace of Rome, as well as the sarcophagus from the second century BC, decorated with a scene of the "Death of Meleagro" which was adorned by the statue [Figs. 1, 2]. It was at that time believed that this *Diana* was the work of the greatest Baroque Roman sculptor, Gian Lorenzo Bernini (Naples, 1598-Rome, 1680), although the only support for this belief was a traditional Roman report dating from the mid-eighteenth century.¹

The purchase of the statue of the *Sleeping Diana* was only possible because it had not been included in the *fideicomisso* (official agreement) between the heirs of Barberini and the Italian government which affirmed that the given set of objects which they had inherited could never be alienated individually.² The motives for this exclusion were never made explicit, nor was any special explanation offered. It is not, however, difficult to imagine that such an exclusion may have been due to the existence of strong evidence that the sculpture was not an authentic statue of Gian Lorenzo Bernini. Whatever the reason, however, the fact that it had been excluded, as well as the low price charged for the statue -- the set of statue and sarcophagus was bought for the price of Cruzeiros \$ 3.000 - was fundamental in the decision of the MASP to acquire it. Moreover, the traditional attribution of authorship had not been totally discarded, and there was always the possibility that the Museum would have an original Bernini.

The art collection of the MASP, acquired mainly during the first few years of its existence, consists largely of works of art purchased in similar circumstances. In general, the selection of items and the final decision for purchase were left to Prof. Pietro Maria Bardi, known for his special talent in discovering prime works scattered in galleries and antique shops throughout Europe and the United States after the Second World War. Financing was left to the most influential patron of the museum, Assis Chateaubriand, who consistently used his influence with financial and political sources in the country in its benefit.

This type of policy obviously presented certain risks, the most probable among them being the fact that many art works remained in limbo for some time before being considered originals by the community of international experts; for some time, this lack of recognition even defeated the pretensions of the museum of attaining a position equivalent to that of the better European and North American museums, as these are known to have almost exclusively original works in their collections.

The risks paid off in the end, however, and in 1935 most of the collection was sent on tour to Europe, being first displayed in the *Orangerie* of Paris, and only returning to Brazil some twenty years later.³ The collection was widely praised and the reputation of the Museum was finally established.

The *Diana* attributed to Bernini, however, has not enjoyed the same luck as so many of the other original art works, and the uncertainties surrounding its authorship have remained until the present. The label accompanying the statue says simply:

"Attributed to Gian Lorenzo Bernini"

No concrete proof has been unearthed to prove this allegation, nor is there any information about Bernini having created any such statue in his biographies -- neither in that written by Baldinucci, nor in that written by his youngest son, Filippo. Moreover, numerous investigations of his work based on careful bibliographic research have failed to confirm this information. In fact, it seems almost inevitable that the original location of the statue in the Barberini Palace of Rome was the main motive for positing a direct relationship between the work and the sculptor, since the family of the Pontifex Urbano VIII, Barberini, was Bernini's greatest patron throughout his lifetime. Moreover, the quality of the work and a certain formal similarity are suggestive of the style of Bernini.

II.

Although they emphasize the resemblance to the style of Bernini, the oldest mentions of the authorship of the statue of the *Sleeping Diana* failed to reach a definite conclusion. The suggestion remains, however, based on data related almost exclusively to stylistic similarity.

Everything seems to indicate that the first individual to interest himself in the question was Stanislaw Frascchetti, who wrote a well-known biography of the artist in 1900. Considering the local tradition as a parameter for authorship, Frascchetti tried to identify specific traits reminiscent of the juvenile style of the master sculptor in his detailed description. For example, he mentions the similarities in the ringlets of curls in the *Diana* and *Daphne* in the group of Apollo and Daphne by Bernini (1922-1925)

¹This is documented in Frascchetti, 1900, and Muñoz, 1916.

² *Museu de Arte de São Paulo*, 1973, p. 35.

³ Tentori, 1990, p. 209.

in the gardens of the Cardinal Scipione Borghese [Fig. 3]⁴ However, the stylized expression which the statue presents⁵ suggested to him that although the work was executed by a sculptor with complete technical domination of the art of sculpture, there seemed to be a certain lack of the deeper interpretation which would have been expected in a true Bernini.

Although his analysis explicitly excludes Bernini as the author of *Diana*, his analysis is edifying. Moreover, he does not consider the statue in relation to the complete set of works of Bernini, but only to those of his juvenile period. When discussing the details of the hair, a typical characteristic of the sculptor, he compares it to *Daphne* rather than to some of his later work such as the *Bust of Louis XIV*⁶. Frascchetti also comments that *Diana* evidences a lightness and gracefulness which would only be possible to find in the early work of Bernini.⁷

By referring only to the very early Berninian production, it was not totally unexpected that Frascchetti should have reached this conclusion. Bernini executed sculptures with mythological themes inspired by classical models (such as that of the *Diana*)--typically commissioned by private Roman collectors of the time--, only during the first few years of his artistic activities, or until about 1625. It is true that some mythological themes reappeared later in his projects for the various parks of Rome, but these were public commissions, and the size of the figures was generally superior to that of the *Diana*.

In 1916, another scholar tried the case. In an article entitled "La scultura barocca e l'antico", Antonio Muñoz remembered a certain portion from the correspondence of the President of Borgonha, Charles de Brosses (1709-1777), during his visit to Rome.⁸ De Brosses commented on the existence of a sculptured group of *Latona, Apollo and Diana* located in the Barberini

Palace of Rome said to be by Bernini.⁹ In Muñoz's opinion, however, de Brosses was confused in this reference, since he presumably intended to refer to the *Sleeping Diana* which was already located in this palace at the time.¹⁰

Muñoz, however, shared Frascchetti's doubts about the authorship of the *Sleeping Diana*, and he also interpreted the features as being of an antiquated style, apparently belonging to the final quarter of the 17th century. His evaluation of the quality of the work, however, in contrast to that of Frascchetti, was not particularly favorable: the adjectives used to describe it were clear-"pudgy" and "insignificant".¹¹

In 1952, Bardi, then director of the MASP and responsible for the purchase of the *Diana* three years earlier, published an article attributing its authorship to Bernini. He gives little notice to the critical texts available (those of Frascchetti and Muñoz), and emphasizes the traditional reports attributing the sculpture to the master, referring to them unfavorably with the term "crônicas" (accounts).¹²

⁴ Today this statue is found on the first flight of stairs leading to the upper floor of the palace and seems to date from the 16th century (de Brosses, 1979, p. 67-68). The quote from the letter which is of interest is the following: "Fra le statue antiche se nota *Adone morente*, il bel *Leone* in marmo, la *Venere addormentata*, la *Parca Atrope*, *Adriano*, *Graiano* ecc. Tra le moderne, il gruppo di *Latona*, *Apollo* e *Diana* de Bernini (...)".

⁵ Cf. Muñoz, 1916, p. 154. The visit of de Brosses to Rome in 1740 was part of his trip to Italy, begun in the previous year; the whole trip is reported in the form of letters and was published later under the title of *Lettres Familières*. From all the letters referring to this trip, it is known for sure that only nine were sent from Italy. Those which describe the visits to Rome were rewritten much later after his return, between 1745 and 1755, cf. Minguet, 1979, p. 16 (Minguet refers to the 1931 edition of *Lettres Familières sur l'Italie* by Charles de Brosses, with an introduction and notes by Yvonne Bézard). This information strengthens the conclusion of Muñoz that the author probably made a mistake when he mentioned the group sculpture: during the lapse of time, the traveller may have forgotten exactly what art works he had observed during his stay in Rome. If such a mistake was made, the citation of de Brosses proves that already in the first quarter of the 18th century there was a local belief that the statue was executed by Bernini.

⁶ Muñoz, 1916, p. 154. "Bernini non fece mai, a quanto si se, imitazioni o copie di statue antiche (...). È opera certamente dell'ultimo quarto del 600, ed è attribuita dalla tradizione locale al Bernini. Non mi pare affatto che in questa figura, piuttosto grossocchia ed insignificante, si ritrovi la maniera della *Dafne* o della *Proserpina* del Bernini (...)". Golzio, pg. 20, is another author concerned with the question, and he wrote an article entitled *Il Palazzo Barberini e la sua Galleria de pittura*, probably in the decade of the 1940's. Like Muñoz, he includes in his list of art works of the palace, a statue of *Sleeping Diana*, in an antiquated style, the authorship of which was uncertain, "Un'altra statua fatta a imitazione dell'antico di incerta attribuzione è la *Diana dormiente* posta nella cosidetta delle statue".

⁷ Cf. Bardi, 1952, p. 55, "Di filologico, per questa statua, le cronache non ci danno che suggestioni e ipotesi non approfondite, e la tradizionale attribuzione dell'opera a Gian Lorenzo Bernini". Bardi justifies the attribution of the statue to Bernini by establishing a parallel between the *Diana* and the Greek *Hermaphrodite* for which Bernini had sculpted a couch during his juvenile period. He suggests that the *Diana* was, like the couch of *Hermaphrodite*, a complement to an already existent older work—in this case, the Roman sarcophagus of the 2nd century B.C. By doing this, he uses the Etruscan funerary statue which adorns funeral urns with sleeping human figures as an example. Bardi thus does not disagree with previous "accounts", since for him as well, the *Diana* reveals the characteristics of a work made in an antiquated style.

⁴ Cf. Frascchetti, 1900, p. 138-139.

⁵ idem, ibidem.

⁶ In *Daphne* it is possible to see the type of treatment of hair which would become characteristic of the mature work of Bernini. The technique, i.e., the use of a trephine is substantially the same one used by his father, Pietro Bernini; the results, however, could not be more disparate. The hair in the works of the father do not have a uniform appearance, with isolated curls forming the hairstyle and the deep holes left by the trephine being clearly visible, whereas in Bernini's work, the holes of the instrument and almost never visible; instead of isolated curls, there are locks of hair which are more or less uniform, producing a result which is traditionally considered to be more "natural". Cf. Lavin, 1968, p. 232.

⁷ Frascchetti, ibidem, "L'abbandono profondo della deliziosa figura, così castamente armonica, fa in qualche modo ricordare la gracia del Bernini nelle sue prime opere, sebbene la statua non si dimostri condotta da lui".

⁸ Muñoz, 1916, p. 154.

In general terms, the text was intended to provide a philological study of the statue, pertinent not only for the identification of literary texts which would have determined the choice of the unique symbolism of a sleeping Diana, for which no precedents were known, but also for the recognition of earlier sculptures which would could have served as a model for the *Diana*. From the idea that a sleeping Diana could only be conceived of through an extrapolation from the classical myth, Bardi conciliated the specific statue of the MASP with an extensive list of ancient sculptures and literary examples¹³, a list which he considered representative of a "romantic Dionysian classicism"¹⁴, responsible for the Greek tendency manifested in formal Baroque language, and especially in Berninian art.¹⁵

Comparing *Diana* with some of the sculptures of Bernini -- the statue of Saint Bibiana, that of *Beata Albertoni*, and that of the young thinker representing *Justice* on the monument to Urbano VIII, all of which have erroneously been considered to be sleeping --, Bardi considers that the more classical features of the *Diana* leave the strong luminous contrasts typical of Berninian style less obvious.¹⁶

¹³ Idem, pg. 55-56.

¹⁴ Idem, ibidem.

¹⁵ The idea that Bernini -- in contrast to more classical sculptors of the period, whose greatest proponent was Alessandro Algardi -- had a clear preference for Hellenistic statues is recurrent in the critical tradition: "más afines a su propia orientación hacia lo pitoresco y lo patético", as Faldi, 1961, pp. 42-43, says to the detriment of the antiquity of the so-called classical period. This opinion is shared by Grassi, 1964, p. 173, and is based largely on the words of Bernini himself. When he made his trip to France, he communicated his preference for Greek statues, which he had studied exhaustively during his youth, to Chantelou: first, the *Torso* and the *Pasquino* which were incomplete, and finally the *Laocoonte* (Chantelou, 1981, June 8, pp. 30-31). More recently, Montagu reversed her stand on this type of criterion, which distributes the areas of actuation of the two greatest names in sixteenth century Italian sculpture in such a convenient and schematic way. Referring to the *Putto com máscara* which Algardi had restored, she said: "(...) this putto sticking its hand through the mouth of a mask held before its face must have been a Hellenistic sculpture. There is no particular reason to believe, as has been suggested, that Algardi preferred a more classic period of antiquity, and still less to assume that his patrons would have given him any say in the choice of the statues he was to repair for them" (Montagu, 1985, p. 15). Returning to the choices made by Bernini, one can see that in contrast to that which one would have expected considering his marked preference for the Hellenistic pathetic, Bernini was even more considerate of the fragments of *Torso* and the *Pasquino* -- due, as he says, to their more perfect proportional imitation of nature and to the innumerable opportunities for re-creation which they offered--, than to the *Laocoonte* group, which more than anything drew attention due to the example of the expression of affection: a magnificent example, although worn.

¹⁶ Idem, p. 57.

The series of equivocations necessary to move from the general characteristics of the work of Bernini to the specific reading of the statue of *Diana* makes it clear that there is a great distance between the "classic" efforts involved in *Diana* and the eloquence of the Berninian style. It is thus necessary to allow for an exception in the production of the sculptor and, from this, to emphasize "poetic license" in relation to the "energetic severity of the development of figurative language".¹⁷ Only as an example of the exercise of such poetic license, which would unite diverse formal elements in each specific work in a unique arrangement, would it be possible to consider the *Sleeping Diana* as being of the authorship of Bernini.¹⁸

In the end, all of the argumentative efforts of Bardi to consider the specificity of the *Diana* while simultaneously inserting it among the sculptures of Bernini lead to ever more generic or flexible characteristics for the artist's work, as he has great difficulty in accounting for the *Diana* within the style of the master.

III.

The possibility of another author for the *Sleeping Diana* arises from the correspondance of Bardi about the statue, quite confusing in the whole, which is on file in the Museum. Almost 10 years after the purchase of the statue, Bardi, not quite certain about the authorship which he had endorsed in 1952, began to make contacts with various specialists in an attempt to obtain data which would confirm the Berninian authorship of the work.

Chronologically, the first of these letters which has been preserved in the archives of the MASP was sent on January 14, 1960; it is an answer to a consultation sent to Dr. Ursula Shlegel, expert on seventeenth-century sculpture and then director of the Berlin-Dahlen Museum. She wrote that reference had been made in the specialized literature -- she did not specify where -- to a marble statue in Rome with the theme of Diana, believed to be the one acquired by the MASP, whose author was Giuseppe Mazzuoli (Siena, 1644 - Rome, 1725). She requested that Bardi send her a photo of the statue, and this was done promptly on the 22nd of the same month.

The correspondance ceases, however, or else the letters were no longer kept on file, since there are no more registers of letters about the statue of *Diana* for the next ten years. Only after this time had elapsed

¹⁷ Cf. Idem, ibidem.

¹⁸ Idem, ibidem, "La nostra Diana ci appare dunque, nella sua meravigliosa qualità di esemplare di come molteplici frammenti di antichissime e spezzate intuizioni formali, di sintomi poetici svariati e perfino contraddittori possano confluire al di là delle fratture storiche, in una specie di sintesi figurativa, per sprimere una nuova e densa poetica (...)".

did Bardi again try to investigate the authorship of the *Diana*. This time he wrote to Prof. David Leonard Bershada of the University of Arizona requesting an evaluation of the authorship of the statue. In his answer, dated February 16, 1971, Bershada does not seem convinced of Schlegel's suggestion and mentions that another sculptor was the probable author (name withheld pending further investigation, which he hoped to conduct during a trip to Rome planned for the coming summer).

The next letter, dated June 12 of the same year, came not from Rome, as would have been expected, but rather from London. Bershada informed Bardi that in the *Heim Gallery* of that city he had found a version of the same statue, although of smaller dimensions.

In the next letter, Bershada sent a photo of the smaller statue, on the back of which he noted the name of Bernardino Ludovisi, a less important sculptor from Carrara¹⁹, which must have been the person that the American believed to be the author of the *Diana*. The obviously inferior quality of this sculpture, however, proved to Bershada that this was not a smaller version by the same author of the *Sleeping Diana* of the MASP, but rather a poor copy [Fig. 4]. Curiously, from this moment on, Bershada showed no more signs of continuing his investigation. At least this is what seems to be the case, given the answer of Bardi, dated October 27. This answer, instead of concentrating on the ever more complex question of authorship of the *Diana*, seems to drop the subject, delaying it until some vague and not very probable future.

From then on, the correspondance between the two seems to have been interrupted, at least as far as documentation of the statue of the MASP. That which had been announced as a positive exchange of information, and which had raised expectations for a rapid solution to the mystery -- in such a short time that there would not even be time for speculation about names, since it seemed to a question of mere confirmation *in loco* -- ended up in a very vague and unsatisfactory manner without any insistence on a solution for the original question on the part of either of the correspondents.

Another letter addressed to the Museum of Varsovia, dated January 27, 1977, seems to have been another attempt on the part of the MASP to find clues to link the statue to Bernini. Bardi annexes a photograph of the statue attributed to Bernini to the letter, since he felt it

would be of interest to the author of an article about the Berninian *Niobe*.²⁰ This author, however, may never have received Bardi's letter, or if he did, he at least never answered it.

No further correspondance concerning the statue of the *Sleeping Diana* can be found in the files of the MASP. However, further information can be gleaned from my personal investigation of the case. On a visit to the German Institute of Florence in the company of Prof. Jorge Coli, my master's thesis advisor, in December 1991, the topic came up and I had the opportunity to discuss the *Sleeping Diana* with Dr. Monica Butzek, an expert on the work of Giuseppe Mazzuoli, the sculptor who Schlegel suggested was the true author. She told us that, at one time, she had received a letter from Bardi requesting information about the statue. In agreement with Schlegel, she had answered that judging by the information available, it was probably a sculpture of Giuseppe Mazzuoli. To confirm her conclusions, she had requested that Bardi send her a photograph of the statue, and this photo is on file at the institute.

Giuseppe Mazzuoli was a prodigious sculptor, and at the beginning of the biography of his life, (*Vite*; 1730-1732), Lione Pascoli warns the reader that only some of the most famous pieces of the sculptor will be mentioned, not through a question of neglect, nor a lack of information, but rather because there were so many that his followers and relatives were unable to remember all of them.²¹

Among the works included, however, was a statue of a *Diana* acquired by the Cardinal Barberini, a statue which had been specially commissioned by the Cardinal himself, as well as a statue of an Adonis which had recently been completed.²²

According to his biographer, Mazzuoli initiated work on this *Adonis* [Fig. 5] (today located in the Ermitage Museum in Leningrad) for his own edification and entertainment at the same time (1677-1679) that he was making the two *Angels with Candelabra* [Figs. 6, 7]²³ for the high

²⁰ Cf. Kaczmarczyk, 1976.

²¹ Cf. Pascoli, 1772, pp. 477-478.

²² *Idem*, p. 482. "e presala ancora col Carinal Barberini gli fece una Diana, e gli vendè il mentovato Adone, che giusto allora avea compito". Della Valle (1786, p. 445) also mentions that from the information given by Pascoli, "Convenne poi con i Principi Barberini di comporre per essi Adone, e Diana".

²³ Schlegel, 1972, pp. 6f-7, dates the confection of the angels between 1677 and 1679 and points out similarities to the magnificent terra-cotta of a kneeling angel by Mazzuoli in the collection of Chigi-Saracini. In relation to this terra-cotta, cf. Gentilini, 1992, pp. 299-301, cat. 80, the possibility of the existence of a Roman *bozzeto* possibly in the *bottega* of Bernini is maintained. The models recognized as being closest were the *angels* of Bernini (1667-1669) -- one holding a crown of thorns and the other with a *cartiglio* -- originally executed for the Sant' Angelo Bridge and placed in the Santa Andrea delle Fratte church. These are frequently cited by Giuseppe as "un canone compositivo passibile di suggestive varianti", which reappears, for example, in the *Angels with Candelabra* for S. Martino in Siena.

¹⁹ Bernardino Ludovisi was a Roman sculptor (1713-1749) whose most important works in Rome were the statues of four evangelicals for the façade of the S. Trinita dei Pellegrini, some statues for the high altar of the S. Appollinare, and a statue of *Summer* in the Trevi Fountain. In Lisbon, there is also a relief of St. John the Baptist on the Church of São Roque. (Cf. Benezit, 1976).

altar of the Church of S. Agostinho in Siena. The sculptor must have taken special interest in this statue, since he spent nearly three decades dedicated to its execution.²⁴

Upon its termination, Mazzuoli signed the work and engraved the date of 1709.²⁵ This is also the date cited by Fiorella Pansecchi for the completion of the *Diana* based on what Pascoli says about the two sculptures.²⁶ But an inventory of the statues in the Barberini palace made in 1700 -- seventy years previous to the publication of Pascoli -- already mentions the existence of a sarcophagus adorned with a figure of Diana which the Cardinal Francesco Barberini "prese dal Sig. r Giuseppe Mazzuoli"²⁷ Thus, in contrast to what Pansecchi says, the commission and execution must have taken place some ten years earlier, making it a work of the final decade of the 17th century. The Cardinal referred to is obviously not the Nephew-Cardinal Urbano VIII (1597-1679), vice chancellor of the church and founder of the Barberini Library, but the last surviving male member of the Barberini family, who lived from 1662-1738.²⁸

The *Diana* is introduced in recent critical literature relating to Giuseppe Mazzuoli by Valentino Suboff in 1928. In this text, the author discusses the suggestion of Pascoli -- which is, after all, his basic source -- that the sculptor had made a sleeping Diana for the Cardinal Barberini. He claims, however, that the work had disappeared, and that there was no proof that Mazzuoli had ever made it.²⁹

Nevertheless, in *Thieme-Backer* of 1939, Suboff listed a "Diana, für d. Kard. Barberini", location unknown, along with other works of Mazzuoli. This seems absurd, however, as it is clear that during the first half of this century the *Diana* was not removed from the Roman palace. After all, Frascchetti (1900), Muñoz (1919), and Golzio (probably in the 1940's) all reported its location as the Barberini palace.

Upon his 1942 discussion of Giuseppe Mazzuoli as the author of the *Diana*, Riccoboni also considered it absurd that Suboff would have considered the statue to be lost. One possible hypothesis to account for the mistake would be that Suboff, having no personal knowledge of the palace, might have imagined that the *Diana* had undergone a fate similar to that of the *Adonis*.³⁰ By identifying the *Diana* as a statue in the

Barberini Palace, Riccoboni had found the proof which was missing for Suboff to introduce the *Sleeping Diana* as comprising part of the collection of the works of Giuseppe Mazzuoli. It was also possible to reject, once and for all, any attempts to attribute it to Bernini. There was now a concrete basis for Riccoboni to confirm the opinion, already expressed by Muñoz, that the *Diana* was the work of a sculptor who came after Bernini.³¹

M.

For a more precise consideration of the stylistic properties of the statue of the *Sleeping Diana*, it seems to be fundamental to return to the *Adonis*. This latter work, as has already been said, was begun during the earliest period of activity of the sculptor, "per suo studio e divertimento", and was finished only thirty years later, resulting in a statue quite similar to that of *Diana*.

In 1972, Schlegel mentioned the *bozzetto* of the *Adonis* in terra-cotta [Fig. 8], which is located in a private collection in Leningrad. This *bozzetto*, previously attributed to Bernini by Kauffmann,³² shows that Mazzuoli continued studying Berninian models even after having left the studio of the Ercole Ferrata (Pellio Inferiore or Como, 1610-Rome, 1686) and establishing himself in his own studio on the Via Ripetta.³³ In general, the composition of this terra-cotta is still that of a student; the sculptor attempts to copy Bernini, but without much success. Not only are there difficulties with anatomical details, but the type of movement to be expressed by the work is also problematic. This is, at least, the opinion of Schlegel, who dates the model to 1672.³⁴

²⁴ Pascoli, 1772, p. 479. "E nel tempo stesso avea cominciate ad abbozzare per suo studio, e divertimento la celebre statua dell' Adone, che a poco a poco fini, e vende siccome a suo luogo diremmo".

²⁵ Faldi, 1961, p. 133-134, 1.º am. 38.

²⁶ Cf. Pansecchi, 1959, pg. 36-39, Note 23.

²⁷ Montagu, 1991, pg. 24, Footnote 15. The phrase is taken from the text of Pascoli.

²⁸ The continuity of the family was maintained by Cornelia Constanza (1711-1797), daughter of Urbano Barberini, who was the grandson of Tadeu, General in Chief of the Roman army and brother of the Nephew-Cardinal Francesco. In 1728 she married Julio Cesar Colonna, prince of Carbo gnano, Duke of Bassanello. Cf. Espasa-Calpe, 1958, vol. III.

²⁹ Subsoff, 1928, p. 43: "Ein Bildnis Clemens XI, für den Kardinal Fabroni und eine Diana für den Kardinal Barberini sind nicht nachzuweisen".

³⁰ According to Faldi (1961, pg. 134), this statue, after having found a potential buyer in the King of Denmark, ended up being purchased by Cardinal Barberini, and the latter offered it as a present to the contemporary pretendent to the throne of England. It was missing for nearly 2 centuries, reappearing on the staircase of the palace in Leningrad only during the Russian Revolution, and later sent to the Ermitage Museum in 1923. In fact, the statue was only removed from the Barberini palace after 1818, the date in which Manazzale (1818, pg. 144) reported the presence of a sculpture of a group "di Adone col cinghiale, fatto da Mazzuoli, scolaro de Bernini".

³¹ Cf. Riccoboni, 1942, p. 233-234, "(...) Di berninisco non ha che quel tanto di forma che più o meno tutti gli scultori della sua generazione e seguente hanno da lui assorbito, ma per il resto ne siamo ben lontani".

³² Kauffmann, 1970, p. 317.

³³ Pascoli, 1772, p. 479. "Se prima gl'intendenti, e i diletanti ne avevan concetto crebbe in lor di gran lunga, quando videro il bel lavoro [a *Caridade* para o monumento de Alessandro VII], e lo consigliarono a tor da se casa a pigione, e da se senz'alcun direttore, a lavorare. Abbracciò il consiglio, ed ito ad abitare a Ripetta".

³⁴ Schlegel, 1972, p. 7.

The terra-cotta which is characteristic of the juvenile period of Bernini does not present the creative limitations pompous.³⁵

The *Diana*, sculptured shortly before Mazzuoli finished the *Adonis*, reveals the same type of somewhat rigid features which do not reveal the same degree of delicacy and elegance of his better work, such as that of the relief of the *Vision of S. Ambrosio Sansedoni* in Siena [Fig. 9]. It seems to me, however, that the statue as a whole evidences better resolution due to the elimination of movement. In the relief, the gestures which dramatize the desperation of the pastor, who throws his body backwards while trying to walk forwards, make the composition of *Adonis* not only unelegant, but rather unconvincing in relation to the state of animation.

It is true that the difficulty in representing movement is characteristic of the vast majority of the work of the sculptor. This is, in fact, one of the clues that Schlegel used as a basis for her suggestion that Giuseppe Mazzuoli was the author of the two statuettes of Charity, the first, in bronze, belonging to the Museums of Berlin, [Fig. 10], and the second, in terra-cotta, in the Victoria and Albert Museum in London [Fig. 11]. Both are found in an undefined position, making it impossible to determine if the figures are standing, sitting, or kneeling.³⁶

Schlegel shows that Mazzuoli used the Berninian Charities as a model for his statuettes (both the monument of Urbano VIII and that of Alessandro VII), as well as for that of Fabio Chigi, executed by Mazzuoli between 1673 and 1675 [Fig. 12]. The model for the latter [Fig. 13], which constitutes part of the collection of objects in the Roman studio of the sculptor, was not made by him, as Schlegel thought, but by Bernini himself, as is proved by entry number 75 of the inventory of Giuseppe Maria Mazzuoli.³⁷

In both cases, the Charities of Bernini move in the direction of the figure of the Pope so that the latter can bless the unprotected children which are with him. However, in this specific instance, the movement is perfectly justified. What is strange is that Mazzuoli continued to use the same solution in situations in which movement contributed nothing special, and where the results tended to be rather unsatisfactory. This is the case, for example, of the statuettes located in Berlin and London.

The *Sleeping Diana* is free of the stigma of unnecessary movement; it seems possible to trace its predecessors to the sixteenth-century [Fig. 14] of Diana on the mural at the corner of the Barberini palace, as

well as the *Quadrivio delle Quattro Fontane*³⁸ and the allegoric Berninian figure of *Justice* on the monument of Urbano VIII [Fig. 15]. *Justice* reclining on the papal sarcophagus, supports his head on the back of his right hand, while his left arm is arranged in front of his body in a position similar to that of both of the arms of *Diana*.

The first of these could have led to Mazzuoli's idea of a sleeping *Diana*, since he repeats not only the general composition (although inverting such details as the crescent and the hair parted in the middle and secured in a knot). It is unlikely that Mazzuoli would have ignored the figures of sleeping nymphs, especially those of *Ariadne*, used in the adornment of the ancient sarcophagi spread throughout Rome, or even similar statues such as the *Ariadne* in the Vatican. More than anything else, it was the lack of appropriate models of the goddess in this specific situation in antiquity which made it necessary to turn to a more modern solution for the theme, in this case, the sixteenth-century *Diana*. This is the only example that I know of a sculpture of the goddess of hunting asleep prior to that made by Mazzuoli himself. However, in relation to formal solutions, Mazzuoli continued to follow the example of Bernini; even though he was an accomplished artist, he was not a particularly creative sculptor. Little inclined to novelties, he generally limited himself to reelaborations (with modifications of varying success) of the compositions of his masters, Bernini and Melchior Caffà (Malta 1638 - Rome 1667). This practice led to the negative evaluation of Cellini, who stated that Caffà was entrusted with the training "da solo l'arido ingegno del Mazzuoli" by the Ercole Ferrata.³⁹

In the *Diana*, just as in the *Adonis*, certain details of execution copied from Bernini can be identified. Riccoboni had already suggested a certain similarity in the draping of the clothing of the goddess with the way in which Bernini executed the drapery around the leg of the *Chigi Charity*.⁴⁰

³⁵ Idem, *ibidem*.

³⁶ Schlegel, 1967, p. 388-389.

³⁷ Butzek, 1988, p. 87, number 75, "una Carità in creta, originale del Bernino".

³⁸ The relation between the sixteenth-century *Diana* and that of Mazzuoli was first mentioned by Fiorella Pansecchi in 1959 (pg. 36-39, Footnote 23). For details of the sixteenth-century statue, cf. D'Onofrio, 1994, pg. 222-226).

³⁹ Cellini, 1956, p. 24.

⁴⁰ Riccoboni, 1942, p. 231, "Le forme piene, tondeggianti, sono in parte coperte da una veste leggera che lascia intravedere il petto oltre la scavata sinuosità della pieghe e che s'aggraviglia attorno alle gambe (cfr. alcune particolarità del panneggio com quello della *Carità*, v. più sopra)".

This way of executing drapery, originally copied by Mazzuoli, became typical of his work. The drapery of *Diana*, more delicate and allowing a glimpse of the legs of the goddess, is slightly different from that of the Berninian *Chigi Charity*. Mazzuoli seems to have returned to a re-elaboration of an earlier Berninian model of the end of the 1690's. For this to be clear, it is necessary to refer especially to his *bozzetto* in terra-cotta of the *Angel with Candelabrum*,⁴¹ in the Chigi-Saracini collection [Fig. 16].⁴² Here the way that Mazzuoli executes the drapery repeats the solution which Bernini gave to the angels on the bridge of Sant' Angelo, especially the *Angel with the crown of thorns* (1667-1669), taken to the high altar of the Roman church of S. Andrea delle Fratte [Fig. 17], which was the model used by the artist for the angels of the S. Agostino in Siena.*

Bernini still serves as the main model for Mazzuoli in his execution of hands and feet. He had already carefully copied these models in the Ferrata studio and must have preserved some of them, judging from the inventory of his Siena studio in 1767, where 20 such pieces were listed.⁴³

In keeping with his generic Berninian model, Mazzuoli established a true typology for these members. Taking, for example, the group of *Pluto and Persephone* [Fig. 18], it is easy to see that Bernini provides a different treatment for masculine and feminine hands, and that Mazzuoli also adopted it. However, the hands executed by the disciple are inevitably characterized by a lack of convincing bone structure, in one way or another. Masculine hands are wide, with the joints creased by fine folds of flesh, and the fingers are angular and truncated. It is these characteristics which can be seen in figures such as that of S. José, which is part of the oval relief representing the *Education of the Virgin* [Figs. 19, 20], sculptured around 1700, and now located in the Cleveland Museum.⁴⁴ Feminine hands, however, are chubby and smooth, constituting almost a sort of lengthening of the arm; the fingers are cylindrical and seem to be merely inserted in the hand. This description, which is generally that given by Schlegel in relation to the terra-cotta model of 1713 for the statue of *Charity* in the Pallavicini monument in the Pinacoteca of Siena⁴⁵, is quite appropriate for the hands of the *Sleeping Diana* [Fig. 21].

The difficulty of the sculptor in providing a convincing bone structure for his figures can also be seen in other parts of the body, not only hands and feet: the joints, especially the shoulders, are rounded; moreover, the necks and insteps are swollen. These are unmistakable characteristics of the mature style of Giuseppe Mazzuoli. From this point of view, although everything else in the *Diana* corresponds to the usual choices of the sculptor, the foot is flat [Fig. 22], similar to those of the *Adonis*, in which Pansecchi thinks he sees "his less differentiated and less tense manner of creating form."⁴⁶ For the *Adonis*, however, Mazzuoli replicated a model which he had constructed nearly 30 years before.

The hypothesis which seems to be the most logical for Mazzuoli to have returned to a solution of his youth, such as that of the *Adonis*, would take into consideration the fact that the statue is wearing sandals. This detail is unusual in the work of Mazzuoli. It is found in only one other statue, the larger-than-life-size statue of *Cosimo III* (1681-1687), commissioned by Cardinal Chigi and found today in the gardens of the *Orti Leonini* in San Quirico, near Siena.⁴⁷ Mazzuoli must have used one of the plaster copies of his youth of a foot encased in sandals for these two statues. It is even possible to imagine that these may have been produced from the delicate feet of the *Apollo* of Bernini [Fig. 23]. As for the head, the most noble part of the anatomical hierarchy adopted, Riccoboni considers this to be the part of *Diana* which is the most poorly resolved.⁴⁸

It seems to me, however, that even though the expression of *Diana* is exaggeratedly stylized, the gracefulness characteristic of the feminine faces sculptured by Mazzuoli is maintained. It is, of course, quite different from the sweet expressions of his Virgins, as well as those of his later Virtues -- *Prudence, Charity, Strength, and Justice* [Figs. 24, 25, 26, 27]⁴⁹ -- with their adolescent faces and slightly uptilted noses on the funeral monuments of Pallavicini-Rospigliosi. The *Sleeping Diana* of the MASP reveals a certain stylized physiognomy which may be due to the extreme efforts of Mazzuoli to provide the statue with an aura of antiquity, as was necessary in the case of commissions for most collectors.

⁴¹ Pansecchi, 1959, p. 38, Footnote 26, relates this model to the angel with candelabrum on the right side of the high altar of S. Martino in Siena, whose execution is traditionally attributed to Giovan Antonio. (Cf. Romagnoli, 1835, XI, p. 193, and *Thieme-Becker*, 1930, p. 317 (Suboff's text).

⁴² Gentilini and Sisi, 1992, p. 295-298, cat. 79.

⁴³ Butzek, 1988, p. 98, "(...) mani di gesso, parte del Bernino, Michelangelo, Langardi (sic) e di detti Mazzuoli"

⁴⁴ Hawley, 1973, p. 295

⁴⁵ Schlegel, 1967, p. 391, TAV. 6

⁴⁶ Schlegel, 1972, p. 7: "il suo modo meno differenziato e meno ricco di tensione di concepire la forme".

⁴⁷ Butzek, 1988, p.81.

⁴⁸ Riccoboni, 1942, p. 234. He states: "L'armonioso insieme è appena menomato dalla meno felice realizzazione di qualche particolarità, come la testa che risulta pesante, un po' grossa e priva di finezza".

⁴⁹ Cf. Negro, 1987, in relation to the decoration of the chapel of the family in the church of S. Francesco a Ripa.

A similar stylized physiognomy is repeated by the sculptor in the face of the statue of Cleopatra being helped by her slave at the moment of death [Figs. 28, 29]. Dated 1723, this sculpture of a group was begun some ten years earlier, also “per suo divertimento”, and was probably finished with the help of his nephew Bartholomew. At least it is this which Butzek concludes from the notation that the work was incomplete at the time the will of the artist was made in July of 1714.⁵⁰ According to the notation of the painter Pier Leone Ghezzi on the margin of a drawing dated December 18, 1723, this group was offered to an English noble for the price of one thousand escudos, although the purchase never took place and the statue remained at the Sienese studio after the death of Mazzuoli in 1725.⁵¹ Around 1736, Pascoli states that it was finally sold to an agent of the Portuguese crown for the sum of three thousand and three hundred escudos,⁵² and since 1737 it has graced the garden of the Hospital of the Ultramar in Lisbon,⁵³ although the present state of conservation is pathetic, with the head and right hand of the slave missing, as well as the tip of Cleopatra’s nose, part of her right foot and her right hand.

In contrast to what Riccoboni felt, the antiquated face of the *Sleeping Diana* was considered to be a successful solution by the studio. The proof of this is the terra-cotta of a feminine head [Fig. 30] from the second half of the 18th century attributed to Giuseppe Maria Mazzuoli (Siena 1727-1781), a student and nephew of Bartholomew, which is kept in the Chigi-Saracini palace in Siena. This figure is also sleeping, and repeats the inclined position of the head of the goddess, with the long neck stretched out. According to the opinion expressed in the catalogue of the Sienese collection, it is this which links it to the head of *Cleopatra* and the *Sleeping Diana*.⁵⁴

The present investigation of the sources available has shown that there no longer seems to be any reasonable doubt that Mazzuoli was the author of the statue in the MASP.

⁵⁰ Butzek, 1988, p. 83. The model in terra-cotta of this group can be found in one of the rooms of the *Soprintendenza ai Monumenti di Siena* today.

⁵¹ cf. Pansecchi, 1959, p. 43.

⁵² This agent was probably the Portuguese ambassador in Rome from 1730 to 1740, Frei José Maria da Fonseca d’Evora, known as the *Portoghêsino*.

⁵³ Pascoli, 1772, p. 482.

⁵⁴ Gentilini and Sisi, 1992, cat. 117, p. 381-382. “Il modello é forse in relazione con la testa reclinata di Cleopatra (...), o dalla testa egualmente reclinata e patetica della *Diana* del Museo de San Paolo, eseguita da Giuseppe per il cardinale Barberini nel 1709”.

Jean-Phillippe Chimot

O assento da força

Em dezembro de 1995, um debate foi organizado na UFR de Artes Plásticas da Universidade de Paris 1. O tema era: a bunda. Ao mesmo tempo, realizava-se uma exposição a respeito desse assunto, nos locais universitários.

Convidado a participar do debate, eu havia apresentado dois esboços: um sobre um texto de Diderot e outro sobre certos aspectos da obra de Géricault. E eis que encontro, agora, a oportunidade de escrever sobre eles. A estrutura do conjunto em nada foi modificada: não me parece adequado separar ou fundir esses dois pequenos ensaios. Diderot escrevia que o belo era “a percepção das relações”. A forma, um pouco livre, aqui adotada, pretende recordar que, sem relações mesmo não evidentes, entre a estética (ou a teoria das artes), e a história das artes, corremos mais o risco de complicar do que elucidar o assunto.

Eis o texto de Diderot:

Esboços

“Por que um belo esboço nos agrada mais do que um quadro? É porque nele há mais vida e menos formas.

À medida em que as formas são introduzidas, a vida desaparece. No animal morto, objeto repugnante à vista, as formas ainda permanecem, mas a vida não mais existe. Nos passarinhos novos, nos gatinhos e em muitos outros animais, as formas desabrocham, e eles estão cheios de vida. Assim, nos agradam muito. Por que um aluno jovem, incapaz de fazer um quadro medíocre, faz um esboço maravilhoso? É que o esboço é obra do ímpeto e do gênio, e o quadro é obra do trabalho, da paciência, de longos estudos, e de uma experiência acumulada em arte. É impossível realizar o que a própria natureza parece ignorar: unir as formas da idade avançada ao vigor da juventude. Um conto esclarecerá melhor sobre o que penso a respeito dos esboços, longo tecido de filigranas metafísicas. Se vocês enviarem estes escritos a mulheres suscetíveis, aconselhem-nas a interromperem a leitura aqui, ou a nela prosseguirem apenas quando estiverem sozinhas.

Monsieur de Buffon e o Senhor Presidente de Brosses não mais são jovens; mas, um dia, foram. e quando eram jovens, se colocavam à mesa muito cedo e aí permaneciam bastante tempo. Apreciavam o bom vinho e dele bebiam muito. Amavam as mulheres e, quando estavam embriagados, iam procurar pelas

prostitutas. Uma noite, pois, estavam em casa delas, quando, no ato de se dispirem, o pequeno presidente, que não é maior que um Liliputiano, revelou aos olhos das mulheres um mérito tão espantoso, tão prodigioso, tão inesperado, que todas gritaram admiradas. Mas, após terem muito se espantado, refletiram. Uma dentre elas, depois de, em silêncio e muitas vezes, ter dado a volta em torno do prodigioso pequeno presidente, lhe disse: "Senhor, é belo, é preciso convir, mas onde encontrar a bunda adequada para recebê-lo?" Meu amigo, se você for presenteado com um esboço de tragédia ou de comédia, dê algumas voltas em torno da pessoa e diga a ela, como a prostituta ao presidente de Brosses: "É belo, não se pode negar, mas onde encontrar a bunda? Se for um projeto financeiro, pergunte sempre: onde encontrar a bunda? Ou um bosquejo de romance, indague: onde encontrar uma bunda? Ou um esboço de quadro: onde encontrar a bunda? Parece que, quanto mais indeterminado, mais o esboço nos atrai, já que permite maior liberdade à nossa imaginação, que aí verá tudo o que a ela agrada. É a história das crianças que olham as nuvens, e todos nós somos um pouco assim. É uma das diferenças entre a música vocal e a música instrumental. Compreendemos o que aquela diz; atribuímos a esta o significado que desejamos. Creio que vocês reencontrarão em um de meus Salões precedentes esta comparação mais detalhada, com algumas reflexões sobre a expressão mais ou menos vaga das belas artes. Mas, em compensação, lastimo bastante a ocasião que se apresenta e em que, a contragosto, deixo de falar a vocês sobre o tempo em que gostávamos de vinho e em que as pessoas honestas não ficavam ruborizadas em ir à taberna. Eis aqui, meu amigo, esboços de quadros e esboços de descrições."

Este texto, extraído do Salão de 1767, não é propriamente um "fragmento". Ela existe autonomamente, com o subtítulo apresentado. Após a última linha, o novo subtítulo é "Ruínas", e Diderot fala sobre Hubert Robert. Detalhe importante: o destaque do trecho não é arbitrário, e o texto que acabamos de ler constitui a partitura de um "movimento" quase musical. Imaginemos que Diderot se refira à pintura através de uma linguagem literária, aproximando-se dela de forma musical, e que esse triplo registro esteja impregnado de uma inteligênciageral das artes.

A estrutura do trecho é A-B-A', mais próxima daquela de uma dança (minueto ou *scherzo*) que da forma de uma sonata (exposição-desenvolvimento-reexposição) porque a passagem central é diferente de A e A', como o trio de um minueto. O significado do texto ajudará a

compreender melhor. "A" consiste num questionamento (sequência de questões) sobre a incompatibilidade entre esboço e quadro: mais vida ou mais formas. As dez linhas seguintes mantêm claros os dois motivos inconciliáveis, que avançam como uma dupla questão-resposta, e as respostas não sugerem regras às questões, como na música, onde resolução não significa solução (a exemplo do que ocorre na ordem do discurso).

Após uma "transição" (um conto....) vem o "trio": um conto, uma anedota com sentido simbólico, se entendermos bem o enunciado. O questionamento é interrompido em proveito da narrativa, num crescendo proposital. A queda faz surgir o termo chave: é a bunda.

E a indagação: onde está a bunda? que retoma (A') o questionamento sobre o motivo de A (por que o esboço nos agrada mais que um quadro?) não oferece nenhuma solução, salvo a do envolvimento do amador, maior quando o objeto apresentado é mais frágil. As últimas frases lembram o início de B (gostar de vinho entre amigos) e retomam, em uma coda tão breve quanto magistral, o vínculo entre esboço e finalização, sob a dupla forma plástica e literária.

Todas as pessoas se recordar-se-ão que a questão do prazer, e de como aí se chegou, animava o conjunto do texto. Esse feliz resultado também é, sem cessar, confrontando, até o esgotamento do efeito, com sua limitação, com seu insucesso. O texto sugere uma tensão, e ocorre que ele é muito abertamente construído, de forma a prender a atenção, a agradar ao leitor amigo.

Através de uma divertida adaptação, o texto - a partitura - nos conduz àquilo que é ápice e queda "eis que é belo (...) mas onde encontrar a bunda?" Grande membro e pequena bunda. O presidente faria o esboço com talento, mas não poderia concluir com sucesso. Talvez até sentisse prazer, mas o partilharia com alguém?

Voluntariamente deixo de me referir de novo a tudo aquilo que se poderia ter escrito sobre o assunto deste texto: apontou-se a promoção do esboço em eventual detrimento da obra finalizada, e tudo isso é bastante verdadeiro. Datou-se a "modernidade" a partir desse instante embaraçoso instaurado por Diderot. Os historiadores da arte, sensatamente, aproximaram essa projeção à prática de certos colecionadores, tais como Mariette, que reunia pastas de esboços e de desenhos, esquecendo que Vasari já fazia isso, com vantagens, dois séculos antes...

Freqüentemente, a aparição das obras se limita a um elogio tão vago quanto incondicional de sua incompletude aparente: "ver-se-ia o trabalho", o esboço seria "melhor que o produto acabado"- a personalidade

do artista surgiria mais no processo, etc. Esta forma de reação, partilhada pelos meios culturalmente mais elevados, subsiste por si mesma, e promove a intenção de fazer arte, confundindo essa intenção com o reconhecimento do estatuto da obra tal como a crítica acumulada dos séculos estabeleceu. Ora, o relativismo absoluto é base excessivamente frágil e complacente para a avaliação. A adesão vagamente entusiasta não vale, *a priori*, mais do que aceitação dogmática. Há dois séculos do "work in progress", através da apologia generalizada, pretendeu-se, sobretudo, mostrar que a arte se caracterizava mais e mais como disciplina problemática, e não como realização perfeita de uma encomenda. A vontade de fazer arte, o desejo de que alguém produzisse arte, a ambiciosa modéstia do brincalhão noviço, incitaram à apologia do esboço.

Diderot, neste texto, não se utiliza do gênero retórico da apologia, como também não o *demonstra*... Ele produz uma forma discursiva, com conotações musicais e assunto semi-estético, semi-anedótico galante. Podemos extrair do texto lido uma apologia ao esboço. No entanto, apenas teremos compreendido uma *coisa* e não o significado do que está escrito. Também não é verdadeiro que Diderot queira dizer que, entre o esboço e a obra terminada não haja possibilidade de escolha. Aquilo que, em uma forma construída - incluindo os sobressaltos reais ou aparentes, basta que sejam perceptíveis - ele *mostra* (e não *demonstra*) é que, ao que chamamos arte, não resolve problemas, não apresenta solução ou *soluções*. Dito de outra maneira, a arte não conclui. Ela apenas conduz ao desejo de fazer, sem que o objeto seja especificado, nem em seu grau de finalização, nem em seu estatuto, nem na aceitação que lhe será reservada: é o desejo de executar o objeto, mesmo que não seja concluído.

Nesta última alternativa, reconhece-se o "elo seguinte" da intuição teórica, desenvolvido por Baudelaire. Dilema, paradoxo, conforme se refere a tal ou tal registro do pensamento discursivo, Baudelaire retoma - como artista, isto quer dizer: ao mesmo tempo sabendo o que faz, mas de certa forma às cegas - a insustentável posição adotada por Diderot. A intuição teórica, também ela indefensável, ou o paradoxo - exaltado por Oscar Wilde, entre outros - consiste em expor uma forma na qual o significado esteja subentendido. A intuição teórica equívale, se bem que isso não seja *possível*, a uma forma estética. Ela é promessa e decepção, como o desejo, do qual não se sabe se ele se bastará a si mesmo como prazer, ou se ele migrará com seus efeitos (nós, por exemplo).

O texto de Diderot trata da possibilidade de se fazer

arte (e não necessariamente obra de arte). Se se tratasse de um texto especulativo teórico, abordaria a possibilidade de se fazer uma obra de arte. Seu estatuto não é, de forma alguma, intermediário, mas projetivo e exemplar, na medida em que fornece um modelo, ou seja, passar ao ato, sem que a gramática ou a teoria já estejam aí.

Neste momento, o leitor poderia se inquietar: "onde se encontra a bunda?"

É claro que, na forma estética de Diderot, feita para fazer pensar, a bunda aludido era metafórico; sem dúvida esse objeto não seguiria senão na codificação da língua, da escrita. Em Diderot, é ao redor da referida bunda que gira todo o movimento do texto. Mas o texto não se refere a bunda, em todos os significados que a língua pode lhe conferir. Refere-se, e penso ter demonstrado isso um pouco, à arte, como ato possível e desejável.

Entretanto, como os comportamentos humanos constituem um todo, certamente heterogêneo e pleno de contradições, mas articulado, o objeto, bunda e suas aparências visuais e visualizáveis, exigem também atenção.

A evocação da bunda na arte, conduziu-me a Géricault. Não se trata de uma primazia de objetivo, mas de uma escolha: de Boucher a Picasso, para não relacionar as épocas, mais de um artista merecia estudos e pesquisas. Tendo já tido a ocasião de mostrar que o interesse pelo corpo é particularmente notório na obra de Géricault, no fragmento, no nu, na frequência do conjunto de seu "corpus" de estudos sobre as defrontações amorosas, gostaria aqui de transferir o ponto de atenção em direção ao objeto figurativo bunda, objetos que se relacionam entre si e uma rede de comportamentos que adquirem significado se se focaliza a palavra bunda.

"Bunda" pode ser objeto de duas acepções, aliás próximas. Uma designa o centro de gravidade dos seres humanos - e dos mamíferos: homem, cavalo ou leão; sem a estrutura óssea, sem a massa de músculos que ligam o tronco e as vísceras aos membros posteriores, nada de marcha, nada de galope, nada de salto. A força necessária às grandes ações físicas é concentrada na bunda, no lombo, na garupa, etc... Sem essa massa crítica, como a faz entender a física, impossível qualquer reação decisiva.

O significado conexo é orientado em relação à sexualidade, ao desejo, à satisfação do prazer. A bunda incita ao sexo, como o observou maliciosamente uma das mulheres, após haver dado a volta em torno do "maravilhoso pequeno presidente". A realidade efetiva

da bunda surge, se ousar dizer, do lado oculto da pessoa. É a bunda que esconde o sexo e que incita à sua realização. em condições culturais em que o sexo, sobretudo, enquanto ativo, é muito pouco representado, é lícito pensar que a apresentação da bunda é uma forma de aproximação daquilo que não se mostra, como também de evocação à *força do desejo* e, ao mesmo tempo, metaforicamente, à significação do ato que permite executar a obra. Obra de arte, já que o trabalhador é um artista.

Géricault: por que e como? Seu primeiro golpe de mestre é bem conhecido. É o *Caçador da guarda* exposto no Salão de 1812. Ora, esta figura, este semi-retrato nos oferece, em plano confrontado, uma garupa de cavalo; entre os jarretes, os testículos são bem visíveis. Posicionado em cima da sela, o cavaleiro apresenta seu assento de perfil (bunda e sexo). Enfim, seu rosto, de frente, enquanto que a cabeça do cavalo é mostrada de perfil.

Se quisermos nos referir à intenção clara de Géricault, concluiremos ser muito improvável que ele tenha desejado oferecer uma figura ambígua. A fila de cavaleiros, ao fundo, à esquerda, faz pensar que o herói principal, conduzindo um ataque, empina seu cavalo e se volta para se assegurar de que o seguem. A imagem, tal como ela é, não se apresenta menos ambígua ou polissêmica, se preferirmos eliminar dela a carga psicológica. Figura contorcida, como as que o barroco oferece em quantidade, mas não a arte neoclássica; motivo de todos os contrastes. Géricault construiu uma dupla aparência (homem e cavalo) que se apresenta, pouco mais ou menos, de todos os lados, de uma só vez (de frente, de trás e de perfil), mas onde a verdade primeira é a garupa do cavalo e a bunda do cavaleiro, em tintas claras. Acrescentam-se uma série de atributos perfeitamente bem colocados no aparato de um militar, mas dos quais a sucessão relacionada em visão por trás, faz meditar: sob a bunda do cavaleiro, a correia da sela, em seguida a cabeça do leopardo, a cauda do cavalo, belissimamente tratada, que o sabre do caçador parece prestes a cortar! Dito de outra forma, por trás de uma figura, são reunidos todos os símbolos do poder viril e de sua eliminação: nas coisas bastante para o que está apresentado efetivamente.

Regis Michel escreve no catálogo da exposição Géricault, em seguida a Michelet, que esse cavaleiro pensa. Por que não? Eu proporia antes dizer que ele faz a volta sobre si mesmo, e o cavalo, com o qual está acoplado, também. O objetivo do que é realmente visível nesta tela, e que faz pensar, é mostrar, juntos, um bunda, uma garupa, e o rosto do cavaleiro, a cabeça do cavalo

para testemunhar que eles *assistem*, um e outro, a essa manifestação consciente de força. Manifestação consciente e ambígua, pois tal imagem ilustraria admiravelmente a expressão "fuga para a frente". Ora, na fuga, para frente ou não, esperamos ver as forças físicas que propulsionam a bunda e a garupa. O *pendant do Caçador* de 1812, o *Courageiro ferido* de 1814 é, parece-me, um retorno retórico, antes icônico, em seguida do *Caçador*, à aurora da conjuntura histórica, da vitória (sem evidência) à derrota (com *pathos*). A postura do couraceiro revela que, no ponto de desfalecer, o soldado que apenas se sustenta graças a seu sabre e as rédeas de seu cavalo, cairá sentado sobre o *assento de sua força*. Nos primeiros pensamentos desse quadro figuram, aliás, muitos soldados sentados, sem força.

Antes de acrescentar outras peças ao dossiê, lembremos que a intimidade entre cavalo e cavaleiro, fenômeno que só podemos reconstruir hoje, era, de uma só vez, um fato de sociedade e uma base figurativa, e que esta relação foi tratada com entusiasmo e magnificência pelos principais protagonistas do historicismo romântico na França: além de Géricault, Gros, Delacroix, Horace Vernet, para mencionar apenas os mais destacados; não cessam de orquestrar duplas cavalo-cavaleiros. Frequentemente, tais duplas são ativas e não apenas funcionais: que se sonhe com a relação de sobrevivência intensa entre São Luís e sua montaria no *Taillebourg* ou com o passo em falso do cavalo de Boudoin de Flandres, que revela o erro fatal da conquista de Bizâncio pelos cristãos do Ocidente, na *Entrada dos cruzados em Constantinopla*.

Assim, além do homem, outra escolha recai frequentemente sobre o cavalo (a montaria...) em uma época (depois da Revolução) em que as relações homem-mulher ficariam abaladas tanto na realidade empírica como na realidade legal (instituição e, em seguida supressão do divórcio, participação ativa das mulheres na atividade das secções, nas "jornadas" revolucionárias), e onde a tensão aumenta, em um pesado retorno à dominação masculina.

Géricault se interessa, certamente, pelos cavalos, sob todos os seus aspectos, em todos os seus estados. Mas no caminho que sigo, pode-se, com justiça, ressaltar a importância (o peso figurativo e simbólico) da garupa: a ocorrência literal é a das "*Garupas*" que, como os "*Peitos*" tinham sido exibidos nas Grandes Cavalariças de Versailles, em 1813. Chamo a atenção para essa curiosidade repetitiva e para o objeto em suas variantes de cor e de ângulo, e eu não temia propor a expressão "retratos de garupas".

Podemos aumentar os exemplos e os campos de

aplicação de interesse de Géricault para a bunda - a garupa como objetos figurativos e significantes *decisivos*.

Durante sua permanência na Itália, Géricault multiplica os desenhos que expõe, sob vários modos figurativos (à antiga, ao modo barroco ou clássico) o contato sexual intenso, violento. Mencionemos *Ninfa e sátiro*, *O abraço*, *Casal da antiguidade* ou *Casal enlaçado* e os dois pequenos grupos, um modelado, o outro talhado na pedra e revestidos, que representam, um e outro, uma agressão sexual e onde a "bunda" em todos os seus estados está em ação.

No conjunto consagrado à *Corrida dos cavalos livres* as telas do Museu de Ruão do Louvre e do Museu Getty (Malibu) colocam particularmente em evidência a tensão comum das bundas e das garupas. Nos desenhos italianos, nas pequenas telas evocadas, encontramos as marcas de grande interesse que Géricault, como plástico, leva aos duelos homem-mulher ou homem-cavalo. É a disposição e o modelado das bundas e das garupas, temas centrais neste texto.

Outros exemplos não faltam no "corpus" de Géricault; mencionemos, ainda, a passagem *Cavalos brigando numa estrebaria*, e *O coito*, aquela que trata do assunto, por inteiro, e responde à questão colocada no "conto" de Diderot. Mas o ponto de vista aqui não é mais, já se compreendeu, iniciar um estudo estatístico de certa forma caricatural. Pretendi, através de Diderot e Géricault, confrontar o textual evocativo de imagens, e o icônico evocativo de impulsos de sensações e de pensamentos.

Investigador inconstante, Géricault é conduzido a medir mais de uma vez - e singularmente em sua primeira obra exposta - o que a valorização plástica das bundas e das garupas oferece de peso, de intensidade vital às circunstâncias e, em seguida, às imagens. Longe de buscar qualquer provocação, extinta há muito tempo, (vamos, ao menos, supor isso), meu objetivo é, apoiando-me na fecunda liberdade de linguagem e pensamento do tempo das Luzes, em particular de Diderot, mostrar que o pensamento da sexualidade e a invenção das formas podem convergir, em certas circunstâncias, para uma dinâmica das figuras.

A questão colocada por Diderot: "onde estará a bunda?" é tipicamente uma indagação monística, quer dizer, do ponto de vista em que corpo e alma, matéria e espírito não estão separados. Diderot produziu uma forma artística reflexiva que elimina, pela sua progressão, os debates estéreis e repetidos ao infinito entre a vontade de fazer e o fazer, entre a intenção e o resultado. Ele respondeu, através da escrita, à vã amplidão da questão retórica. À indagação: "onde estará a bunda? quer dizer, o princípio monístico da realização, não há resposta.

Se a posição de Géricault parece, à primeira vista, menos segura em sua audácia, é que foram justapostos, aqui, um breve texto e um grande número de desenhos esboços, pinturas. Diderot interpretava a si mesmo com o gênio que se conhece dele. O pequeno trabalho do universitário se acantava para fazer observar que a forma característica do texto colocava de acordo a estrutura, os efeitos de significado, os objetos e atos aos quais ele havia feito alusão para produzir uma espécie de *movimento* que prova o ato artístico - sem, por isso, demonstrá-lo. O que escrevo aqui manifesta uma equivalência das palavras às palavras; é através delas que faço alusão às formas plásticas e musicais. Tão amigo dos prazeres quanto Diderot o foi, por mais importante que seja a metáfora da bunda, porque a inteligência das metáforas concorre ao prazer iluminado das artes, essa bunda não passa, aqui, de um signo.

É menos fácil fazer admitir em um "corpus" gráfico e pictórico que a bunda não seja senão um signo. Em prestaremos a ele o estatuto de *índice*, do qual o primeiro significado é "signo aparente", e pleitearemos timidamente um paradoxo que, sem dúvida, não é novo: que a aparência é menos segura pede a interpretação com muito mais risco que o signo que ela aguarda para cessar de ser aparência. As experiências de nossa civilização, em relação a textos, fazem com que o que seja escrito adquira o estatuto de verdade (ou de engano, de acordo com as conjunturas), enquanto que o que é mostrado, mais ou menos mimeticamente, seria antes recebido como "fenômeno". Consciente, provavelmente, da insignificância das aparências, Géricault se mostrará freqüentemente obstinado em perseguir o aspecto, no momento em que qualquer coisa se efetue (ato, pintura, ato de pintura), sem atingir jamais a satisfação de ter dito, ou acreditado dizer o sentido das coisas.

As aproximações no saber, vislumbrado um domínio difícil de ser explorado porque é essencial (trata-se do prazer), fixam-se, com maior ou menor felicidade, nas figuras de estilo. Buscando o sentido, eu não teria, sem dúvida, encontrado senão um título para fazer trabalhar este monólito relativamente denso e sem muita eloquência que é "a bunda". Este título era, é e será metafórico: o assento da força.

Tradução: Maria Silvia Ianni Barsalini

Stéphane Laurent

Jules Verchère, um projetista de móveis no século XIX.

No século XIX, os projetos gráficos para modelos diversos que tratavam do vestuário à cerâmica, à ourivesaria ou ainda, ao mobiliário, fizeram escola. Mas nós nos interrogamos sobre as condições de sua concepção. Nós ignoramos quase tudo de seus autores, das regras estéticas que eles propunham e as condições nas quais eles trabalhavam. O presente estudo sobre Jules Verchère, um projetista de móveis parisiense ao fim século XIX nos permitirá lançar luzes sobre uma prática artística ainda pouco conhecida. Autor de cópias gravadas de móveis antigos dentro de um gosto eclético, ele não foi jamais mesmo quando vivo, adulado pela crítica e seu nome permanece ignorado pelo público. Jules Verchère interessa-nos de fato como figura social, porque ele representa uma classe artística que nós conhecemos bem pouco: a do projetista de móveis, também chamada a dos decoradores.

A análise de sua obra nos permitirá igualmente melhor compreender as teorias sobre o ecletismo que nos parecem sem fundamento, sem dúvida porque certas chaves da compreensão nos escapam hoje.

Um projetista do Faubourg.

Jules Verchère nasceu provavelmente a 14 de junho de 1849 em Paris e morreu em 1920. Ele foi aquele que se podia chamar um filho do Faubourg, que dizer, do Faubourg Saint-Antoine, o bairro tradicional do móvel parisiense, que se estendia da Praça da Bastilha à Praça da Nação a leste de Paris. Até a metade do último século, o Faubourg reagrupava não menos que 30.000 marceneiros, entalhadores, tapeceiros, fabricantes de cadeiras, etc..., constituindo os principais profissionais do móvel. Outra sua atividade econômica intensa tinha sua reputação na qualidade da mobília que aí se fabricava. Gerações de fabricantes de móveis sucederam-se depois do século XVII, época em que Luís XIV tinha incentivado os artesãos a se instalar nesta região de Paris concedendo-lhes certas vantagens profissionais. Os maiores marceneiros do século XVIII como Reisener ou Oeben, aí haviam trabalhado e dado uma reputação de qualidade ao mobiliário que neste local se podia comprar. Esses produtos de exceção continuaram a ser fabricados em casas de móveis de alto luxo, herdeiros de uma tradição de bem fazer como Damon, Schmidt, Millot e Collin ou Krieger. Estes conheceram um grande sucesso com a exportação. As nações estrangeiras apreciavam, frequentemente os exemplares de estilo francês não somente em razão de seu valor estético mas também por causa da qualidade

de sua fabricação. As casas trabalhavam mais particularmente para um país: Krieger para a Inglaterra, Espanha, Argentina, Chile, Brasil, Rússia; Damon para os condes da Inglaterra que apreciavam seus móveis Luís XV e os do século XIX em geral. Os principais mercados tornaram-se os E.U.A, a Espanha ou a América do Sul, por exemplo, lugares onde o luxo era conseguido pelo dinheiro ou que recebiam uma influência sensível da cultura francesa. O valor simbólico que veiculava com este mobiliário de luxo constituía assim sua melhor publicidade.

Todavia, as empresas de móveis de luxo estavam longe de representar a maioria dos fabricantes. O Faubourg tinha, na realidade, uma geografia industrial muito heterogênea¹. As grandes casas conviviam com os pequenos ateliês que fabricavam móveis comuns e os artesãos independentes (entalhadores, maquetistas, tapeceiros, etc.). Encontravam-se aí igualmente os "trôleurs", uma classe sócio-profissional de operários do móvel do Faubourg, vivendo na miséria. Seu nome vinha de tróler: andar balançando-se. Isto porque todos os sábados eles levavam seus móveis sobre as costas ou sobre lastimáveis charretes para os vender no mercado da avenida Ledru-Rollin.

Jules Verchère situava-se em oposição a este processo de fabricação. Marceneiro e entalhador de formação ele havia adquirido uma grande maestria no grafismo e particularmente na perspectiva. A marcenaria e sobretudo o entalhe eram as expressões mais artísticas do móvel. Em 1880, cerca de 3.600 entalhadores e 2.075 oficiais marceneiros exerciam ofício no Faubourg. A marcenaria era a profissão de mais prestígio. O marceneiro trabalhava em ateliê de madeiras de espécies diversas em espessura e em aparência tendo em vista a confecção de móveis decorativos tais como gabinetes, escrivaninhas, mesas de trabalho, etc... com exceção de cadeiras. Ele devia conhecer perfeitamente os objetos, as colas e os vernizes. O entalhador, com respeito a isto, trabalhava as peças de madeira com ferramentas manuais tais como o buril, goivas, etc... a fim de obter por relevo, ornamentos artísticos. Ele talhava a madeira a partir de um modelo em argila ou em gesso que havia sido modelado a partir de um desenho. Com este objetivo ele devia possuir bons conhecimentos de modelagem, de desenho de ornamento, de estilo e de história da arte. O entalhador executava sobretudo cópias de móveis da Idade Média e do Renascimento porque estas esculturas eram mais importantes que o estilo de épocas posteriores.

¹O contexto econômico e social do Faubourg foi muito bem analisado por Pierre du Maroussem em *A questão operária*, 3 volumes, Paris, 1.891 a 1.893. Nós nos referimos ao Vol. 2 "Os marceneiros do Faubourg Saint-Antonie: grandes lojas, sistema de trabalho pesado" vol. 2 (1.892). Du Maroussem resumiu neste artigo cursos para a Faculdade de Direito de Paris.

Os fabricantes exaltavam a variedade de grupos escultóricos fazendo apelo aos desenhistas em voga no Faubourg como os Maincent, os Langfeld ou mesmo Quêtin que possuíam loja aberta de desenhos de luxo e de litografias para os "trôleurs".

Jules Verchère possuía um comércio semelhante onde os artesãos e mais particularmente os "trôleurs" podiam vir e munir-se de modelos a fim de executar os móveis que agradavam ao público. Parece que seu estabelecimento mudou várias vezes de endereço. O *Bottin Du Commerce* nos oferece várias indicações a propósito disto: no ano de 1.870 ele se situava no nº 10 Praça da Bastilha, depois no nº 23, rua Faubourg Saint-Antoine, por volta de 1.880, no nº 7 do Boulevard de Beaumarchais cerca de 1.885 e enfim, no nº 73, rua de Rennes. Os 3 primeiros situavam-se no coração do Faubourg-Saint-Antoine enquanto que o último, situado em um bairro mais refinado mostrou a evolução social de seu proprietário que adquiriu um certo renome e uma situação financeira confortável. Esta reputação foi confirmada por Pierre de Maroussem, um professor de Direito da Universidade de Paris, que orientou uma pesquisa vasta sobre o Faubourg. Ele revelou, a propósito, que Verchère era um dos criadores de modelos dos mais conhecidos e dos apreciados pelos fabricantes de móveis da capital ². Ao contrário dos fabricantes de móveis franceses célebres do século XIX como Fourdinois ou Grohé, Verchère leva vantagem pela sua eficiência e seu conhecimento apurado do ofício que visto por suas realizações importantes o colocaram junto ao público e à crítica. Todavia hoje, sua fama permanece confinada ao círculo dos artesãos.

Verchère pode ter sido titular de certificados de aptidão ao ensino do desenho como parece indicar sua curta biografia conservada nos registros de recrutamento de professores da Escola Boule, escola de aprendizagem da indústria de móveis, onde veremos, ele ocupou um cargo importante. Estes certificados, que foram emitidos pela cidade de Paris desde 1.815, depois pelo Estado em 1.878, permitiram àqueles que eram titulares ensinar desenho a alunos de nível secundário e a adultos em cursos noturnos que eram numerosos por esta época na capital. Os artistas desejando obter estes certificados deviam passar por exames complexos que exigiam do candidato, entre outras coisas, um domínio da perspectiva e dos traçados geométricos. Os promotores destes diplomas tinham, com efeito, dado importância ao caráter racional do ensino artístico. O desenho devia, segundo eles, ser considerado como uma ciência e uma linguagem a fim de ser útil a várias profissões e não somente aos seus artistas. O caráter muito linear dos desenhos de

Verchère e seu gosto mais e mais marcado pelo racionalismo nas formas dos móveis refletiam, quem sabe, esta formação.

A estréia de Verchère. Sua participação em exposições de arte industrial.

Verchère apresentou desenho e exemplares de mobília em exposições de arte industrial da União Central de Artes Decorativas em 1.876, na Exposição Universal de 1.878, bem como na Exposição Internacional de Ciências Aplicadas à Indústria em 1.879. A União Central nasceu em 1.863 da associação de artistas e de fabricantes, que trabalhavam nas artes industriais com o objetivo de valorizar sua arte, particularmente através de manifestações periódicas que se davam no Palácio da Indústria ou onde eram apresentados diferentes produtos. Verchère mostrou-se particularmente ávido por este reconhecimento. Em 1.876, ele expôs na primeira mostra aquela chamada "Obras originais que devem servir de modelos à indústria". Nesta exposição 39 expositores estavam presentes onde os projetos tinham já sido realizados ou não pela indústria ⁴ George Lanefestre, chefe do escritório da Administração de Belas-Artes do Ministério da Instrução Pública foi o relator do júri geral. Ele destaca a especificidade da seção:

"A primeira seção forma precisamente como que um terreno intermediário onde devem se encontrar os operários da indústria e os das Belas-Artes. Neste ano, alguns escultores, conhecidos do salão anual, aqui vieram: nós os saudamos mas o número é um pouco fraco"⁵.

Depois ele completa um pouco mais longe: "O título de nossa primeira seção consagra em princípio a superioridade do espírito inventivo" ⁶. Para bem compreender a importância desta aspiração, é necessário chegar aos debates da época sobre a valorização da Arte Industrial face às Belas-Artes. Na

³ Sobre a questão do ensino do desenho na França do século XIX, ver : Marie-Claude Genet-Delacroix, Claude Troger, *Do Desenho às Artes Plásticas, História do Ensino*, Orléans, C.R.D.P. região Centro, 1994.

⁴ União Central de Belas-Artes aplicadas à Indústria, *Catálogo de Obras e de produtos modernos expostos no Palácio de Indústria*, Paris, Imp. F. Debons e Cia, 1.876, pp 43 e 47.

⁵ G. Lafenestre, "Relatório do Júri Geral da Indústria ao Conselho de Administração" na União central de Belas Artes Aplicadas à Indústria, *Distribuição de Prêmios, Exposição de 1.876*, Paris, s.e., p. 32.

⁶ *Ib.*, p 36.

² Pierre du Maroussem, *op. cit.*, pg.198.

França, o atraso de certos setores industriais como o do mobiliário e a emergência de uma concorrência importante na produção de artes aplicadas, suscitaram certos temores por parte dos administradores e críticos de arte. O valor estético de objetos de arte nacionais procurava, com efeito, uma consagração internacional de grandes benefícios à exportação. Mas este monopólio foi boicotado desde a metade do século pela Inglaterra sobretudo, depois pela Alemanha, países que souberam modernizar sua forma de produção e a tornar mais eficaz e competitiva que a da França, em tudo melhorando a qualidade de seus produtos, tanto do ponto de vista artístico como técnico.

Para lutar contra esta concorrência, o Estado, certas associações como a União Central e as cidades industriais tentaram então refinar o gosto de artistas e artesãos dando-lhes meios para nova formação como as escolas e os museus de arte industrial⁷. Eles tentaram assim convencer os artistas a trabalhar para a indústria. Se bem que não fosse formado pela Escola de Belas Artes, Verchère era um protegido desta sensibilização pelas autoridades oficiais e para-oficiais.

Certamente a concepção de modelos desenhados para a indústria não era nova pois Androuet du Cerceau no século XVI, Berain et Audran no séc. XVIII ou Fontaine et Chenavard ao início do século, tinham desde então fornecido numerosas composições para as fábricas e grandes artesãos.

Porém a partir de agora o núcleo conheceu uma extensão importante que era o fruto de uma mutação industrial e social. Os desenhistas não deviam mais trabalhar somente com peças exclusivas, de alto preço, mas satisfazer aos pedidos em série da indústria que havia estendido sua produção aos artigos manufaturados mais populares destinados a um público amplo. Assim, uma grande parte dos artesãos do Faubourg, em especial os pequenos fabricantes e os "trôleurs" trabalhavam para as grandes lojas que se estabeleceram na capital depois de 1.860.

A seção de modelos reagrupava então os desenhistas que deviam realçar o gosto da indústria nacional. Entre os 17 prêmios distribuídos, Verchère recebeu uma medalha de bronze, que o colocou entre os cinco primeiros laureados. A medalha de ouro foi obtida por Léon Chédeville, um favorito da União Central pois que ela já lhe havia concedido um grande prêmio em 1.869.

Verchère obteve melhores resultados em 1.878 por ocasião da Exposição Universal de Paris. Ele apresentou desenhos e composições de móveis no meio da classe¹¹,

"Aplicação usual das artes do desenho e da plástica", na galeria de Belas Artes do Palácio do Campo de Marte. O objetivo desta exposição não diferia daquela organizada pela União Central:

"Os arquitetos, os pintores, os decoradores, os escultores, os gravadores, os litógrafos são, a bem da verdade, os verdadeiros criadores da arte industrial; suas obras apresentam um conjunto que permite julgar o progresso, as tendências e o gosto da arte francesa: eles são os precursores e os verdadeiros representantes da escola moderna"⁸.

A afirmação desta vontade de fazer os artistas herdeiros eméritos da tradição artesanal parece fazer pouco caso de operários da arte, todavia, autores de objetos que têm às vezes um valor estético também estimável. Contudo, o favorecimento dado aos desenhistas foi benéfico a Verchère pois ele obteve desta vez uma medalha de prata e um diploma de honra⁹. Se se compara esta recompensa às medalhas de ouro atribuídas a Ruprich-Robert ou Paul Sédille, os criadores de ornamentos mais renomados da época, ela nos parece, na mesma proporção, mais meritória.

Enfim, em 1.879, em razão da Exposição Internacional que "agitou" o Palácio da Indústria de julho a novembro, uma medalha de ouro foi a ele então concedida. Ele havia apresentado diversos quadros contendo obras e móveis com plantas tiradas de "A arte do mobiliário" uma coletânea de modelos antigos que ele tinha publicado 2 anos antes. Este êxito coloca, sem dúvida, um fim à participação de Verchère em exposições de arte industrial visto que, pelo que sabemos, ele não participa mais de outras manifestações desta ordem.

A busca progressiva de honras que determinou sua atividade profissional entre 1.876 e 1.879 era característica do encaminhamento dos artistas industriais da época. As exposições atribuíam, com efeito, um papel determinado para os artesãos do Faubourg. Elas garantiam uma promoção junto ao público que se tornava mais fácil se eles chegassem a receber premiações e medalhas. Longos meses eram consagrados à concepção e à execução de produtos que deviam ser apresentados necessitando, por vezes, um investimento financeiro considerável especialmente quando as exposições eram fora da cidade ou, por vezes, no estrangeiro. Somente os fabricantes que tinham a

⁸ Exposição universal de 1.878 em Paris, *Catálogo Oficial Publicado pelo Comissariado Geral*, Paris, Imp. Nacional, 1.878. Vol. II., seção francesa, Grupo II. a IV, classes 6 a 68, p 64.

⁹ Exposição Universal de 1.878 em Paris, *Catálogo Oficial da relação de prêmios*, Paris, Imp. Nacional, 1.878, o Júri era composto de A. Denuelle, Chapelain, Stern, C.H. Nwitter (França); E.J. Pointer, (Inglaterra); C.Sitte (Austria-Hungria), Stettler (Suíça), De Somer Van Genechten (Bélgica).

⁷ Esta questão fez-se o objeto de nossa tese de doutorado: *Arte e Indústria. A questão do ensino de Artes Aplicadas (1.851-1.940)*. O caso da escola Bouille (sob a direção de Gérard Monnier), Universidade de Paris I Panthéon - Sorbonne, 1.995.

sustentar uma reputação internacional podiam então suportar os custos de viagem, transporte, taxas alfandegárias e mesmo a manutenção de representantes em outras localidades, por vezes, durante quase um semestre. De seus sucessos dependia não somente o aumento do volume de vendas mas também a conquista de um renome que lhes permitia, às vezes, passar a um nível superior de fabricação. Assim os artistas industriais do Faubourg eram muito hierarquizados e seu prestígio dependia do valor artístico e o reconhecimento do seu talento. Verchère que jamais tomou parte em exposições no estrangeiro, marca assim os limites de sua arte e de sua reputação: ele foi um desenhista do Faubourg que buscava acentuar o valor artístico de suas realizações a fim de confirmar sua posição profissional e impor seu nome entre seus clientes fabricantes de móveis. Quando este objetivo foi atingido ele não procurou mais se sobressair. De fato, jamais ele atingiu a notoriedade de Ruprich-Robert ou de Sédille. Em um século ávido de honras e de muito respeito pela hierarquia, as medalhas e diplomas de exposições industriais pareciam ter os mesmos méritos que o Prêmio de Roma para as Belas-Artes: àqueles que os obtinham eles conferiam um certo prestígio, garantiam certas vantagens e lhes permitiam acesso a inúmeros postos onde a importância era variável segundo a natureza da recompensa.

A notoriedade de Verchère - Um desenhista de reputação do Faubourg.

O início do ano de 1.880 marcou uma mudança na carreira de Verchère. Sua obra *A Arte do Mobiliário* faz nesta época, figura entre os fabricantes de móveis. Ela contém pranchas de diferentes móveis de estilo, sendo acompanhadas de plantas que facilitavam a execução. Sua característica ao mesmo tempo prática e documentada esclarece sua dúvida em razão deste sucesso como o próprio autor explica no prefácio da segunda edição.

A obra foi favoravelmente acolhida pelos principais fabricantes e chefes de ateliê. É que, com efeito, ela corresponde a seus desejos e contribui para o progresso do mobiliário. Os "práticos" a consultam todos os dias: ela popularizou entre eles a leitura de plantas; ensinou-lhes as melhores fórmulas e os iniciou no conhecimento dos móveis de estilo" ¹¹.

Para chegar a este resultado, Verchère executou uma rigorosa proposta de modelos:

(1.878 ?), prefácio.

"Os elementos clássicos de ornamentação são em número de aproximadamente 500. Eles formam uma mostra de motivos, perfis, documentos arquitetônicos bastante completa para satisfazer a todos os desejos da composição. Estes elementos são interpretados dentro de uma rigorosa fidelidade ao estilo. O restante da obra compreende diversas séries de móveis para um mesmo uso e de chaminés com cortes e plantas na escala 10:1m. Cada série contém ao menos um modelo de cada estilo em ordem cronológica. A obra se completa com uma série de cadeiras clássicas com cortes e plantas na escala 20:1m. Encontrar-se-á no fim do texto, a notícia histórica que se refere a cadeiras" ¹².

Assim, procurava ele fazer um trabalho sério difundindo modelos de qualidade para combater a má cópia de estilo que não respeitava nem a qualidade dos modelos originais porque ela os ignorava o mais frequentemente. A reputação do mobiliário francês e o sentido artístico o qual cobrava Verchère não sofreu mais que uma deturpação das plantas das famosas realizações dos grandes marceneiros do passado. Ele se propõe a lutar contra o ecletismo que tinha invadido a produção de móveis orientando o gosto dos fabricantes por meio de estampas onde a qualidade tinha sido reconhecida por júris eminentes. Por outro lado, apresentando plantas ao lado de vistas em perspectiva, Verchère esperava imprimir mais o racionalismo na execução dos móveis. Os operários podiam ganhar um tempo considerável na execução com maior fidelidade aos detalhes de decoração elaborados pelo desenhista. Não somente o preço de revenda seria bastante reduzido mas o trabalho do operário seria mais estimulante porque ele seguiria cada fase da fabricação. Os trabalhos executados desta maneira permitiam a estes fazer um grande progresso. A concepção de Verchère se inseria em uma cruzada em favor da difusão do desenho linear empreendido pelas instituições; com efeito, a multiplicação de cursos para adultos sobre composição, desenho técnico, modelagem, etc e notadamente os de Boulle, muito apreciados pelos operários do Faubourg, tinham contribuído para aumentar sensivelmente o nível de qualificação nos ateliês.

Em 1.880, Verchère fez surgir uma publicação mensal "*O Escritório de Decoração*", cuja existência foi efêmera porque não ultrapassa um ano. Todavia ele teve o tempo e a oportunidade de exprimir claramente suas idéias sobre o papel do desenho de modelos na produção de móveis franceses. Esta publicação devia, segundo ele, continuar e difundir a obra apresentada pela "*Arte do Mobiliário*": "O objetivo deste jornal-álbum é, portanto completar este retorno ao respeito a regras de arte

¹⁰ Exposição Internacional de Ciência Aplicada à Indústria, *Catálogo*, Paris, Imp. da Sociedade anônima de publicações periódicas, 1.879, p. 68. Estes trabalhos figuraram na classe 26, "Mecânica aplicada aos instrumentos musicais, mobiliário, etc" sob o número 476.

¹¹ J. Verchère, *A Arte do Mobiliário de Estilo*, Paris, ed. J. Verchère, s.d.

¹² *ib*

introduzindo isto na fabricação de móveis correntes que permaneciam sem inovação. A elegância de formas, a harmonia de proporções, a pureza de perfis e ornamentos são portanto princípios a que nos propomos respeitar e empregar em nossas composições mesmo as mais simples.¹³

A publicação devia formar cada ano um álbum de 48 pranchas e um volume de 100 páginas. Cada número continha desenhos de móveis e de tapeçaria destinados a uma só peça (escritório, quarto...) e uma prancha de um elemento histórico acompanhada de um texto explicativo servindo a sua execução. Uma redação profissional era confiada a especialistas que orientavam os assinantes na escolha de acessórios e de materiais. Verchère colaborou mais particularmente com Eugène Tartaret, um marceneiro, operário militante e ativo defensor do ensino profissional que havia pronunciado uma série de conferências sobre este tema em 1.869.¹⁴ Tartaret era, por outro lado, o autor do relatório dos projetistas para a Exposição Internacional de Filadélfia em 1.876, que "O Escritório de Decoração" publicou na totalidade e de uma obra intitulada "Profissões de Paris" onde ele incluiu certos resumos. E artigos que tratavam de assuntos diversos referentes ao mobiliário: biografias de grandes artistas da indústria (Boullée, Du Cerceau, J. Michel, Bernard Palissy, Jean e Daniel Marot), descrições de invenções (o princípio do colchão de molas), de instrumentos, de máquinas, de produtos antigos e novos que servem à indústria (conservação de madeiras) e enfim, a apresentação da origem e evolução das profissões (projetista de móveis, tapeceiros, marceneiros, escultor de ornamentos). Se bem que não tenhamos alguma informação sobre a extensão da audiência que recebeu o periódico, parece que a riqueza e a variedade de temas, a frequência da publicação e o número muito restrito de colaboradores arrastaram ao fracasso o empreendimento onde os fascículos foram se reduzindo ao fio de meses.

Verchère publicou em seguida outras obras que experimentaram um sucesso sem dúvida mais limitado: *O Mobiliário Antigo e Moderno*, *O Mobiliário*, *Coleção de Cadeiras Antigas e Modernas*, e ainda, uma *Coletânea de Cadeiras Históricas*¹⁵. Constava "a Arte do Mobiliário"

¹³ J. Verchère, *O Escritório de Decoração-Publicação Mensal*, nº 1, Julho de 1.880, p 1.

¹⁴ Eugène Tartaret, *O Ensino Profissional*, conferências públicas da Prefeitura do XIº Distrito, primeira e décima Palestras, Paris, Imp.Lefevbre, 1.869.

¹⁵ *O Mobiliário Antigo e Moderno*. Novos desenhos de móveis, cadeiras, tapeçarias de móveis antigos com textos e explicações para servir à execução e ao estudo de estilo, Paris, J. Verchère, s.d.; *A Decoração*, seqüência de coletânea referente a todas as indústrias de móvel, Paris, Imp. J. Paillard, s.d.; *Coletânea de Cadeiras Antigas e Modernas*, Paris, Imp.

de pranchas em formato de livro e precedidas de ex-libris (*) nas iniciais adornadas de seu autor que eram gravadas com buril. Todos os estilos estavam representados. O prefácio de *Coletânea de Cadeiras Históricas*, nos esclarece um pouco melhor sobre o método de trabalho de Verchère: para que esta obra ficasse à altura dos desejos aos quais ela pretende corresponder, M. Verchère colocou, à disposição os museus públicos e as coleções privadas e fez uma escolha escrupulosa dos melhores modelos de cada época resumindo as formas mais puras e as mais completas de estilos aos quais eles pertenciam.

Verchère seguia (nesta obra) o método comum a todos os projetistas de modelos da época. Ele se ligou ao Departamento de Estampas da Biblioteca Nacional, aos arquivos do Guarda-Móveis, à casa de grandes colecionadores ou ainda à Biblioteca da União Central de Artes Decorativas instalada no pavilhão de Marsan que dispunha - e que dispõe sempre - de uma preciosa coleção de documentos conservados em grandes álbuns encadernados chamados coleção Maciet, de nome daquele que primeiro constituiu este fundo. As estampas antigas eram decalcadas sobre placa para os projetistas que as copiavam em seguida em seus ateliês e as arranjavam habilmente a fim de lhes dar uma apresentação e uma escala homogêneas bem como um tratamento regular e pessoal. Por vezes, assim que Verchère as punha em prática uma planta e uma informação histórica lhe eram associadas. O desenho de modelos era em seguida gravado sobre o cobre ou zinco por um burinista que podia ser o próprio projetista, se ele havia aprendido o ofício, antes de ser copiado por meio de uma prensa. Nós ignoramos se Verchère gravou estas pranchas mas elas não podiam nunca ser copiadas em mais que algumas centenas de exemplares se bem que o buril produzia o entalhe mais resistente a passagens sucessivas da prensa que acabava por apagar e tornar o desenho ilegível. Esta tiragem limitada explica assim, porque sua reputação não ultrapassa o Faubourg. É provável que Verchère vendia certos modelos excepcionais sobre pranchas tiradas à parte que não deviam se encaixar em uma coleção mas antes ser vendidas em unidade para casas de luxo, sob encomendas de alto preço.

Verchère foi um projetista perfeccionista. Suas coleções constituem, com efeito, uma mina de informações para o historiador de arte preocupado em

de J. Dejeu, s.d.; *Coletânea de cadeiras históricas*, antigas desenhadas e autografadas sobre os originais mais marcantes de coleções públicas e particulares na escala 10 de execução em perspectiva. Paris, J. Verchère, s.d.

* vinhetas que os bibliófilos colam ao reverso da encadernação de seus livros e que levam seu nome ou seu lema.

procurar os traços iconográficos de elementos do mobiliário que figurem nos inventários de registros estabelecidos após o falecimento de personagens do antigo regime, ou que foram expostos por ocasião de manifestações retrospectivas do último século. A obra *Coleção de Cadeiras Antigas e Modernas* contém então uma cadeira Luís XIII em amarante, guarnições de cetim negro, bordado em seda colorida, executada pelo marquês d'Erfort; uma jardineira Luís XVI em mogno e cobre dourado, pelo Barão von Henden, etc; uma poltrona Henrique II. em madeira negra trabalhada que foi apresentada na exposição retrospectiva de Blois; uma cadeira Luís XIII em carvalho antigo trabalhado, no museu retrospectivo do Palácio da Indústria, etc. Por vezes Verchère contentava-se em divulgar modelos desenhados por grandes marceneiros mas que eram, depois de tempos, esquecidos. Em *Coletânea de Cadeiras Históricas Antigas* ele mostrou o desenho de uma poltrona de audiência à moda do século X e com aparência gótica, construída no século XV por Jean de Bruges ou ainda uma cadeira de época Luís XIV representada por Meissonier.

Após a conquista da notoriedade que tinha marcado o decênio de 1.870, Verchère torna-se não somente um dos projetistas mais procurados do Faubourg mas ele conquista igualmente funções honrosas em instituições oficiais. É assim que ele foi nomeado especialista pela corte de Justiça do XI^o Distrito, depois, em 1.886, orientador na Escola de Boulle que abriu em outubro ¹⁶.

¹⁶ A função de orientador era capital para o funcionamento da Escola: ela se situava justamente abaixo da do diretor. Homem de responsabilidade, tendo competência em áreas administrativas e técnicas ele garantia principalmente a comunicação entre o diretor e os chefes de ateliês das diferentes seções da escola (marcenaria, tapeçaria, tornearia, confecção de cadeiras, escultura sobre madeiras). O orientador tinha um papel de coordenação muito importante para o bom andamento do estabelecimento, pois que ele controlava o desenvolvimento de estudo e velava pela aplicação de diretrizes administrativas vindas da Comissão de Vigilância da Escola e do diretor. Verchère devia passar por um exame severo para ser admitido nesta função. Este último aconteceu em 31 de maio de 1.886 e reprovou dez candidatos.

Os exames compreendiam:

"1^o Um desenho a lápis para decoração de uma janela estilo Luís XIV com uma galeria esculpida, com drapeados e pingentes; de uma linha de cortina à moda italiana".

"2^o Oral: Quais são as principais espécies de madeira, nativas e exóticas, usadas no mobiliário? Quais são suas aplicações ?

Os exames revelaram a importância do Estilo no ensino. Os títulos exigidos do futuro orientador eram muito abrangentes mas mais particularmente fundamentados sobre conhecimentos técnicos muito específicos e o domínio da tapeçaria. A erudição e a polivalência excepcionais de Verchère lhe proporcionaram, sem dúvida, uma vantagem certa sobre seus concorrentes. Recordemos a este respeito que os decoradores da época eram chamados *tapeceiros - decoradores*: instaurando um exame de tapeçaria o júri estava então certo de selecionar mestres polivalentes nas indústrias de móveis. Esta vontade de colocar um decorador na função de orientador tornar-se-á uma regra da escola.

Outra de suas competências reconhecidas, parece que Verchère deu seu apoio e adesão aos princípios defendidos pelos fundadores do estabelecimento. Em novembro de 1.880, no 5^o número do efêmero "*O Escritório de Decoração*" ele havia, com efeito, proposto o emprego de um método científico e analítico para o ensino do desenho de ornamento e afirmado a necessidade de visitas escolares aos museus acompanhadas de apresentações históricas sucintas e de cursos sobre a história das civilizações. Responsável por outro dos cursos de desenho industrial, ele permanece em função no estabelecimento até 1.902 data de sua saída para a aposentadoria.

Entretanto, estas responsabilidades o colocaram, às vezes, em estado de conflito com a direção. Assim, em 1.900, quando da apresentação na Exposição Universal de Paris de trabalhos de alunos no meio do salão de escolas profissionais da cidade, Verchère se indispõe com o diretor, Moulié, que desejava renunciar aos estilos e dar aos objetos expostos um caráter moderno mais impregnado de tendências decorativas do Art-Nouveau. Verchère que era encarregado de fornecer os modelos aos ateliês, recusa tudo a princípio, após dando a conceder quaisquer inovações formais. Sua saída da escola 2 anos mais tarde marcou o fim de uma certa concepção de arte aplicada que repousou sobre a cópia e a inspiração de modelos antigos. Seus promotores estavam convencidos que um progresso tornar-se-ia possível graças à melhoria de processos de fabricação e de métodos de trabalho e graças à base de uma qualidade de linhas e de uma harmonia de proporção por meio de desenhos racionais e selecionados. Apesar do sucesso de teorias decorativas modernas que tomam uma importância crescente, seu filho, Jean-Jacques se propôs a prosseguir a obra de recuperação dos ofícios do Faubourg publicando em 1.900 uma nova edição do clássico *Tratado Teórico e Prático da Marcenaria* de Roubo, surgido em 1.776 ¹⁷. Esta constitui ainda hoje uma publicação de referência para os artesãos do móvel.

Tradução: Marialice Faria Pedroso

¹⁷ André-Jacob Roubo, *Novo Tratado Teórico e Prático da Marcenaria*, publicado sob a direção de J.J. Verchère Filho, Dourdan, Julho, 1.900. A obra foi reeditada sucessivamente em 1922 e 1923.

Satomi Ito-Nagashima

A III república, "Âge d'or" das reprodução de obras de arte: instalação da "Maison Braun" no Louvre.

Durante a III República, após a derrota, o novo governo republicano sentiu mais do que nunca a necessidade de manter o orgulho nacional, continuando o caminho até então glorioso da França na arte e superando os países vizinhos (sobretudo a Inglaterra e Alemanha) na indústria para isto fornecendo os modelos a serem estudados e os exemplos a serem seguidos pelos artistas, artesãos e trabalhadores da arte e da indústria. Pretendia-se também instruir o público; aumentar seu gosto pela arte era uma das constantes da política conduzida pelo "Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts". É neste contexto que desenvolve-se a indústria da reprodução de obras de arte cujo fenômeno, próprio do século XIX, pouco conhecemos.

Estes homens acreditavam que o Estado tinha necessidade da Arte e que a Arte tinha necessidade do Estado. Nestes tempos republicanos e democráticos, a arte deveria ser posta ao alcance de todos; nestes tempos de patriotismo e de concorrência internacional, a arte estava longe de ser assunto individual. Intimamente ligado ao desenvolvimento da Arte e da Indústria, o ensino do desenho era um problema de Estado. Foram assim criados os museus de estudos tais como o "Musée Européen de Charles Blanc" ou o "Musée de Sculpture Comparée", origem do "Musée des Monuments Français", criado por iniciativa de Viollet-Le-Duc. Um , museu de cópias, outro museu de moldes, sem possuir originais, eram museus, por assim dizer, de reproduções.

Entretanto, junto a estes dois museus, existiu outro museu de reproduções que havia sido criado na mesma época no interior do Museu do Louvre. Ele era chamado de "musée des photographies" segundo a expressão de alguns, ou mais exatamente de "Salle des reproductions photographiques", então instalado pela firma de fotografia, "Ad. Braun et Cie.". Esta instalação no Louvre desencadeou uma viva polêmica na época, entretanto sabemos pouco a este respeito¹.

Ora, conhecer a indústria da reprodução de obras de arte é ver o mundo da arte sob um outro ângulo, pois ela é um ponto de cruzamento de artistas, de marchands, do público e às vezes do Estado.

Nós consideramos útil portanto apresentar antes de mais nada este "musée" e propusemo-nos a examinar a controvérsia a qual ele suscitou. Nós quisemos assim, de um lado, mostrar a importância do lugar que ocupou a reprodução das obras de arte no espírito das pessoas e na política artística de então e, de outro lado, definir a situação na qual encontrava-se a indústria de reprodução de obras de arte.

Inauguração da "Photographie du Louvre" (1885)

No sábado de 21 de novembro de 1885, uma sala de fotografias foi aberta no Museu do Louvre com grande sucesso. O presidente Grévy foi convidado a inaugurá-la e todos os personagens com responsabilidades oficiais em matéria de arte estiveram presentes².

Esta sala estava situada no primeiro andar do saguão de colunas sobre a Grande Escadaria e comunicava-se com a Galeria Duchatel³. Sobre as mesas dispostas simetricamente, estavam colocados álbuns constituídos de reproduções fotográficas das obras dos maiores mestres. Os preços das cópias estavam indicados nos exemplares destes álbuns postos à disposição do público. As fotografias expostas seriam mudadas todas as semanas. No momento da inauguração, a coleção compreendia já 200 pinturas, 100 esculturas e 1100 desenhos pertencentes ao Louvre⁴.

Além disso, um "ateliê" de fotografia foi instalado em cima das salas Duchatel, no pátio das Esfinges. Ele era iluminado por um vidro aberto sobre o teto e possuía um alçapão de acesso para os quadros, além de grandes portas movediças envidraçadas e um sistema de refletores posicionados do lado de fora para receber a luz do leste e do meio-dia, indispensáveis para a reprodução dos quadros⁵.

No *Le Gaulois* de 22 de novembro de 1885, dia seguinte à abertura, nós encontramos:

" As salas de fotografia foram recentemente instaladas no Louvre e o público poderá visitá-las a partir de quinta-feira próxima. Nestas salas os visitantes

¹ Germain Bazin, antigo conservador-chefe das pinturas do Museu do Louvre, tratando do problema da reprodução de obras de arte em seu artigo, não menciona a instalação da "Braun" no Louvre. Cf. "Révolution dans le monde des images", in *Histoire de l'histoire de l'art*, Albin Michel, Paris, 1986, pp.394-409; Christian Kempf menciona este episódio em seu *Adolphe Braun et la photographie, 1812 - 1877*, Illkirch, 1994; recentemente, Elizabeth Anne MacCauley tratou dele brevemente em seu último livro. Cf. "Art Reproductions for the Masses", in: *Industrial Madness, commercial photography in Paris, 1848 - 1971*, London, 1994, p.289.

² *Le Moniteur des Arts*, de 27 de novembro de 1885.

³ O acesso dava-se pela entrada do Pavillon Denon. Cf. *Le Traité entre le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts et Société Ad. Braun et Cie*, in: *Archives Nationales F 21-4428*; Baedeker, *Paris et ses environs, Manuel du Voyageur par K. Baedeker*, nona edição, Leipzig e Paris, 1899; *L'Événement*, de 24 de novembro de 1884.

⁴ *L'Opinion*, de 4 de dezembro de 1885.

⁵ *Archives Nationales F21-4428*

poderão consultar gratuitamente a coleção completa de reproduções feitas por M. Braun, concessionário deste direito por trinta anos. A direção dos museus instalou, acima desta sala, os ateliês mais vastos e mais eficientes para a reprodução das obras primas do Louvre... As reproduções de pinturas são notáveis na medida em que nelas não ocorrem mais a confusão de cores como nos processos comuns. Os valores cromáticos são absolutamente conservados.⁶

Quando da abertura, mais da metade dos artigos da imprensa falaram desta instalação neste tom admirativo de tal modo que eles negligenciaram um pouco o fato de tratar-se de fato de uma sala destinada à venda de fotografias de uma grande firma, a "Ad. Braun et Cie".

Um outro artigo, publicado no *L'Opinion*, exalta a instalação desta maneira:

" Quão vantajoso não será para os artistas, para os amadores, para aqueles que habitam a província, poder conseguir as reproduções exatas das obras primas do Louvre? Para os desenhos a reprodução é por assim dizer idêntica, e um grande número destes encontram-se nas pastas não podendo ser postos à disposição do público como estarão as fotografias, e sob este ponto de vista estas últimas podem prestar grandes serviços."

Este tom admirativo que oblitera o caráter comercial da operação decorre sem dúvida da intenção oficialmente anunciada desta instalação. Nós podemos de fato muito bem imaginar o que foi esta intenção oficial a partir de um artigo publicado no *Le Temps*, jornal quase oficial de então⁷ e de uma das cartas enviadas pela Maison Braun ao "Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts"⁸. Denominada "Photographie du Louvre" como uma espécie de similar à "Chalcographie du Louvre", esta sala de fotografias seria um "museu de fotografias" ou uma "biblioteca fotográfica aberta a todos" e "meio de ensinamento permanente para o público" na idéia dos realizadores, dos quais o personagem principal da administração era Louis de Ronchaud, diretor dos museus nacionais e da "Ecole du Louvre" de então.

Eis que após as cópias e os moldes em gesso, as reproduções fotográficas das obras são o que constituíram um "musée".

Esta idéia, na realidade, não era original. Já o célebre fotógrafo do segundo império, Adolphe Eugène Disdéri, havia exposto em 1861 em seu fascículo intitulado "Application de la Photographie à la Reproduction des

Oeuvres d'Art"⁹ a idéia de "reunir [através da fotografia] as riquezas desconhecidas que estão espalhadas em todos os lugares, e de torná-las as bases das pesquisas dos historiadores e dos estudos artísticos." E ele continuava: "É preciso que elas estejam acessíveis também ao público que não avançou até aqui além do caminho estreito da moda,..., e é permitindo-lhe estudar as manifestações as mais diversas de numerosas obras que se alargarão suas idéias."

Como Disdéri havia aliás notado claramente em sua argumentação que seria somente o governo que poderia empreender uma tal tarefa, vinte e quatro anos mais tarde, nós veremos esta idéia concretizada pelos homens da República, que concentraram-se sobretudo sobre as coleções do Museu do Louvre. Para isto eles fizeram apelo a uma empresa de fotografia que se havia engajado já há mais de vinte anos, pelos seus próprios meios, neste tipo de empreendimento, na reprodução de obras de museus e de coleções prestigiosas da Europa.

A escolha da firma de fotografia não poderia pois ser outra. Segundo Thiébault-Sisson, crítico da época, a Maison Braun, fundada em 1850 por um fotógrafo chamado Adolphe Braun (1811-1877) em Dornach na Alsácia, havia começado em 1826 a reproduzir em fotografia os desenhos dos grandes mestres, do "Musée de Bâle, du Louvre, de l'Albertina" entre outros, além das obras primas da Galeria dos Uffizi, da Sistina, etc. Seu filho Gaston continuou neste caminho, aperfeiçoando a técnica, especialmente para a reprodução de quadros, e buscando a melhor qualidade e estabilidade da imagem; desde 1878 a firma havia reproduzido as obras da National Gallery de Londres, do British Museum, da galeria de quadros do príncipe Czartousky, do Museu do Prado e da Academia de San Fernando em Madrid, do Ermitage, do museu de Dresde, de Frankfurt, de Haya, de Amsterdam e de Haarlem¹⁰. Suas reproduções fizeram mesmo Thiébault-Sisson dizer que elas eram "ao mesmo tempo cópias escrupulosamente exatas e verdadeiras obras de arte"¹¹. Logo a Maison Braun ocupava então o lugar mais importante dentro da indústria da reprodução fotográfica de obras de arte. Isso ninguém poderia contestar.

Contudo, a instalação da "Photographie du Louvre" provocou diversos protestos e as mais vivas polêmicas, vindas de todos os lados, chegando quase à intriga.

⁶ Trata-se de fato de uma sala de fotografias e de um ateliê.

⁷ *Le Temps*, de 19 de janeiro de 1886.

⁸ Arquivos Nationales F21-4428.

⁹ *Application de la Photographie à la Reproduction des Oeuvres d'Art, Architecture, peinture, statuaire, orfèvrerie, émaux, ivoires, costumes, haute-curiosité par Disdéri, Photographe de l'Empereur*, Paris, 1861.

¹⁰ "La Maison Braun, de Dornach", In : *Revue Alsacienne*, mars 1886; "La Photographie Artistique et les Travaux de la Maison Braun", In : Idem, avril 1886.

¹¹ Idem, Id.

Antes de entrar nos detalhes destas polêmicas, para melhor julgá-las, será necessário conhecer o ponto de partida da instalação da "Photographie du Louvre" e a origem da controvérsia, ou seja, o contrato firmado entre o "Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts" e a "Société Ad.Braun et Cie."

O Contrato Braun

Este contrato entre o "Ministère de l'Instruction publique et des Beaux Arts" e a "Société Ad.Braun et Cie" foi assinado em 3 de dezembro de 1883 por Fallières, então ministro, e por Louis Pierson¹² da Maison Braun; entrando em vigor em 1 de fevereiro de 1885¹³. [ill.1,2,3]

Nesta época, a utilização da reprodução fotográfica para a conservação das obras e para sua apresentação e difusão havia se tornado indispensável e sua utilidade indiscutível. Um decreto ministerial de 1º de junho de 1877 autorizava desta maneira a fotografia nas coleções do estado, justamente em razão de sua utilidade e da numerosa demanda das reproduções¹⁴.

Além do mais, a demanda por catálogos ilustrados dos museus avolumou-se. Havia igualmente uma outra razão: após o medo da destruição do Museu do Louvre entre os anos 1870 -71, deve-se haver sentido seriamente a necessidade de inventariar e de conservar as coleções de modo sistemático através das fotografias.

É neste contexto que "l'Administration des Beaux-Arts" colocou em estudo a reprodução integral do museu através da fotografia. Restava determinar as condições de execução desta tarefa; a comissão de orçamento encarregou-se disto mas os fundos disponíveis eram insuficientes. Assim, o Estado teve de procurar uma combinação que, sem alienar o domínio nacional, permitisse-lhe entender-se com um editor. Necessitava-se igualmente de um editor que apresentasse sérias garantias, ou de uma firma que correspondesse a estas necessidades¹⁵. Esta foi a "Société Ad. Braun et Cie" com sua experiência e seu processo de "photographie inaltérable au charbon."

Por este contrato, a "Administration des Beaux-Arts" impôs à "Société Ad. Braun et Cie" os seguintes deveres:

1º Executar no período de trinta anos 7.000 clichês fotográficos. Estes clichês deveriam ser, após sua aprovação, inscritos nos inventários do Museu do Louvre como sendo de sua propriedade; a Maison Braun teria o direito de comercializá-las, as outras firmas permanecendo excluídas durante a vigência do contrato.

2º Enviar gratuitamente à "Direction des musées nationaux" duas cópias de cada fotografia.

3º Fotografar as obras indicadas pela direção.

4º Vender as fotografias a um preço que não ultrapassasse o valor máximo fixado pelo contrato.

Em compensação, a administração concedia à "Société Ad. Braun et Cie", por um período de trinta anos, o direito de estabelecer nas dependências do Museu do Louvre¹⁶:

1º Um ateliê de fotografia.

2º Uma sala de vendas para as fotografias tiradas nos museus do Louvre.

Finalmente, ele poderia ostentar:

3º O título oficial de "Photographes du Louvre et des musées nationaux"

Contudo a administração reservava-se o direito de autorizar outros fotógrafos a operar no Museu do Louvre, mas sem desprender nem deslocar as obras a serem reproduzidas. As autorizações seriam concedidas a todos que a solicitassem contanto que conformassem-se ao regulamento.

Desse modo, de acordo com o contrato, uma sala e um ateliê foram preparados por um custo de 25.000 francos, financiados pelo "Ministère de l'Instruction publique"¹⁷.

Examinemos agora os movimentos de protesto que se manifestaram depois da inauguração desta sala.

Polêmicas e Protestos

Em *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, um artigo publicado no próprio dia da inauguração mostrou o abalo.

"Um acontecimento de alta gravidade está acontecendo no Louvre...Um decreto ministerial confere a uma grande firma de fotografia, e, nós voluntariamente o reconhecemos, da mais honorável fama, a firma Ad.Braun, de Dornach, um privilégio, monopólio que permitimo-nos, em um tempo onde a livre concorrência é a ordem do dia, qualificar de exorbitante."

Um outro artigo publicado em 27 de novembro de 1885 exprimia seu desacordo:

¹² Louis Pierson é o sogro de Gaston Braun, filho do fundador da Maison, Adolphe Braun.

¹³ Devido ao atraso das obras nos locais destinados à "la photographie", o início da execução deste contrato foi adiado por decisão ministerial de 1 de fevereiro de 1885 para 30 de maio de 1885. Cf. Archives des Musées nationaux, Z.34.

¹⁴ POULOT Domonique, "L'invention de la bonne volonté culturelle: l'image du musée au XIXe siècle", In: *Le Mouvement social*, nº 131, avril-juin 1985, pp. 35-64; Cf. bulletin de la Société française de Photographie, nº 7, juillet 1877.

¹⁵ Cf. *Le Temps*, le 19 janvier 1886.

¹⁶ Nesta época nós chamamos o Louvre não "le Musée du Louvre", mas "les Musées du Louvre", compreendendo os museus de pintura, de escultura, de gravura, de desenhos, de bronzes antigos, o museu assírio, o museu egípcio, o museu de antiguidades greco-romanas, o museu dos soberanos, etc. Cf. Larousse Pierre, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, Paris, 1874.

¹⁷ Archives Nationales F21-4428.

"...[o] ato de loucura, que poderíamos associar ao caráter do industrialismo, está sendo cometido por alguns homens na posse, segundo a opinião geral, de todo o seu juízo. Trata-se da consagração, abandono seria a palavra certa, de uma sala do Louvre, para a fotografia."¹⁸

Assim, de novembro de 1885 a março de 1886, nasce e cresce uma verdadeira campanha jornalística, tanto na imprensa especializada quanto de informação geral, no *le Journal des Arts*, *la Chronique des arts et de la Curiosité*, *le Moniteur des arts*, *le Moniteur de la photographie*, *le Cri du peuple*, *le Matin*, *le Gaulois*, etc...aos quais é preciso somar a imprensa regional.¹⁹

"Um grave erro", "instalação fora de lugar e de mau gosto", "um ato de loucura", "um grande escândalo", "acontecimento de alta gravidade"... Tais foram as expressões empregadas pela imprensa para esta instalação da Maison Braun no Louvre. A imprensa que protestou não deu ouvidos ao discurso oficial sobre as boas intenções desta operação que pretendia-se um "musée" ou uma "bibliothèque" de obras de arte aberta a todos. Muito pelo contrário, para ela, não passava de uma loja, de uma "boutique de photographies", ou um balcão de vendas. As palavras "mercantilisme", "industrialisme" ou "commerce" eram regularmente empregadas.

Este movimento de protesto de uma aparente unidade era na realidade formado por diversas categorias de pessoas que representavam pontos de vista e interesses diferentes.

Havia basicamente três categorias de polêmica:

1) Contra o comércio no Louvre.

Antes de mais nada, estão os que ergueram-se contra "les marchands dans le temple", segundo a expressão do marquês de Chennevières²⁰. Eles insurgiam-se contra o fato do "Ministre des Beaux-Arts" ter autorizado uma firma particular a reproduzir e a vender no próprio interior do Museu. Eles consideraram "lastimável de ver introduzir-se justamente no Louvre este espírito de comércio"²¹.

Para o Visconde Both de Tauzia, devotado conservador das pinturas do Louvre, tratava-se de uma verdadeira profanação do templo onde ele era um servidor. Ele desolava-se de ver os fotógrafos (não apenas da "Braun" mas também de outras firmas) instalarem-se como donos do Louvre. Ele não admitia

que o diretor do Louvre deixasse o mercantilismo infiltrar-se dentro das galerias de seu museu. Ele estava mesmo firmemente decidido a recusar-se a escrever o texto histórico e descritivo concernente aos 82 desenhos de Jacopo Bellini pertencentes ao Louvre, porque esta publicação seria feita em associação com uma "maison de photographie", no caso, a "Maison Braun". A própria idéia de catálogos populares e da democratização dos museus lhe repugnava²².

Estes são aqueles para quem o Louvre é um lugar sagrado e para quem as reproduções fotográficas de obras de arte não são nada mais que produtos comerciais, incompatíveis com o Louvre.

2) Contra a fotografia no Louvre.

Na segunda categoria encontram-se aqueles que protestam contra a penetração da fotografia no Louvre. Estes foram sobretudo os gravadores.

Esta concorrência entre gravadores e fotógrafos existia de fato já desde o fim dos anos cinquenta²³. Os gravadores sentiam-se cada vez mais ameaçados pelo desenvolvimento da fotografia, particularmente dentro do domínio da reprodução de desenhos e quadros, pois tratava-se de um domínio ocupado exclusivamente pelos gravadores antes da invenção da fotografia. Durante os anos oitenta, pela sua boa qualidade, sua rapidez de execução, a modicidade de seu preço de custo e sua capacidade de multiplicar ao infinito as imagens, a fotografia e outras técnicas próximas haviam já ocupado largamente este domínio.

Daí porque os gravadores não podiam ver a entrada da fotografia em um museu (além do mais, não era um museu qualquer; era o Louvre!), sem uma profunda irritação²⁴.

Eles utilizavam dois argumentos, que parecem-nos pouco convincentes:

O primeiro reprova na fotografia sua técnica imperfeita para a reprodução de quadros. A. Portier de Beaulieu, secretário-redator da "Société des Graveurs au Burin" indigna-se em um artigo intitulado "Nous protestons" e declara:

"A reunião de todas as obras-primas em um Museu aberto a todos tem por finalidade formar o gosto público pela contemplação da harmoniosa beleza. Pela sua imperfeita

¹⁸ "Le Courrier de Paris" du *Moniteur des Arts*, assinado por E. Robichon.

¹⁹ Cf. *Le Moniteur des Arts*, le 18 décembre 1885.

²⁰ "Le Vicomte Both de Tauzia", In : *Souvenir d'un directeur des Beaux-Arts*, Arthena, Paris, 1979, pp. V-34-83.

²¹ Cf. *Le Journal des Arts*, le 11 décembre 1885.

²² CHENNEVIERES Philippe, op.cit.

²³ Cf. DELABORDE Henri, *La Photographie et la gravure*, Paris, 1856; ROUILLE André, *La photographie en France, Textes et Controverses : Une Anthologie*, 1816-1871, Macula, Paris, 1989, pp.226-237.

²⁴ Tanto que eles já haviam assistido, não sem irritação, a abertura do Salon à fotografia em 1859. A simples menção do nome "photographie" no interior do Louvre havia de ser por si só um motivo de cólera.

reprodução, a fotografia desvia o gosto seduzindo o público para uma aparência enganadora...A insuficiência da fotografia manifesta-se sobretudo quando ela tenta traduzir o caráter particular de algum mestre: tudo é parecido e tem o mesmo valor diante de sua objetiva."²⁵

Mas se a técnica fotografica era imperfeita, como eles disseram, para reproduzir os quadros, a da gravura também, pois a gravura de reprodução é sempre uma obra de interpretação de um gravador. Sendo um processo mecânico, a fotografia que visa a reprodução fiel do objeto não é, de certo modo, subjetiva, ainda que os problemas de luz, de matérias e de materiais possam mudar o resultado. E justamente a reputação de Braun residia na sua capacidade de resolver estes problemas técnicos da melhor maneira.

O crítico, Thiébauld-Sisson disse justamente o contrário da observação anterior:

"Ele [Gaston Braun] soube modificar, de acordo com os mestres que ele se propôs a reproduzir, os tons da "palette chimique", e retirar de um Rembrandt ou de um Botticelli provas diferentes, como são os quadros destes dois mestres. Ele compreendeu o grande papel desempenhado na reprodução de um quadro pela espessura da massa de tinta e a própria preparação da tela, e ele deu-se conta de todas as diferenças que podem acarretar no clichê a mais ligeira modificação da luminosidade. Pela infinidade de experiências, por um atento exame dos relevos, dos menores acidentes do pincel, ele chegou a controlar seus produtos e a variar seus processos com uma precisão desconhecida para a fotografia"²⁶

E ele ousa mesmo acrescentar que estas reproduções davam "a quem as visse a impressão mesma que o original pode produzir"²⁷

Certamente, este artigo não poderia ser completamente objetivo, porque seu autor o havia escrito para a "Revue alsacienne", que esforçava-se por defender os interesses alsacianos e lorenos, neste caso, a Maison Braun, contra todas as acusações e críticas. Mas se olharmos nós mesmos os exemplares de reproduções feitas pela Maison Braun, conservados, por exemplo, pelo "département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale de France", nós poderemos constatar a evidente qualidade e, com o recuo do tempo, a estabilidade de sua imagem, que poderia passar por uma reprodução de nosso tempo.

O segundo argumento é ainda menos convincente e, mais ainda, sua proposta descabida.

Os gravadores protestavam contra a fotografia em nome da "dignité de l'Art". eles declaravam que a fotografia não merecia a honra de ser tratada como arte²⁸. Este era um argumento clássico contra a fotografia após Henri Delaborde²⁹. Mas aqui eles misturavam dois pontos que não tinham relação: a qualidade artística da fotografia e sua utilidade.

A questão não era, absolutamente neste caso, saber se a fotografia era uma arte, uma ciência ou uma indústria. O Louvre havia acolhido a fotografia como melhor meio de difusão, educação e conservação, não por sua qualidade artística intrínseca, mas pela sua extrema utilidade. Isto eles compreenderam mal ou sobretudo eles não tinham desejado compreender.

O que enervava particularmente os gravadores, era a reação da sociedade de então. É uma época onde todas as técnicas de reprodução vão sendo aperfeiçoadas: "photographie, photoglyptie, photogravure, chromo-photographie", etc..., abandonando-se a gravura. Neste período, que preocupa-se com a aliança da arte com a indústria, mesmo a reprodução mecânica de obras de arte era aceita como uma forma de arte, notadamente como "art industriel", termo novo e sobretudo típico do século XIX. Além do mais, é uma época onde o público guardava ainda uma grande estima, uma grande admiração e um grande prazer diante da reprodução. Esta não era ainda uma coisa banal. Atrevia-se a dizer que uma reprodução era uma verdadeira obra de arte. Deslocada que seja a questão, manual ou mecânica, arte ou indústria, ela era, para os gravadores profissionais, um ponto crucial, o único ponto que poderia defender a gravura de reprodução.

A. Portier de Beaulieu, citado anteriormente, termina seu artigo assim:

"Apesar da admiração excessiva pelas reproduções apressadas e pouco dispendiosas que nos oferece o comércio; apesar de seus progressos incontestáveis, a ciência não pode substituir a arte. Os amadores sérios retornarão sempre a "la vieille Estampe Française", à gravura de saudável tradição, que soube alcançar um intenso brilho e que com os mestres modernos, que desprezam o mercantilismo, continua a elevar-se ainda. Não, uma coisa não destruirá a outra."³⁰

Esta declaração nos faz constatar que a gravura de reprodução continuava em torno dos anos de 1880, ainda que a fotografia e outras técnicas próximas a ameaçassem seriamente, e que a "gravure d'artiste"

²⁵ *Le Journal des Arts*, le 11 décembre 1885.

²⁶ op.cit. Vêr nota 10.

²⁷ op.cit. Vêr nota 10.

²⁸ *Le Moniteur des Arts*, les 27 novembre et 11 décembre 1885.

²⁹ Cf. Nota 23.

³⁰ "Nous protestons", op.cit.

fosse tomando pouco a pouco importância, graças ao interesse por ela despertado em certos artistas tais como Whistler, Manet, Pissarro, etc...Ao mesmo tempo, esta declaração nos parece o último grito a favor dos gravadores profissionais antes da morte.

Este decênio dos anos de 1880 foi de fato o último período de uma longa história para os gravadores profissionais. Nós assistimos, nesta oposição gravadores-fotógrafos através do caso Braun, a um dos últimos combates travados pelos gravadores pela reprodução, justamente no momento em que a gravura renasce como forma de expressão artística autônoma e completa.

Dessa forma, abandonando seu papel de reprodução e de difusão e adaptando-se à nova lógica do mercado, com a tiragem limitada e a ênfase posta sobre a originalidade e a autenticidade, esta arte do múltiplo tornou-se enfim arte por si só.

3) Contra o Contrato e seguidamente contra a Maison Braun

A última das três categorias de polêmicas foi a mais banal e fácil de imaginar, mas também a mais terrível. Ela surgiu muito claramente dos concorrentes comerciais, dos fotógrafos, dos editores, assim como dos jornalistas da mesma opinião.

Numa primeira fase, eles protestaram contra o "monopólio" e os "privilégios exorbitantes" que este contrato havia concedido à Maison Braun.

A "Administration des Beaux-Arts" esforçou-se em convencer que não existia "nenhum monopólio, já que qualquer um continuava livre de ir, como no passado, fotografar as obras-primas do Louvre" e que uma sala de vendas de fotografias dentro do museu, uma das vantagens que o contrato concedia à Braun, era ainda mais para o público, pois "esta sala era uma biblioteca dentro da qual qualquer um poderia consultar à vontade as coleções do Louvre"³¹.

Mas para os fotógrafos, este monopólio existia muito bem. P. Dujardin, "graveur héliographe"³², que era um dos mentores desta campanha de protesto, retorquiu a este argumento:

"O monopólio existe muito bem, pois os fotógrafos que há vinte anos trabalham no Louvre receberam ordem formal de abandonar os laboratórios que ocupavam, e sem os quais eles não podem trabalhar utilmente..."³³.

Sem dúvida a administração concedeu gratuitamente duas horas a cada manhã aos fotógrafos, sem laboratório e sem material fixo... Mas o redator do acordo jamais deve ter sabido o que exige de aplicação e de trabalho as reproduções que ele consente em deixar executar em duas horas!³⁴

Nós podemos compreender a cólera dos concorrentes, ainda mais que o Louvre era para eles um negócio importante e, sem dúvida, muito agradável. É verdade que nestes tempos democráticos e republicanos de livre concorrência, o procedimento da administração poderia ser considerado como bastante independente e autoritário: não existe, neste caso, nenhum registro de uma licitação pública. Neste sentido, certamente, ele é criticável. Mas a cólera destes tomou uma direção errada.

Cada vez mais irritados pelo fato de que a justificativa oficial havia conseguido desarmar uma certa oposição, os contestadores mudaram de alvo e passaram a atacar não mais o contrato mas a "Maison Braun". Muito rapidamente suas recriminações transformaram-se em calúnias as mais baixas, o que viria a terminar em um processo judicial. O negócio tornou-se um escândalo, eles tendo acusado o Estado de ter fechado um contrato, dificilmente aceitável, e ainda mais com uma firma "allemande".

Suas acusações eram de fato sem nenhum fundamento contudo, mesmo após o "Le Temps" haver anunciado que os três diretores da Maison Braun, Gaston Braun, Pierson e Clément, eram todos alsacianos, e que eles haviam servido ao exército em 1870 pela França, estes ataques caluniosos continuaram, acusando a Maison Braun de não empregar senão trabalhadores alemães, de não utilizar senão produtos alemães, etc...misturando desse modo a rivalidade comercial e o ciúme profissional, enriquecidos de má fé. Diante destas injúrias persistentes, a Maison Braun decidiu mover um processo contra estes caluniadores³⁵.

Após este processo que teve fim em março de 1886, as calúnias evidentemente terminaram. Entretanto, o contrato continuou a suscitar aborrecimentos ao "Ministère de l'Instruction Publique e des Beaux-Arts" e sobretudo à Maison Braun.

³¹ *Le Temps*, le 19 janvier 1886.

³² A "héliogravure" é um dos processos fotomecânicos que permite a impressão direta a partir de fotografias. A matriz de impressão para isto é obtida mecânicamente por técnicas fotográficas, sem a intervenção manual de um gravador.

³³ Nos arquivos des Musées nationaux Z.34 encontram-se duas cartas datadas de 14 de outubro de 1885, enviadas pela Direction des Musées nationaux, uma à Maison Goupil e outra ao

Monsieur Dontenville; elas dizem: "em razão do contrato firmado entre "Mr. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et M.M. Braun et Cie", não me é mais possível os autoriza-los a servirem-se do laboratório que estava a vossa disposição no Louvre, para suas operações fotográficas. Eu vos notifico então de fazer retirar, o mais breve possível, os objetos que vos pertencem."

³⁴ *Le Journal*, de 26 janvier 1886.

³⁵ *La France*, le 7 Mars 1886.

Já em julho de 1886, um outro processo foi iniciado entre este ministério e a Braun de um lado e a célebre casa editora Goupil, então dirigida por León Boussod e René Valadou, de outro³⁶.

A "Maison Goupil", muito mais antiga que a Braun, editava, ela também, em gravura, em fotografia e em fotogravura, um número muito significativo de reproduções de obras de arte e dominava, quase sozinha, antes da ascensão da Braun, este domínio da reprodução³⁷.

Esta firma de prestígio ergueu-se contra o ministério e a Maison Braun, reivindicando a indenização de 200.000 francos a título de perdas e danos, pois ela estava em vias de preparar um publicação sobre o Louvre³⁸. Boussod e Valadon tentaram em seguida a anulação do contrato. Este processo dura finalmente três anos e meio, até janeiro de 1890, quando o tribunal civil do Departamento do Sena declarou-se incompetente e condenou os reclamantes às custas judiciais³⁹.

E ainda, nos anos de 1890, o "Ministère de l'Instruction Publique", seduzido pela oferta de projetos vindos de certas personalidades comerciais pensou já na possibilidade de rompimento do contrato, o que finalmente não ocorreu⁴⁰.

Apesar de tudo isso, o Contrato Braun permaneceu válido⁴¹ e "La Photographie du Louvre" continua mesmo

durante a guerra de 1914-18⁴². Possuindo o título oficial e uma sala no Louvre, a "Maison Braun" tinha conseguido aumentar ainda mais seu prestígio e seu renome incontestável em todo o mundo⁴³.

O Ideal e a Realidade.

Contudo não é possível esquecer que, apesar da manutenção do contrato e da instalação da Ad. Braun no Louvre, as belas e grandiosas intenções originais foram muito rapidamente esquecidas quase que totalmente.

Na inauguração da "salle de photographies au Louvre", a imprensa apreciou o fato de tratar-se realmente de uma biblioteca fotográfica aberta a todos. A administração, aliás, insistiu bastante sobre este ponto.

Desse modo, fiel a este objetivo, Ronchaud solicitou a Braun, dois anos após a abertura de "la Photographie du Louvre", a instalação dentro da sala do Pavillon Denon de dois painéis giratórios para expor as fotografias tiradas de obras de museus estrangeiros a título de comparação: estas fotografias deveriam ser renovadas a cada mês.

Mas estes belos projetos acabaram com a partida de Ronchaud em 1887.

Ignorando a intenção de Ronchaud, seu sucessor Albert Kaempfen, anteriormente "Directeur des Beaux-Arts", cedeu logo à pressão de Jules Castagnary⁴⁴. Mesmo sensibilizado e sem dúvida irritado pelos ataques incessantes sobre esta instalação⁴⁵, Castagnary dará, como "Conseiller d'Etat et Directeur des Beaux Arts", instruções para a retirada destes dois móveis do Pavillon Denon e, além disso, proibir a própria Braun de expor

³⁶ Arquivos Nationales F21 - 4428.

³⁷ Musée Goupil, Conservatoire de l'image industrielle, *État des lieux* 1, Bordeaux, 1994.

³⁸ Nos "Archives des Musées Nationaux" Z.34 encontra-se uma carta datada de 15 de outubro de 1885 endereçada a Louis de Ronchaud, Directeur des Musées Nationaux, por Boussod, Valadon et Cie, que fala deste projeto de publicação. Segundo esta carta, com a autorização da administração do Louvre, a Maison Goupil enviou durante três anos seus operadores ao museu para reunir os materiais necessários à grande obra que ela preparava sobre o Louvre, o primeiro volume devendo ser lançado no início de 1886. Ela continua: "Se então nosso laboratório nos for retirado, em resultado nós teremos um prejuízo considerável, as pranchas que nós havíamos começado e que já nos custaram consideráveis somas, serão inúteis, porque esta obra não poderá ser terminada." Aparentemente esta publicação não se deu. Cf. Archives du Musée Goupil, les Catalogues de publications nouvelles de la Maison Goupil et Cie.

³⁹ Arquivos de Paris, "Le jugement du procès entre Messieurs Boussod et Valadon d'une part et le Ministère de l'Instruction publique et la Société Ad. Braun et Cie", prononcé au Tribunal civil de la Seine, le 15 janvier 1890; "Tribunal civil de la Seine (1 re ch. (, Présidence de M. Aubepin", In: *Le Droit, Journal des tribunaux de la Jurisprudence, des débats judiciaires et de la législation*, le 16 janvier 1890.

⁴⁰ Arquivos Nationales F21-4428.

⁴¹ Além do mais, em 1912, a concessão de editar e de vender nos diferentes museus os catálogos e as reproduções foi dada à Maison Braun. Cf Arquivos des Musées Nationaux, Z.34.

⁴² Após longa discussão, o contrato de 1883 e a concessão de 1912 citada na nota 41 tiveram fim em princípios de 31 de outubro de 1920, As cartas trocadas entre a "Administration" e a "Braun" a este propósito encontram-se nos "Arquivos des Musées nationaux", Z.34.

⁴³ É interessante comparar os guias de Paris de K.Baedeker nas edições de 1884 e na de 1889. Na de 1889, a Maison Braun é citada duas vezes na parte dedicada a "Photographies et gravures" e naquela dedicada ao Museu do Louvre. Esta edição de 1889 não possui mais a rubrica "Gravures et photographies" que havia naquela de 1884, mas em seu lugar a rubrica "Photographies et gravures", onde Braun ganhou "l'étoile", símbolo de recomendação deste guia, ao lado da Maison Goupil.

⁴⁴ Archives Nationales F21-4428 et Archives des Musées Nationaux, Z.34. A correspondência entre Kaempfen e Castagnary revela-nos que A. Kaempfen, que era "Directeur des Beaux-Arts" quando da instalação da Braun no Louvre, desconhecia completamente a razão pela qual estes dois móveis deveriam ser instalados no Pavillon Denon.

⁴⁵ Justamente nesta época apareceu novamente um artigo publicado no *la Chronique des Arts* (22 de outubro de 1887), criticando estes móveis que exporiam reproduções feitas pela Braun das obras de museus estrangeiros.

suas fotografias que reproduzisse obras que não pertencessem ao Louvre⁴⁶.

Ainda, segundo uma das cartas de Braun endereçadas ao "Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts", Ronchaud queria desse modo "utilizar este contrato para uma grandiosa publicação de todas as maravilhas do museu; cada conservador em seu departamento fazendo as escolhas e os resumos de modo a constituir com as "planches" [da Braun] uma espécie de inventário inestimável das riquezas do Louvre." Esta carta data de junho de 1894⁴⁷. Levando-se em conta o tom lamurioso desta carta, este projeto de publicação não foi posto em prática.

Não restou pois grande coisa das intenções de Ronchaud. "La Photographie du Louvre" transformou-se mais numa simples sala de venda de fotografias que em um museu ou uma biblioteca, embora ela tenha continuado prática e útil para o público.

Uma questão se coloca: considerando esta incompreensão da parte da "Administration des Beaux-Arts", é preciso perguntar-se se a idéia de fazer desta instalação um museu de fotografias reunindo as obras-primas do mundo era ou não um consenso geral.

Parece-nos que não. A realidade é que a "Ad.Braun et Cie" desejava constituir a coleção de clichês fotográficos de obras do Louvre da maneira menos custosa e mais eficaz possível. Ela queria a "Salle de photographie" igualmente como todos os outros museus da Europa para divulgar as riquezas artísticas guardadas no Louvre⁴⁸. Isto é tudo que restou aparentemente dos projetos discutidos e desejados entre Ronchaud, "Directeur des Musées Nationaux", e a Maison Braun.

Do mesmo modo, nós supomos que, para Ronchaud, ao menos, estes projetos estavam longe de ser supérfluos. Além do mais, Louis de Ronchaud pertencia, como Charles Blanc, ao grupo de republicanos da época que acreditavam enormemente na importância da educação do povo⁴⁹. Ele havia expresso estas idéias em um estudo sobre o papel do estado no encorajamento das "Beaux-Arts", publicado justamente em 1885⁵⁰, quando ocupava o lugar de "Directeur des Musées Nationaux". Neste texto Ronchaud, falando do ensino, das exposições, das aquisições, encomendas e concursos, retoma com

insistência a importância do papel do estudo, especialmente na educação do gosto e do espírito do público em matéria de arte. Simultaneamente, Ronchaud sublinha sempre as virtudes do "estudo comparativo", da "comparação instrutiva" das obras. Ele considerava que comparar uma às outras era um "ensino estimulante para os olhos" e acrescentou a proposta da criação de um museu de artes decorativas: "ces études rétrospectives et comparées sont dans l'esprit de notre temps".

Assim poderíamos crer que, para ele, que era o principal promotor deste contrato, a instalação da "Photographie du Louvre" e a possibilidade de comparar as obras, lado a lado, através de suas reproduções era tão ou mais importante, como instrumento de ensino artístico a serviço do público, que a simples constituição de clichês fotográficos.

Nós poderíamos pois dizer que um abismo entre o ideal e a realidade neste caso era, em um certo sentido, um abismo entre Ronchaud e a "Administration".

A Era de ouro da Reprodução de Obras de Arte.

Não apenas o caso Braun nos revela uma realidade do ideal republicano, mas também ele nos dá todos os indícios para compreender que esta época foi "l'Âge d'or" da indústria da reprodução de obras de arte.

O fato de que o Louvre houvesse aceito em seu interior a venda da reprodução de suas obras, o fato da "Direction des Beaux-Arts" haver decidido a constituição de clichês das obras do Louvre, tudo isto significa uma consagração oficial da reprodução das obras de arte: sua técnica é perfeitamente apropriada e sua utilidade é solenemente reconhecida.

Além disso, a violência das polêmicas do caso Braun nos indica muito bem o dinamismo da indústria da reprodução de obras de arte nesta época. Ela mostra assim a existência de um número já bastante importante de concorrentes comerciais e também de um público que interessava-se por esta indústria e por sua evolução.

Com a técnica aperfeiçoada, o público encantado e o reconhecimento social, esta indústria conheceu uma verdadeira "Âge d'or" em torno dos anos de 1880.

Museus de reproduções-especialidade da III República.

Parece igualmente interessante acrescentar que esta "Age d'or" da reprodução de obras de arte não envolvia apenas as reproduções em duas dimensões mas também aquelas em volume.

⁴⁶ Castagnary invocou para esta medida o artigo 10 do contrato. Mas de fato este artigo previa que Braun não poderia por a venda no recinto do Museu do Louvre senão as fotografias de obras do próprio museu. O artigo não menciona a possibilidade da mera exposição.

⁴⁷ Arquivos Nationales F21-4428. Na verdade, esta passagem encontra-se citada numa carta datada de 16 de abril de 1895.

⁴⁸ Arquivos des Musées nationaux, Z.34.

⁴⁹ VAISSE Pierre, *La IIIe République et les peintres*, Flammarion, Paris, 1995.

⁵⁰ "De l'encouragement des Beaux-Arts para l'Etat", In: *La Nouvelle Revue*, Tome trente-troisième, mars-avril 1885, Paris, pp.130-161

Para as esculturas, lembremos que foi consagrado na mesma época um museu para suas reproduções: o "Musée de Sculpture Comparée", um museu de moldes. Igualmente o ateliê de moldes do Louvre, que existiu a partir da época revolucionária, conheceu sua "âge d'or" entre 1880 e 1914⁵¹. E ainda a indústria da reprodução de pequenas estátuas em bronze, chamadas agora de "bronzes d'art" floresceu também nesta época como numerosas firmas editoras e fundições tais como Barbedienne, Susse, Thiébault, etc...⁵².

Para estes objetos artísticos um ateliê de modelagem foi criado em 1883 pela "Union centrale des arts décoratifs"; no ano seguinte, ela assinou com a "Maison Christofle" um contrato de "reproductions galvanoplastiques" para objetos de metal. A respeito desta colaboração, Paul Christofle pôde justamente dizer: "Nós podemos criar o "musée de moulages et de reproductions" que é a parte mais importante de nossa obra de ensinamento e de divulgação...⁵³".

A instalação da sala e do ateliê de fotografias pelo "Traité Braun" situa-se exatamente neste contexto.

Nós podemos assim dizer que os "musée de reproductions", baseados sobre a crença total na reprodução como instrumento de ensino e de propaganda artística, de divulgação e de democratização da arte, foram uma das especialidades da III República. Seu período de apogeu corresponde a estes anos oitenta.

É interessante ressaltar que neste último quarto do século XIX, onde diversas atividades e indústrias de reprodução de obras de arte floresceram, onde as reproduções possuíam ainda seu frescor inicial e tinham o poder de despertar a surpresa e o maravilhamento, a combinação dos termos "musée" e "reproductions" não provocava nenhuma rejeição no espírito das pessoas.

De um lado isto prova que, para estes homens do século XIX, o museu não era obrigatoriamente o lugar que reunia os objetos autênticos, mas de outro, isto nos intriga pois é justamente nesta época que nós vemos aparecer o gosto pela originalidade, a autenticidade e a raridade no mercado de arte e no espírito do colecionador⁵⁴.

⁵¹ RIONNET Florence, "Un instrument de propagande artistique: l'ateliê de moulage du Louvre", In: *Revue de l'Art*, n° 104, CNRS, Paris, 1994.

⁵² Cf. CHEVILLOT Catherine, "Edition et fonte au sable", In: Catalogue de l'exposition, *La Sculpture française du XIXe siècle*, Grand Palais, RMN, Paris, 1986.

⁵³ POSSEME Evelyne, "La politique de reproduction à l'Union centrale des arts décoratifs au XIXe siècle", In: Catalogue de l'exposition, *La Jeunesse des musées*, Musée d'Orsay, RMN, Paris 1994, pp.77-82.

⁵⁴ Cf. MONNIER Gérard, *Des beaux-arts aux arts plastiques*, Ed. La Manufacture, Besançon, 1991, p.119; WHITE Harrison & Cynthia, *Canvases and Careers*, New York, 1965; *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 1991; MOULIN Raymonde, "La genèse de la rareté artistique" In: *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris, 1995, pp.161-191.

A coincidência do desenvolvimento da indústria de reproduções e dos museus de reproduções de um lado e do gosto cada vez mais marcado pelo original e autêntico no mercado seria ele um mero acaso?⁵⁵ E gostaríamos de encerrar este trabalho por esta questão: será permitido imaginar que esta afluência das reproduções de obras de arte na vida cotidiana e nos museus, neste último quarto do século XIX, contribuiu, ao menos em parte, para desenvolver a preocupação mais e mais crescente do século XX pela autenticidade, a raridade e mesmo a originalidade? Esta preocupação, que nos persegue desde então, é hoje a própria marca de nossa sociedade face às obras de arte...

Tradução: Renato Palumbo Dória

⁵⁵ Cf. MELOT Michel, "La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art" In: *Sociologie de l'Art*, sous la direction de raymonde MOULIN, Documentation Française, 1986, pp.191-202.

Eugênia Gorini Esmeraldo

The Space in *The Princess Bibesco*

Edouard Vuillard did many works for the Romanian princes Emmanoel and Antoine Bibesco, who were always present in Parisian aristocracy, where they were acquainted with avant-gard theatre, literature and arts characters. They belonged to the group of Thadée and Misia Natanson, owners of the magazine *La Revue Blanche*, which supported advanced ideas concerning art and literature, as well as science and politics. These, together with the couple Jos and Lucie Hessel, made him many orders, especially portraits. Such is the case of this painting which belongs to MASP collection. It represents Marthe Lahovary, who was later to become Princess Bibesco, by her marriage with one of the princes' uncles, Georges. This portrait is not dated, although Camesasca has suggested it may be from 1912 ca.

In a letter to Baroness Elliot of Harwood, from London, 1962, Marthe Bibesco remembers having met Vuillard in her relatives' house, where she had the opportunity to see some of his works. She also mentions having been invited to "see other paintings in his studio", which, according to Gloria Groom, could have been *La Meule* and *L'Allié*, as they were still being worked on. This was about 1907-1908 and it could have been the first time they met.

In Vuillard's painting the portrayed princess blends with the scenery, which has great relevance to the composition. All space is contained by the

ambience which surrounds it: a very luxurious hall, where decorative elements can be seen, as well as a few pieces of furniture, though enough to suggest her wealthy position in society.

Everything belonging to the scenery is minutely described: the vase and the ashtray on the small table in the first plan; the arm of the chair that one can glimpse on the right; the pieces of clothes carelessly disposed on the chaise longue in the middle, where the Princess is sitting; the table with a flower vase further on, where the same flowers attach to the scenery and where they make a counterpoint with the lit up lamp, which illuminates the scene and draws our attention to the portrayed lady. The door at the end allows one to see the other room with other components of furniture, such as a painting with the format of a medallion or a mirror, another lamp also lit up (though not with the same energy of the first one), and a window with open curtains. Finally, the figure of Princess Marthe Bibesco who, though not sitting in the middle of the composition, but a little to the right, captures all the spectator's attention with her majestic attitude. Lightly reclined over her left arm, which is against the arm of the chaise-longue, the hands entwined in front of her, she stares at the observer with proud and enigmatic eyes, with dark clothes, smart and discrete from the beginning of the century, which puts the string of pearls around her neck in evidence.

The yellowish light produced by the lamp on the right, shines on her hair, giving her presence even a stronger power. The room floor is totally covered with rugs, and there is a piece of tapestry hanging behind a chest of drawers on the right, on which one can see a rectangular object that looks like a portrait. Tapestries always appear in Vuillard's works, and he wrote in his *Journal*, in 1894, what an impression the mediaeval tapestries from the Museum in Cluny had caused on him: "Sujets humbles de ces décorations de Cluny! Exposition d'un sentiment intime sur une plus grande surface. Voilà tout. La même chose qu'un Chardin par exemple. Difference d'avec les Italiens. Voilà des tapisseries aussi importantes et savantes qu'un Veronese". The tapestry is remarked by the lit up lamp, which appears frequently in the artist's paintings, as one can see in *Deux Femmes sur la Lampe* (1892), *La Table au Grand Abat-jour* (1895 ca.) and *Misia au piano et Cipa l'écoulant* (1897). The lamp as an object is the main motif of *Intérieur mystère (La Lampe à Pétrol)*, from 1893 ca. As André Chastel has said: "...on y voit s'alterer le visage des êtres chers et leurs gestes peu à peu se figer; mais surtout dans les intérieurs, c'est toute l'époque qui se métamorphose en fonction des éclairages. Du monde des lampes à celui de l'électricité, Vuillard a

passionnément suivi toutes les étapes et analysé la décoloration progressive des intérieurs... (...) La passion de Vuillard pour le jeu universel de la lumière et les effets de valeur en peinture, commandent tout son évolution".

The atmosphere is very well described by Ettore Camesasca when referring to the portrait: "However, one can notice the obsessed faithfulness to the subject of interiors and to the "poetry" - as it was called - of Parisian bourgeoisie: rooms, studios, libraries or as here, halls rendered in their complicated extension, of walls covered with wallpapers and curtains, as well as furniture and table cloths and lamps, and floors with numerous rugs which cover them; everything".

The use of pinkish, lilac and yellow colours fill in the surface of the painting, giving to it a tender and dreamy atmosphere which arouses enchantment and submission. One could almost feel like in an Art-Nouveau ambience. One finally surrenders to the evidence of what Chastel has described so well: "L'instinct de Vuillard lui fait rechercher ce point d'équilibre et il sait mettre en évidence un dénominateur commun entre des formes aussi variées qu'un bouquet de lilas, le buste d'une jeune femme et les entrelacs du tapis, avec une aisance à la fois tendre et malicieuse". Vuillard presents the painting making use of perspective through a transverse line and various vertical and horizontal lines. The transverse one starts from the small table on the bottom left corner to the lamp on the chest of drawers, passing through the figure of the princess. There it becomes more evident due to the fact of the inclination of the figure, where it comes across her right knee and the curve of her left elbow on the arm of the chaise longue. The vertical lines define the corner of the hall, the glassed porticus from which one can see the other room, the green frame with red spots of the tapestry on the wall and the chest of drawers on the right, ending on the leg of the chair. The horizontal lines, more subtle, determine the limit of the ceiling, the upper part of the porticus and the tapestry, as well as the dark part of it which covers the floor. To break stiffness, the artist introduces some sinuous forms such as the pose of the princess, the clothes carelessly lying next to her and which spread on the floor, the round cushion, the arm and leg of the chaise longue, and the oval object hanging on the wall, just past the door.

The brushwork rendered in pinkish hues is long and defines a less detailed pictorial space in the painting, whether all other areas are done in smaller, faster and moving brushwork, with juxtaposition of colours and subtleties of hues. It creates a translucent and violet atmosphere. The two lamps in the

composition are placed in an area where the brushwork is thicker, as well as the yellowish areas around them. The texture is also compact in the tapestry on the wall and in the flower vase. Firmness is also observed in the definition of the chairs, which limits are marked by practically one brushstroke.

For the sake of comparison, let us consider *Portrait of Monsieur Fourcade* by Toulouse-Lautrec, from MASP collection, in relation to Vuillard's painting. In Toulouse-Lautrec's painting, the portrayed figure is the immediate centre of all attentions, placed right in the middle of the composition, where he moves towards a hall, which looks like a foyer and a party is going on. This is suggested by the characters that one can perceive on the last plan, for one of them is wearing a mask. There is also a lamp here, hanging from above, over two people talking, but its lit up zone does not define the scene as in the Princess Bibesco's portrait. Toulouse-Lautrec also suggests a continuity of his composition through another room on the back, where there is a figure with stripped clothes walking towards it, giving a sense of amplitude to the room. However, Fourcade's figure dominates the scene: with an attentive expression and miope regard, through his spectacles, he is looking for someone in the room, his hands in his pockets and dressing smart with his tuxedo and top hat. His figure designs a central axe on the surface of the painting, formed by the darkness of his clothes, where the internal white part of his outfit stands out.

In the upper part, the top hat and the other characters' heads create a sinuous line which balances the composition. In the lower part, the vertical lines of the legs give rhythm and an impression of movement to the hall full of people.

The painting is rendered with a graphic brushwork which becomes evident by the long brushstrokes and the dark lines which define the figures. The dissolved paint allows one to see the cardboard support in many different places. Toulouse-Lautrec's brushwork is not yet nervous as it would be later, but it already shows the transparency of texture, which is proper of an artist searching the essential.

The scenery reminds us of a theatre and, with its graphic aspects, of Toulouse-Lautrec's *affiches*, which he became so famous for. This was also part of Edouard Vuillard's career, when he was attached to the *Theâtre de L'Oeuvre* of his friend Lugné-Poe. In Fourcade's portrait Lautrec renders only his face with more precision, where there are subtle touches defining his face lines with a long up-turned moustache hiding his mouth. The way Vuillard renders the face of Princess Bibesco is more

homogeneous and softer, with subtle contours and her skin is only suggested.

Another painting which may contrast with Bibesco's portrait is that of Amedeo Modigliani (1884-1920), *Woman sitting by the fire place (Beatrice Hastings)*, from 1915. Modigliani's figure is painted with a predominance of up-right elements, the only oval forms being those of the face, the ears and the curve which goes from the shoulder to the hands; dark colours prevail, from black to ochre hues, contrasting with the white part of the fire place, which defines the silhouette of the portrayed dressed in black. Only the arms, the hands, the long neck (characteristic of Modigliani) and the face are striking; she is the centre of all attentions and there is no other detail in the whole painting that may distract us away from her face. She looks at us with thoughtful and vivid eyes. This is the contrary to what Vuillard seems to be doing in his portrait of Princess Bibesco. Modigliani's figure is placed frontally right in the centre of the composition, wearing a plain dress, sitting by the fire place; she looks almost like an icon. Everything here is geometry. The back plan of the painting is a succession of squares rendered in various hues of black, brown, white, ochre and beige. The long neck is a cylinder where the oval face lies. The hair is a dark cone and only some lines design the nose, the eyebrows, the eyes and the small and thick lips, which are in fact very similar to that of *Alice*, another Modigliani's painting (Stockholm Museum). The work is done with vigorous, long and thick brushstrokes, which seem to draw the figure and the back plan at the same time. Only on the face, as it has been mentioned above, one could find a finer brushwork. Even the hands are rendered with vigour. In spite of the fact that they were contemporary, the differences between the two artists are considerable and the way they execute their canvases can easily prove it. Vuillard is an innermost painter and he is attached to a group with no great darings and geometric researches as Modigliani's friends Picasso and, why not, Diego Rivera, who did a magnificent portrait where geometry prevails (MASP collection).

Another example for the sake of comparison is given by another Vuillard painting, that is, *Femmes dans un intérieur*, from 1920 ca. The subject is the same of that of Princess Bibesco, though the model is placed on the first plan, on the left, represented as far as the knees. Her dress is dark with a belt marking the waist. Just as the other one, she is wearing a necklace and sitting on an armchair, with her hands entwined in front of her. However, her regard is not towards the spectator, for her head bends gently to her side, where a middle-aged face, with a close

attitude, calls her attention. A lot of elements decorate the ambience, although there is no luxury perceived, as one can notice in Princess Bibesco's portrait. There is more seriousness coming from the bookcase plenty of books protected by glasses, where two greco-roman busts lie on the upper part, and an agile figure in bronze appears in the centre. Over the bookcase, the wall is covered with a great variety of paintings. On the right, there is a chair and after it, a closed door, with an arch above. There is a painting on the wall which surrounds it and just below it, there is a telephone. Another piece of unidentified furniture completes the scenery.

There is a predominance of hot colours and the scenery has a denser air, which seems to exhale from this intellectual aspect emanating from the books, sculptures and paintings. There is no lightness as one could see in Princess Bibesco's portrait. Everything looks more severe and stern, even from the fact that the telephone appears, a modern element taking part on the practical life. It is less deep than the princess' portrait, for the figure on first plan and the big bookcase rendered in thick brushstrokes make it difficult to have an effect of perspective. It seems more realistic in contrast with the lyrism of Princess Bibesco's portrait. This could be produced by the absence of suggested light; only natural light is involved and it spreads equally all around the hall.

The succession of horizontal and vertical lines build up by the furniture, books, paintings, the door and other elements contrast with the sinuous line which defines the body and head of the portrayed figure and emphasizes the severity of the composition. Vuillard was already leaving behind his short brushwork, looking like patterns and which was so important in his work, to execute simpler and more direct portraits which, according to some critics, meant a loss of creativity caused by an excess of orders, which he would take to survive. As Dominique Brachlianoff has already suggested: "Au nom même des qualités qui font la poésie et la modernité de ses plus belles oeuvres antérieures, l'excès de la description réaliste que caractérise la production tardive de Vuillard fut souvent jugée très sévèrement, sinon totalement condamnée".

Translation: Ana Gonçalves Magalhães

Marco Secci

Ardengo Soffici em Paris: 1900-1906

Se pelas vinhetas executadas por Soffici nos anos parisienses para revistas como "Gil Blas", "Le "Rire", "L'Assiette au Beurre"¹, é difícil remeter-nos a outros modelos além de Forain, Steinlein e Willette², assim, também por aquelas mais sóbrias, com figuras mais definidas, aparecidas em 1904 em "L'Assiette au Beurre"³, é difícil dar indicações mais precisas além dos próprios modelos. Nas capas de *La Chimère*⁴ e *Le Petit Johannes*⁵ [fig. 1] e naquela para "L'Europe Artiste"⁶ Soffici se orienta para uma tendência genericamente simbolista⁷. Mas ao mesmo tempo, em *Donna che legge*⁸ e na capa para as *Cantilènes*⁹ [fig. 2] de Moréas, ele já demonstra um notável domínio do estilo gráfico nabi¹⁰, devido talvez ao uso de um registro pessoal no âmbito do mesmo gênero. No entanto, os títulos das obras apresentadas no *Salon des Artistes Indépendants* de 1902 e 1903 confirmam que ele se move num mundo simbolista e

¹ V.L. CAVALLO, *Soffici, , Immagini e Documenti 1879-1974*, Florença 1986, pp. 26,27,28.

² Cf. M.M. LAMBERTI, *Appunti sul primo Soffici (1897-1908)*, em *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900*, atas da reunião, Florença, 1976, p. 232.

³ V.L. CAVALLO (1986), pp. 56-57-58.

⁴ Capa de "La Plume", novembro 1901; v. S. BARTOLINI, *Ardengo Soffici. L'opera incisa*, Reggio Emilia 1972, p. 331.

⁵ Capa do romance homônimo de Frederik van Eeden, publicado nas edições "La Plume" e reutilizada para ilustrar o número de fevereiro de 1903 da mesma revista: v. "La Plume", vol. XV, p.251; v. BARTOLINI (1972), prancha 1.

⁶ Capa de "L'Europe Artiste", n.1, junho 1904; v. BARTOLINI (1972), pranchas Vlb e Vlc.

⁷ Este tipo de estilo não deixava de ter um certo débito para com Costetti: a este respeito v. LAMBERTI (1976), pp. 228-229; para a colaboração de Soffici com Costetti, Melis e Brunelleschi num projeto ilustrativo antes da partida da comitiva para Paris, além de alguns contatos sucessivos de Soffici com os outros do grupo, v. também C.M. SIMONETTI, *Soffici, le riviste, l'editoria*, em *Ardengo Soffici: un bilancio critico*, dirigido por M. Biondi, Florença 1990, pp. 101-102.

⁸ A obra é reproduzida em *Ardengo Soffici*, sob curadoria de L. Cavallo, Milão, 1992, catálogo da mostra realizada em Acqui Terme, p.33; o curador do catálogo não dá indicação sobre a publicação da gravura. Pensa-se na aproximação desta obra com Vallotton pelo jogo de superfícies brancas particularizadas sobre as negras. Sobre Vallotton v. *Nabis 1888-1900*, curadoria de C.Frèches-Thory e U.Perucchi-Petri, Munique 1993, catálogo da mostra ocorrida em Zurique e Paris, n. 278-283. Igualmente remete a modelos nabis *Alberl*, uma outra pequena gravura de Soffici usada várias vezes em "La Plume": vol. XVI, 1903, pp. 78, 452; vol. XVII, 1904, 9.12. V. BARTOLINI (1972).

decadente, sensível às referências literárias¹¹ como também simbólica e alusiva é a leitura que ela dá a *Aprile*¹² de Fontanesi na resenha de uma monografia sobre o pintor piemontês¹³. Na mesma linha Soffici escreve monografias sobre Canonica, Bistolfi e Trentacoste¹⁴, todos artistas que gozam de prestígio no país de origem, e que demonstram o quanto ele ainda estava imerso numa cultura simbolista italiana¹⁵. Certos quadros do período em torno de 1903-1904, como *Nervi*¹⁶ [fig.3], *Paese*¹⁷ e *Figura*¹⁸ fazem pensar em experiências rápidas e mal sucedidas e talvez nem mesmo acabadas. Nessas observamos uma certa falta de preocupação pelo aspecto compositivo; a técnica é de amplas pinceladas velozes, de um empaste grosseiro e as cores são mal combinadas, tendendo às gamas escuras; os empastes em geral sem forma não escandem nem as zonas de cores precisas nem as divisões nítidas de campos.

⁹ Além de ilustração para a nova edição das *Cantilènes* de Jean Moréas, publicada para as edições de "La Plume" em 1902, a obra serviu como capa para os três números de 15 de abril, de primeiro de maio e de 15 de maio, n. 312-314, da revista homônima; v. CAVALLO (1986), p. 37. Observe-se como pelo corte, composição e sinuosidade dos contornos, essa se refere claramente a modelos ainda do âmbito nabi: cf. a litografia *L'éducation du chien* de K.X.Roussel, em C.FRÈCHES-THORY e A. TERRASSE, Les Nabis, Paris, 1990, p. 237.

¹⁰ Para o sucesso da gráfica nabi nos primeiros anos do século cf. F.FOSSIER, *Les Nabis et l'art graphique*, em *Nabis 1888-1900*, (1993), pp. 425-429; tendo presente todavia que o autor concentra a atenção no período até 1900, enquanto o sucesso os Nabis continuou depois disso.

¹¹ V. os títulos das obras apresentadas por Soffici no *Salon des Artistes Indépendants*, Paris 1902, catálogo da mostra, n. 1642-1648: *Pétrarque, Soir, La meule, La maison opprimée, Tête de femme, Maternité, Étude*; e no *Salon des Artistes Indépendants*, Paris 1903, catálogo da mostra, n. 2260-2267: *Fuite en Egypte, Le nuage, La maison et le nuage, Canal, Moulin aux courbeaux, Le XV de l'Enfer, Maisons endormies*.

¹² Civica Galleria d'Arte Moderna, Turim.

¹³ A. SOFFICI, *Antonio Fontanesi peintre -paysagiste*, em "La Critique Indépendant", junho de 1902, reeditado em M.RICHTER, *La formazione francese di Ardengo Soffici*, Milão 1969, p.271: Dans le milieu du tableau un vieil arbre tend ses pauvres bras noirs, morts et raidis vers un petit nuage froid, presque métallique, qui suspend au dessus de la plaine, sur la jeunesse et sur le squelette de l'arbre, la vague menace de la destinée".

¹⁴ A. SOFFICI, *Lettres d'Italie- Jeunes artistes italiens, Pietro Canonica sculpteur*, em "L'Oeuvre d'Art International", 20 de janeiro-20 de fevereiro de 1903; *Leonardo Bistolfi sculpteur*, em "L'Oeuvre d'Art International", 20 fevereiro-20 março 1903; *Domenico Trentacoste*, em "L'Oeuvre d'Art International", 20 de maio-20 de junho de 1903; reeditados em RICHTER (1969), pp. 275-279. Um ano antes, na resenha sobre Fontanesi, Soffici já tinha indicado em Pietro Canonica o maior escultor italiano: v. SOFFICI (1902), p. 271.

*Salon d'Automne Considérations*¹⁹, resenha da fundamental exposição de 1904, é gerado em parte pela mesma bagagem cultural: Soffici persiste na apreciação de Böcklin e Segantini, segundo um gosto maturado no ambiente cultural italiano, sem dúvida anterior à sua chegada a Paris, dado que os dois artistas gozavam de sucesso na Itália e na área germânica, mas não por certo no meio parisiense. A estes dois modelos se soma Puvis de Chavannes, o qual obtivera sucesso em Florença na mostra *Arte e Fior*²⁰ sobre o fim do século, mas que, sem dúvida, gozava de muito maior prestígio em Paris. Do mesmo artigo resulta um ainda escasso e distorcido conhecimento do impressionismo e nenhum interesse pelo grupo em maior evidência (os Nabis e os neo-impressionistas), salvo poucas exceções como Denis e Guérin, mais mencionados pela crônica do que por uma real apreciação²¹. O herói da resenha permanece no entanto Puvis de Chavannes, particularmente apreciado nos grandes ciclos públicos, confirmando a adequação de Soffici ao seu sucesso parisiense²².

À redescoberta de Puvis de Chavannes corresponde uma mudança estilística e temática na produção figurativa ocorrida naquele ano: pense-se que de quadros como *Figura* e *Paese*, normalmente atribuídos a 1904 e certamente não distantes de *Nervi* (certamente de 1903), passa-se a obras como *La Mocca*²³ e as duas versões de *La Terrazza*²⁴. Nestas últimas vemos um corte completamente diferente, com uma maior atenção à

¹⁵ LAMBERTI (1976), pp 232-233: "nos anos 1900-1903... pelo discurso pictórico, mesmo numa inevitável expansão de experiência, os parâmetros e os modelos inspiradores permanecem os mesmos dos anos florentinos, um pouco consumidos e estranhados no novo ambiente: ainda Segantini, Fontanesi e, como citação de jovem escultura cisalpina, Bistolfi de 43 anos, com Canonica e Trentacoste".

¹⁶ Col. particular: v. *Ardengo Soffici*, (1992), n.1.

¹⁷ Ex col. Soffici; v. G. RAIMONDI e L. CAVALLO, *Ardengo Soffici*, Florença 1967, n.31.

¹⁸ Col. Vallecchi; idem, n.35.

¹⁹ A. SOFFICI, *Le Salon d'Automne*, em "L'Europe Artiste", outubro-novembro 1904, reeditado em RICHTER (1969), pp.290-296.

²⁰ Sobre esta mostra cf. LAMBERTI (1976), pp. 229-231.

²¹ V. SOFFICI (1904), p.295.

²² Sobre o sucesso de Puvis de Chavannes e a sua influência sobre os artistas nos primeiros anos do século cf. R.J.WATTENMAKER, *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*, Toronto 1975, catálogo da mostra.

²³ Ex col. C. Tosi; v. RAIMONDI-CAVALLO (1967), n. 29.

²⁴ Col. Soffici; idem, n. 30 e 30a.

composição e com figuras que adquirem uma posição central na economia do conjunto, e também uma consequente proporção monumental: todas características que sugerem o modelo de Puvis²⁵. A própria mudança nos títulos das obras, com respeito àquelas apresentadas nas edições anteriores do *Salon des Indépendants*²⁶, deve-se certamente a uma mudança de atitude, na esteira do sucesso de Puvis de Chavannes que, com a decoração da Sorbonne e do Panthéon, recebera um amplo reconhecimento do público, que naquele ano via culminar o seu sucesso com a individual a ele dedicada junto ao *Salon d'Automne* de 1904. O artigo resenha de Soffici sobre este *salon* é importante sobretudo como *terminus post quem* do seu amadurecimento crítico-figurativo, que se concentrou entre novembro de 1904 e maio de 1906; além e depois da virada puvisiana de 1904, em cerca de um ano e meio, quando a concepção pictórica de Soffici sofreu uma mudança radical. Para compreendê-la, deve-se reconstruir o ambiente crítico da Paris daquele período e os estímulos que o artista pode ter recebido.

Mesmo não sendo "L'Europe Artiste" uma revista de primeiríssimo plano, a resenha indica uma virada significativa na crítica de Soffici, e sua tentativa de adentrar no debate e na prática editorial²⁷. Isto é mais a desinformação sobre o debate contemporâneo²⁸, em particular no que se refere à arte impressionista (considera Cézanne um chefe do grupo e Gauguin um

de seus membros, além de recusá-la aprioristicamente), constituíram um estímulo à atualização de Soffici. Justamente naquele momento uma parte muito influente da crítica é orientada para a criação da "legenda" Cézanne²⁹, para a apreciação do grupo de pintores Nabis e a formulação de outras idéias que serão a base da concepção que Soffici terá da arte no seu retorno à Itália.

O atraso de Soffici é notável no que se refere à afirmação obtida por Cézanne em *salons* anteriores (*des Indépendants* 1902 e *d'Automne* 1903) e na individual de 1904; entre as menções críticas, o artigo de Emile Bernard em "L'Occident"³⁰ de julho, resulta de capital importância como contribuição monográfica rica em testemunhos diretos e citações de artista³¹. Bernard delinea a figura de um Cézanne que nos seus exórdios, graças ao exemplo de Manet e Pissarro, chega a uma relação direta com a natureza até atingir uma "art sincere, et... naïvement savant", mas afirma que este trabalho *sur nature*, de "análise", constitui somente uma primeira fase funcional para uma reelaboração meditada, à "síntese" e até à abstração³². No artigo há uma página de citações que o escritor atribui a Cézanne³³, de onde resulta que ele tem uma poética centrada no estudo assíduo *sur nature*, sobre o pintar do natural, portanto longe de qualquer abstração, e próxima também a uma concepção impressionista; mas o crítico declara que Cézanne se diferencia do impressionismo³⁴ e em vez de ser "spontané" é um "réflecti"³⁵. Um ano antes, das mesmas colunas de "L'Occident", um outro pintor-crítico, Maurice Denis, falando de Gauguin, de como este considerava Cézanne um iniciador

²⁵ Estes três quadros foram executados numa segunda ou última fase de 1904, próximos portanto da maneira de SOFFICI (1904) porque se diferenciam estilisticamente dos precedentes e porque estão alinhados com obras de 1905 como *Bambino biondo*. E no entanto também as obras do final de 1905 derivam sua monumentalidade daquela das obras do tardo 1904 e do início de 1905: considerem-se por exemplo as obras para o hotel de Roncegno: v. RAIMONDI-CAVALLO (1967), nn. 39-47.

²⁶ Soffici se apresentou no Salon des Artistes Indépendants de 1905 com duas obras chamadas Balcon Toscan, que reconduziam às duas versões de La Terrazza: v. os títulos das obras apresentadas por Soffici no Salon des Artistes Indépendants, Paris 1905, catálogo da mostra, nn. 3791-3794. Note-se todavia que, além das duas versões puvisianas de Balcon Toscan, Soffici apresentava também a capa para "L'Europe Artiste" da qual se falou acima, e então é de se considerar a utilização de estilos diversos em gêneros diversos ou ao sobrepor-se dos dois estilos em uma mesma exposição por causa da mudança recente.

²⁷ O diretor de "L'Europe Artiste" era Ricciotto Canudo, jornalista em evidência a ponto de ser o redator para o "Mercure de France" da coluna *Lettres d'Italie* e de outros serviços. Como já sabemos, Soffici se introduzira no ambiente graças à sua atividade de vinhetista e de ilustrador. Um estímulo publicista paralelo chegava a Soffici de Papini e do ambiente de "Leonardo", com quem as relações se tornam mais estreitas desde a estadia de 1904: desde então a correspondência entre os dois vê aumentar as menções a madeiras, ou seja, incisões em madeira feitas por Soffici, e de trocas de revistas ("Plume", "Leonardo", etc).

²⁸ A constatação de tal "descarte" cultural é consequente ao forçoso confronto com as outras resenhas ao *Salon d'Automne*.

²⁹ Sobre a questão do surgimento do sucesso de Cézanne, para uma análise em parte diferente às teses aqui expostas, cf. a fundamental contribuição de R. SHIFF, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago 1984.

³⁰ Cf. E. BERNARD, *Paul Cézanne*, em "L'Occident", julho 1904; reeditado em P.M. DORAN, *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978, pp 30-42. "L'Occident", revista fundada por A. Mithouard com o intento de revalorizar a tradição nas artes e na literatura, era uma das revistas mais renomadas, justamente pela sua crítica às artes figurativas.

³¹ De fato, a repercussão do artigo deve ter sido realmente ampla pois em agosto de 1905, Matisse - depois de tê-lo pedido - recebia de Signac um resumo preciso: cf. *Henri Matisse (1904-1917)*, Paris 1993, catálogo da mostra, p. 68.

³² V. BERNARD (1904), em particular pp.34-35.

³³ Num confronto com as sucessivas edições da correspondência, as citações resultam fiéis; cf. E. BERNARD, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites*, em "Mercure de France", 16 de outubro de 1907, pp.606-627.

³⁴ A interpretação de Cézanne como pintor que se diferencia do impressionismo é palidamente contrária à concepção da arte que o mestre de Aix-en-Provence possui e que resulta também das citações citadas por Bernard no seu artigo. Para entender como Bernard trabalha conscientemente esta "distorção" observe-se o que ele declara na carta à sua mãe de 5 de fevereiro de 1904 na manhã do seu encontro com o mestre de Aix: "Cézanne... professe les theories du naturalisme e de l'impressionisme, me parle de Pissarro, qu'il déclare colossal", em DORAN (1978), p.24.

³⁵ BERNARD (1904), P.37.

e de como havia transmitido esta admiração aos seus seguidores Nabis, tinha proposto uma imagem do pintor de Aix-en-Provence diferente do Impressionismo³⁶.

É evidente então que Soffici, não apenas não estava atualizado sobre o artigo de Bernard, publicado enquanto estava na Itália, como não devia nem mesmo ter seguido o debate artístico. E isto se alinha com aquela cultura sobretudo italiana que vimos que ele mantivera antes de sua virada puvisiana do final de 1904, e que permanece relevante também no momento da resenha ao *Salon d'Automne*. Outras resenhas, aparecidas no mês de dezembro em duas respeitabilíssimas revistas artístico-literárias, são orientadas para uma forte apreciação de Cézanne, que não é visto como Impressionista: Joseph Guérin em "L'Ermitage"³⁷ o louva falando de "síntese" a propósito das suas paisagens e admirando as qualidades de "estilo" e "solidez" da obra; também Sourac em "L'Occident"³⁸ tece elogios chamando também ele em causa o conceito de síntese; os dois críticos além disso, logo depois das individuais dos artistas, passam em revista os Nabis, com Denis em primeiro lugar, num interessante *continuum* com o mestre provençal.

É importante notar como a formulação do conceito de síntese referente a Cézanne tenha tido sucesso junto a estas duas revistas que estão entre as mais importantes e influentes, e como, simultaneamente a esta forte afirmação do pintor de Aix, os Nabis ficam entre os artistas de maior sucesso. Eles gozavam também de um notável prestígio de crítica: veja-se por exemplo, a resenha ao *Salon des Indépendants* de 1904 de Nanteuil aparecida em "L'Occident"³⁹ de abril, ou ainda outras publicadas em "L'Ermitage" de fevereiro⁴⁰ e março⁴¹, por ocasião de uma mostra em Druet e do *Salon des Indépendants*.

Também com referência ao sucesso dos Nabis, portanto, a resenha do *Salon d'Automne* de Soffici resulta num notável atraso. No processo de amadurecimento que o levou à apreciação de Cézanne,

Soffici passou por posições sustentadas por uma crítica próxima aos Nabis, ou a eles favorável, e feita em parte pelos próprios expoentes do grupo⁴². Se ele já conhecia o Denis pintor⁴³, somente depois dos estímulos da editoria de então, teve conhecimento dos seus escritos. Esta descoberta se deve também ao fato de que Denis, junto a Sérusier e outros membros do grupo dos Nabis e da escola de Pont-Aven, expunha regularmente em vários *salons*, entre os quais aquele *des Indépendants*, do qual também Soffici participava e do qual era ainda sócio⁴⁴.

Uma semana depois do encerramento do *Salon d'Automne* de 1904, se abria na Galeria Druet a primeira mostra individual de Denis, na qual ele se apresentava com uma série de *études d'Italie*, propondo-se como o pintor que reinterpreta o passado e os lugares do passado⁴⁵. Não obstante a apresentação em moldes classicistas de André Gide⁴⁶, os estudos *d'après* e as cópias revelam uma escolha precisa filo-primitivista e, mais precisamente, filo-quatrocentista, confirmada pelas impressões e anotações que Denis transcreveu em seu diário durante a viagem à Itália daquele ano⁴⁷.

O tipo de apresentação escolhido por Denis para a sua primeira individual não pode ser explicada por uma hipotética fulguração durante as viagens à Itália de 1897/8 ou de 1904, ou com a apreciação dos primitivos que estava implícita nas posições dos neo-traditionalistas⁴⁸ desde 1890. A causa daquela apresentação filo-primitiva deve ser buscada numa moda cultural consequente a uma mostra realizada no verão⁴⁹ de 1904, intitulada *Les Primitifs Français*, que reforçou o sucesso dos primitivos

³⁶ M.DENIS, *L'influence de Paul Gauguin*, em "L'Occident", outubro de 1903; segundo a edição M.DENIS, *Théories 1890-1910*, Paris 1920, pp. 166-171. d'Automne(II),

³⁷ J. GUÉRIN, *Le Salon em "L'Ermitage"*, dezembro de 1904, pp. 309 e seguintes.

³⁸ SOURAC, *Reflexions sur le Salon d'Automne*, em "L'Occident", n.37, dezembro de 1904.

³⁹ M.NANTEUIL, *Le Salon des Indépendants*, em "L'Occident", n.29, abril de 1904.

⁴⁰ J.GUÉRIN, *Exposition chez Druet*, em "L'Ermitage", fevereiro 1904, pp.144-146

⁴¹ J.GUÉRIN, *Exposition des peintres indépendants*, em "L'Ermitage", março 1904, pp 231 e seguintes.

⁴² Recorde-se que a redação destas duas revistas tinham relações, também de colaboração, com alguns membros do grupo nabi-sintetista.

⁴³ Demonstra-o a menção feita em Soffici (1904).

⁴⁴ Cf. CAVALLLO (1986), pp. 30,34.

⁴⁵ Certamente Soffici não deixou de participar. Em L.ROUART, *A propos d'une exposition recente chez Druet*, em "L'Occident", n.37, dezembro 1904 (mesmo número de "L'Occident" em que se publicava a resenha de Sourac ao *Salon*), o autor evidencia a inspiração primitivista de Denis e o seu inspirar-se no Angélico e em Piero della Francesca. O catálogo demonstra o senso desta resenha: Denis expôs várias vistas de cidades e muitos quadros *d'après* e muitas cópias de quatrocentistas italianos: cf. *Exposition M.Denis. Études d'Italie*, Paris 1904.

⁴⁶ Ver o prefácio do catálogo, idem, pp. 3-7.

⁴⁷ Várias destas denotam realmente uma predileção pelo filão tre-quatrocentesco e atestam o interesse por Piero della Francesca (v. M.DENIS, *Journal*, Paris 1957, p. 219), os giotescos, o Angelico, a capela Strozzi (idem, p. 213), a grande capela dos Spagnoli (idem, p. 220).

⁴⁸ V. M.DENIS, *Définition du Néo-Traditionnisme*, em "Art et Critique" 23 e 30 agosto 1890; segundo a edição DENIS(1920), pp.1-13. Esta apreciação era só um aspecto de uma chamada geral à tradição iem nome de uma recusa ao academismo oitocentista.

⁴⁹ A mostra devia estar aberta pelo menos desde junho pois é mencionada em M.DENIS, *Un chef d'oeuvre inconnu de la peinture française au XV siècle*, em "L'Occident", junho 1904, segunda a edição DENIS (1920), pp. 128-133. A natureza da mostra permanece um aspecto a ser aprofundado.

e que teve ampla ressonância no *milieu* artístico parisiense, a ponto de causar a difusão do uso de certos vocábulos (como *primitif*) e uma maior reflexão sobre o conceito de primitivo.

Por ocasião desta exposição, Denis tinha escrito um alentado artigo sobre *La gaucherie des Primitifs*⁵⁰, apologia da arte dos primitivos, em nome da sinceridade deles e do seu "sens des objets". O primitivo, segundo Denis, não se preocupa com a aparência dos objetos mas sim com a sua "qualidade"; apresenta-os assim segundo o seu conhecimento, ponto no qual consiste a *gaucherie*⁵¹. Denis se refere a Renan para apoiar os conceitos de genialidade, simplicidade, condições infantis, num evidente paralelo com os primitivos⁵². Com o mesmo objetivo propõe uma identificação entre o conceito de *gaucherie-primitif* e aquele de *naïveté*, este último entendido em senso diacrônico e como sinônimo de originalidade e sinceridade⁵³.

Esta identificação entre os conceitos de *gaucherie*, *primitif*, *naïveté*, e também o paralelo entre primitivo e moderno, serão, junto com outros conceitos como genialidade, simplicidade, infantilidade, temas e *topoi* fundamentais da crítica sucessiva; e a sua difusão não se explicaria senão com o amplo sucesso dos primitivos, que se enraizou na cultura comum e no imaginário coletivo dos *milieux* artísticos.

O atraso de Soffici⁵⁴ com respeito às idéias expressas pela crítica contemporânea sobre Cézanne, os Nabis, os primitivos, o Impressionismo e também sobre Gauguin⁵⁵, culminou em parte nos dezoito meses seguintes, entre dezembro de 1904 e maio de 1906, com uma identificação no ambiente figurativo e crítico contemporâneo, a partir do aparecimento da resenha. Da correspondência com Giovanni Papini⁵⁶ se deduz que Soffici, voltando a Paris da estadia na Itália pela metade de outubro de 1904, escreveu a resenha no mês (ou mês e meio) seguinte, e que essa aparece pelo final de novembro.

⁵⁰ M.DENIS, *De la gaucherie des Primitifs*, em "Les Arts de la Vie", julho 1904; segundo a edição DENIS (1920), pp. 172-178.

⁵¹ Ídem, pp. 174-175, onde além disso o autor toma como exemplo Giotto e Piero della Francesca, ao indicar as mesmas preferências que subentendiam a sua individual.

⁵² e ⁵³ Ídem, p. 173.

⁵⁴ Entenda-se aquele resultante de Soffici (1904).

⁵⁵ Sobre o "descarte" cultural de sua resenha sobre Segantini e Böcklin já se falou; na verdade o único consenso que Soffici parece exprimir é aquele sobre Puvis.

⁵⁶ V. as cartas de Papini de 5 outubro e de Soffici de 22 outubro 1904, em G.PAPINI e A.SOFFICI, *Carteggio 1903-1908*, curadoria de M.Richter, Roma, 1992, pp. 56-58.

A nova atitude de Soffici é evidenciada pela intensificação de suas relações com Papini: pela análise da correspondência de ambos depois de outubro de 1904, se tem a sensação de que os dois interlocutores estão imersos na vida das revistas⁵⁷. Os dois falam continuamente de "Leonardo", das "madeiras" (para as xilogravuras) enquanto material bruto, ou já gravadas por Soffici e comentam vários artigos. Soffici termina em contato com o ambiente editorial parisiense, seja como colaborador ou frequentador de revistas secundárias como "La Plume" ou "L'Europe Artiste", seja como pessoa informada sobre aquelas de primeiro plano. Na correspondência discutem sobre jornalistas como Semenof⁵⁸, Canudo⁵⁹, Vannicola⁶⁰, tratam de "L'Europe Artiste"⁶¹, "La Plume"⁶², "L'Ermitage"⁶³, "Mercure de France"⁶⁴. Das três revistas que mais acompanharemos pela sua importância, "Mercure de France", "L'Ermitage" e "L'Occident", as duas primeiras são mencionadas com toda a naturalidade como se os dois interlocutores discutissem coisas correntes. É então evidente que o retorno a Florença em 1904 acelerou e estimulou o processo de integração de Soffici nos *milieux* das revistas: se é verdade que também antes, na correspondência mais rara com Papini, de abril de 1903 ao início do verão de 1904, há menções sobre Canudo, "Leonardo" e "La Plume", não se pode negar que o nível do debate se eleva e se adensa e que os pontos de referência se

⁵⁷ Parece que os dois constituem um "tandem" para assegurar uma comunicação contínua entre grupinhos de editores intelectuais nas duas sedes. Soffici constitui uma importante cabeça de ponte em Paris na qualidade de informante, desenhista e correspondente.

⁵⁸ V. as menções a Semenof, diretor da revista "Viesy", em PAPINI-SOFFICI (1992), cartas 28, 30, 31, 36.

⁵⁹ V. as menções ao diretor de "L'Europe Artiste" e colaborador do "Mercure de France" com o qual Soffici estava em estreito contato, ídem, cartas 31, 35, 36.

⁶⁰ V. as menções ao diretor da "Revue du Nord" e amigo de André Gide, diretor por sua vez de "L'Ermitage", ídem, cartas 33,37,38, 42. Sobre a "Revue du Nord" v. ídem p. 63, n.4.

⁶¹ V. as menções ídem, cartas 29, 30, 31, 32.

⁶² V. a menção ídem, carta 31.

⁶³ V. a menção ídem, carta 31. Para entender como o grupo de "Leonardo" e logo também Soffici, seguiam "L'Ermitage" basta se pensar que na revista florentina seria publicado, em fevereiro 1905, um artigo informativo sobre o período dirigido por Gide.

⁶⁴ A menção do "Mercure de France", ídem, carta 53, aparece totalmente incidental, e se deve ao comentário de Papini sobre um artigo de Canudo, que resenhava em termos elogiosos o "Leonardo", como jornal antipositivista e individualista.

⁶⁵ cf. *Le riviste che riceviamo*, em "Leonardo", junho-agosto 1905, p. 142.

⁶⁶ Soffici no seu artigo de 1904 o havia mencionado junto com Denis entre os artistas que recusava por não estarem à altura de serem exaltados: v. SOFFICI (1904), p.295; no seu retorno definitivo à Itália demonstrará ao invés, que o aprecia, afetando também neste caso uma reviravolta no julgamento.

multiplicam. Uma confirmação ulterior é oferecida pelo mesmo "Leonardo": no número de junho-agosto de 1905⁶⁵ aparece a primeira lista das revistas recebidas e entre as artístico-literárias encontramos "Mercure de France", "Vers e Prose", "La Plume", "L'Occident", "La Renaissance Latine", "L'Ermitage".

Um dos primeiros compromissos de 1905 foi a individual, realizada na Druet, de Charles Guérin, artista hoje quase desconhecido mas que gozou de notável prestígio na época⁶⁶. Ele fora aluno de Gustave Moreau e mesmo sendo um pintor independente já afirmado, era com frequência ligado aos Nabis, talvez também porque, sendo considerado um seguidor de Cézanne, era de qualquer modo vinculado ao grupo que se considerava descendente deste último e que por ele mantinha um culto. Maurice Denis, na resenha em "L'Occident"⁶⁷, propõe um Guérin que não recorre à imitação mas à abstração e lhe atribui a concepção nabi do quadro⁶⁸. Neste contexto de abstração e para sublimar o elogio, Denis cria em Guérin uma descendência de Cézanne e, ao fazê-lo, dá ao mestre de Aix a denominação de "classique instinctif" que terá ampla ressonância na crítica daquele ano⁶⁹. Note-se que no segundo termo da denominação "classique instinctif" sente-se uma espécie de transferência do conceito de *naïveté* e de sinceridade que já tínhamos visto ligado àquele de primitif no artigo escrito por Denis alguns meses antes.

O próximo compromisso de 1905 foi o *Salon des Artistes Indépendants*, sem dúvida o mais importante encontro artístico coletivo da primeira metade do ano, do qual o próprio Soffici participou com as obras feitas em 1904 que marcam a virada puvisiana e que rompem, pelo estilo e pela temática, com a produção anterior.

Um dos críticos mais respeitados do panorama parisiense, Charles Morice, escreveu no "Mercure de France", revista da qual era um dos redatores chefes da seção artística, uma resenha⁷⁰ ao *salon* totalmente favorável a Cézanne que nem mesmo figurava na

exposição. Morice elenca aqueles que, segundo ele, são os "maîtres du lieu", ou seja, os pintores que atingem maior sucesso, numa lista que fotografa com objetividade uma situação de sucesso que vê em primeiro plano os grupos Nabi e neo-impressionista: M. Denis, Charles Guérin, Marval, Bonnard, Roussel, Vuillard, Desvallières, Cross, Luce, Signac, de La Rochefoucauld, Prunier, Lacoste, Regoyos, Sérusier, Matisse. Em seguida, referindo-se à individual de Van Gogh, Morice recorre ao conceito de primitivo definindo-o "primitif savant" e o compara a Gauguin⁷¹. Mas para Morice o verdadeiro protagonista da exposição é Cézanne porque é imitado por todas as escolas, dos Nabis aos neo-impressionistas e aos alunos de Moreau, de modo que o *salon* é todo ele uma "vaste hommage à Cézanne". Tem-se a sensação de que Morice quer passar a idéia de que se está diante de uma passagem de época que coincide com uma verdadeira e própria explosão de sucesso do mestre de Aix⁷². Em seguida, voltando a falar das obras expostas, Morice revela uma escolha que privilegia os Nabis: depois de ter tratado dos neo-impressionistas com muitas reservas, ele passa a declarar a sua preferência pelas harmonias de Bonnard, Vuillard e Roussel; menciona depois Guérin e Denis, citados juntos e analisados depois em parte, em termos ainda mais elogiosos. Para a interpretação de Guérin, Morice se remete ao esquema crítico proposto por Denis no seu artigo, ao qual faz referência e do qual cita amplos trechos sobre sua filiação a Moreau e Cézanne (retomando a denominação de "classique instinctif"), sobre a evolução da pintura fora da imitação, e sobre o encaminhamento das artes para a abstração. A propósito de Denis, Morice reutiliza o tema de abstração e fala de "présentiment de renaissance dans l'oeuvre d'un primitif". Na conclusão do longo artigo, Morice explicita a sua convicção de que se está diante de um momento de descontinuidade, de uma ruptura no desenvolvimento da arte contemporânea, da conclusão do ciclo do impressionismo, que chama "l'endemain d'Impressionisme"⁷³. Nesta fase de crise, Morice indica em Cézanne o modelo de "passeur" e o propõe novamente com a denominação de Denis⁷⁴. Tentando enfim definir as novas tendências da arte, Morice - fiel àquela orientação anti-naturalista que dissemos que

⁶⁵ M.DENIS, *A propos de l'exposition de Charles Guérin*, em "L'Occident", março 1905, segundo a edição DENIS(1920), pp. 141-144.

⁶⁶ Denis além disso faz ressaltar esta concepção a Cézanne com uma operação de todo arbitraria que indica a vontade do crítico de autoneomear-se com a autoridade de um suposto pai: v. idem, p. 143; cf. a "définition du tableau" formulada anos antes em DENIS(1890), p.1.

⁶⁹ A definição-chave de Denis é: "Elève à la fois de Gustave Moreau, savant archéologue, et de Cézanne, classique instinctif, Charles Guérin marque une nouvelle étape de l'évolution de la peinture en dehors de l'imitation de la nature", em DENIS, *A propos de l'exposition (1905)*, p.144.

⁷⁰ C.MORICE, *Le XXle Salon des Indépendants*, em "Mercure de France", 15 abril 1905, pp.536-556. Note-se que a sua participação, além da importância do evento, induziu Soffici a seguir a crítica como ele mesmo declarou a Papini na carta de 5 de maio, em PAPINI-SOFFICI (1992), pp. 70-71 A crítica de Morice está então difundindo conceitos como a "descontinuidade" na evolução da pintura, o fim do impressionismo e o afirmar-se de Cézanne, que influenciarão fortemente o modo de perceber a realidade artística por parte do público e não apenas nos *milieux* artísticos. E isto justamente enquanto Soffici está se atualizando, e busca afirmar-se no mundo artístico e no domínio da editoria.

⁷¹ V.MORICE, *Le XXle. Salon (1905)*, p.540.

⁷² V. idem, p. 541: note-se como o nível de influência que se atribui a Cézanne é surpreendente. Observe-se ainda que o provençal é definido "impressioniste dissident, classique ou primitif".

⁷³ Idem, p. 550

⁷⁴ Idem, p. 551

era preponderante, também comum a Denis - cita a arte da abstração, apoiando-se ainda nas idéias do pintor-crítico Nabi.

Em maio de 1905, intervindo con *La Réaction Nationaliste*⁷⁵ em "L'Ermitage", Denis rebate a idéia da reação ao impressionismo, ao naturalismo e reivindica ao neo-tradicionalismo dos sintetistas-nabis e à linha de "L'Occident" o mérito de tentar um desenvolvimento que revaloriza a tradição e recorda a batalha anti-acadêmica conduzida pelo seu grupo desde o fim dos anos oitenta⁷⁶. Pouco depois Denis faz um aceno à "...barbarie' de Cézanne", onde de novo notamos um recurso ao campo semântico do primitivismo; mas as aspas parecem significar um "como se costuma dizer", indicativo de uma idéia comum, difusa, sobre Cézanne. Num *excursus* final sobre o *Salon des Indépendants*, no qual o discurso se tingiu de auto-apologia, Denis releva que o que há de novo na mostra é o "neo-tradicionalismo", isto é o movimento dos Nabis⁷⁷.

No início do verão se realiza na galeria Vollard uma exposição de aquarelas de Cézanne, da qual Morice escreve uma crítica⁷⁸ muito favorável, não obstante se possa ler entre as linhas, uma certa prevenção pelo gênero. Alguns conceitos exegéticos tornam-se interessantes: Morice fala de caráter primitivo do desenho e de obras sintéticas, e recorre outrossim ao afortunado cliché do não-acabado; além disso a vizinhança das obras de Gauguin dentro da mesma galeria lhe sugere um paralelo entre os dois artistas⁷⁹.

A *Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques*⁸⁰ foi sem dúvida a maior campanha de imprensa do ano e, por extensão, o nível do debate, as

peçoas envolvidas e a ressonância que obteve. Esta consistiu de uma breve introdução de Morice e das perguntas e respostas de mais de quarenta artistas. Desde a introdução se compreende qual é a trilha interpretativa para a qual Morice quer conduzir o debate, retomando as idéias que já tinha expresso: ele reafirma o princípio do encerramento de um período, dizendo estar no "lendemain de *quelque chose*", no "lendemain de l'Impressionisme"; coloca conseqüentemente a questão se se está "à la veille de *quelque chose*". Morice introduz então as perguntas do questionário, que nada mais fazem do que levar o debate para sua trilha interpretativa:

1. Avez-vous le sentiment qu'aujourd'hui l'art tend à prendre des directions nouvelles?
2. L'impressionisme est-il fini? Peut-il se renouveler?
3. Whistler, Gauguin, Fantin-Latour... qu'emportent ces morts? Que nous laissent-ils?
4. Quel état faites vous de Cézanne?
5. Selon vous l'artiste, doit-il tout attendre de la nature ou seulement lui demander les moyens plastiques de réaliser la pensée qui est en lui?⁸¹

As respostas constituem uma fonte de informações sobre as principais tendências do pensamento e sobre chaves interpretativas de certos artistas difundidos nos ateliês. Um bom número de entrevistados considera encerrado o capítulo do Impressionismo e tende a tachá-lo de extemporaneismo, isto é, a criticá-lo enquanto reprodução fotográfica não refletida. No que se refere a Gauguin, ficamos surpresos ao constatar o quanto já era grande a estima que em geral se tinha por ele e como era considerado uma espécie de mestre reconhecido, um valor adquirido; são poucos os entrevistados que o ligam com os outros dois artistas citados na mesma pergunta: tende-se mais a diferenciá-lo, seja dando uma outra resposta, seja sublinhando as divergências. Além das declarações que o descrevem como um demiurgo⁸², resulta muito interessante constatar como se podem reagrupar as apreciações sobre Gauguin em torno de dois campos conceituais: o decorativismo e o primitivismo⁸³. Alguns

⁷⁵ M.DENIS, *La réaction nationaliste*, em "L'Ermitage", 15 maio 1905; segundo a edição DENIS (1920), pp. 187-198.

⁷⁶ Ídem, pp. 189-190.

⁷⁷ Entre os poucos artistas citados na 'resenha' de DENIS, *La réaction nationaliste* (1905), além de Seurat e Van Gogh - a quem eram dedicadas as individuais - o pintor-crítico menciona Sérusier e Bonnard. Até mesmo Van Gogh é reivindicado para o movimento sintetista. Sobre a questão da terminologia do sintetismo cf. BMWELSH-OVCHAROV, *From Cloisonism to Symbolism*, em *Vincent Van Gogh and the birth of Cloisonism*, Toronto 1981, catálogo da mostra.

⁷⁸ C. MORICE, *Les Aquarelles de Cézanne*, em "Mercure de France", 1 julho 1905, pp. 133-134; a mostra deve ter atraído muito público depois do sucesso do artista nos dois últimos grandes salons (o *d'Automne* de 1904 e o *des Indépendants* 1905).

⁷⁹ Ídem, p. 134. Para compreender o valor do paralelo pense-se que Gauguin gozava já de um forte sucesso, do qual Morice tinha sido um dos principais artífices.

⁸⁰ C. MORICE, *Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques*, em "Mercure de France", 1 agosto 1905, pp. 346-359; "Mercure de France", 15 agosto 1905, pp. 538-555; "Mercure de France", 1 setembro 1905, pp. 61-85.

⁸¹ Ídem, p.349. Entre as cinco questões, as duas primeiras se referem à idéia da passagem de época e da superação do Impressionismo; a quinta levanta uma questão sobre um lugar comum e sobre a posição que cada entrevistado assume; a terceira se refere à opinião sobre três artistas mortos recentemente; a quarta é uma pergunta inteiramente dedicada a um só artista, aquele mais discutido do momento.

⁸² Trata-se daquelas de de La Rochefoucauld, De la Quintinie, Sérusier, Chamaillard, Durio (ídem, *passim*).

⁸³ Prunier fala de "naïveté" (ídem, p.351); Roby acena ao primitivo tahitiano, Girieud fala claramente de Primitivo e de síntese (ídem, pp.549, 553); Maurfra aproxima-o dos "Primitifs...imaginatifs", Duhem e Delvaille recorrem ao conceito de primitivo, Monod o chama "un primitif entre les primitifs" (ídem, pp.62,71, 73-74,75).

entrevistados se abstém de responder mas nenhum, exceto Dinet, fala mal de Gauguin: um outro sinal do seu sucesso. Torna-se difícil pensar que Soffici, imerso neste ambiente, não tendesse a adequar-se. Pense-se ainda que, ao mesmo tempo, Gauguin estava tendo um clamoroso sucesso de mercado tanto que, dali a um ano, na grande retrospectiva junto ao *Salon d'Automne* de 1906, somente uma dezena entre as 227 obras expostas não era pertencente a uma coleção particular⁸⁴. O sucesso comercial do artista, sem dúvida era devido também ao marchand, que a partir da segunda metade dos anos noventa é Vollard⁸⁵, ponto de referência obrigatória para quem quisesse adquirir quadros nos anos da virada do século⁸⁶. O comércio das obras de Cézanne é exclusivo do mesmo marchand; além disso alguns termos ou conceitos atribuídos a Gauguin pelos entrevistados na *Enquête*, reaparecem para o pintor provençal: verifica-se um recurso interessante a campos conceituais e léxicos próximos, causado por uma evidente percepção da afinidade dos dois artistas. E isto se deve à "moda" do léxico crítico e também a um certo ambiente comum ao qual os dois pareciam pertencer⁸⁷. Sabia-se que havia uma linha de descendência artística que, de Gauguin, levava à escola de Pont-Aven e aos Nabis, linha na qual também Cézanne tinha o seu posto⁸⁸, segundo alguns, o de iniciador. De La Rochefoucauld tinha, além disso, falado de um fato do qual cada vez mais se tomava consciência: a veneração dos Nabis por Cézanne.

Na média das considerações, Cézanne não goza de um julgamento já estabilizado como acontece com Gauguin; parece realmente que o estão ainda discutindo junto aos *ateliers* e às revistas, como se fosse uma conquista recente. Para ele também todavia, as opiniões são quase exclusivamente positivas, várias muito laudatórias e indicam uma recessão ao esquema

⁸⁴ Do total Vollard possuía somente cerca de 33: a respeito disso v. *Salon d'Automne*, Paris 1906, catálogo da mostra, pp. 191-201.

⁸⁵ Cf. M.M.LAMBERTI, *Prefazione*, em A. Vollard, *Ricordi di un mercante de quadri*, Turim, 1978, pp. VII, XIII, XIV.

⁸⁶ Cf. *idem*, p. XIV.

⁸⁷ É certo todavia que a categoria de primitivo aplicada a Gauguin fosse anterior ao sucesso editorial parisiense daquele ano. Gauguin era já ligado antes a tal conceito, desde os anos bretões. De fato, já nos artigos do início dos anos noventa que decretam o início de seu sucesso, fazia-se referência a este conceito.

⁸⁸ O debate crítico nas revistas o havia sublinhado várias vezes, como se viu. Sérusier tinha de certo modo rebatido esta interpretação, em MORICE, *Enquête sur les tendances* (1905), p.544, alinhado com a tendência da crítica nabi: Denis já no final de 1903 tendia a exaltar o papel de Cézanne ao influenciar Gauguin. Sobre isto v. DENIS (1903), *passim*.

⁸⁹ V. a declaração de de La Rochefoucauld em MORICE, *Enquête sur les tendances* (1905), p.542: "Cézanne... C'est un très grand maître pour lequel un sympathique groupe d'artistes professe la vénération due à l'Initiateur... 'L'Hommage à Cézanne' de Maurice Denis est à la fois une oeuvre de mérite et un geste hiérarchique particulièrement louable". "L'Hommage à Cézanne" (Musée d'Orsay, Paris) testemunha do culto dos Nabis pelo mestre de Aix, é

proposto por Morice⁹⁰. Entrando na área das definições mais precisas, fica evidente que os vários juízos sobre Cézanne são reconduzíveis, com uma margem mínima de aproximação, a uma gama finita de dois campos conceituais e a uma categoria (macro-campo) que engloba mais conceitos afins. O primeiro campo é o dos conceitos que consideram os atributos colorísticos da obra de Cézanne⁹¹. O segundo campo é constituído dos pareceres que atribuem a Cézanne a qualidade de clássico, remetendo precisamente a um tipo de pintura bem específica para cada um dos três que formulam o juízo⁹².

A categoria conceitual (macro-campo) é a mais interessante, devido à sua maior difusão e também porque Soffici ali se inspirará bastante. Esta é composta de dois campos. O primeiro é muito amplo e contém no seu interior, de um lado os conceitos de *naïf/naïveté*, *ingénu/ingénuité*, *sincère*, *intuitif*, *génie* (num primeiro sub-conjunto), e de outro (num segundo sub-conjunto) os de *gauche/gaucherie*, *maladresse*, *âpreté*, *brutal/brutalité*. O segundo campo da categoria se refere, ao invés, aos conceitos de *primitif/primitivité* e *barbarie*⁹³. Entre os numerosos artistas que para ali apelam se assinalam: Prunier⁹⁴, Camoin⁹⁵, Le Beau⁹⁶, Schuffenecker⁹⁷, Piot⁹⁸, de La Rochefoucauld⁹⁹, Roby¹⁰⁰,

um quadro de Denis que representa o autor, Sérusier e outros membros do grupo nabi reunidos em torno de uma *Natureza morta* de Cézanne na galeria de A.Vollard onde se vê um quadro tahitiano de Gauguin no *background*.

⁹⁰ Entre aqueles que lhe dão um lugar relevante a nova direção proposta pelo crítico estão Desvallières, Piot, Brault, Rouault e Ouvré: v. *idem*, *passim*.

⁹¹ Nas intervenções de Berrichon, Ouvré e Dethomas: v. *idem*, pp. 350, 553, 75.

⁹² Entre estes encontramos Camoin, velho conhecido de Cézanne, Denis, como era previsível, e Sérusier.

⁹³ Para compreender a base desta proposta, considere-se como o autor em DENIS, *De la gaucherie* (1904), linha associado os conceitos de *gaucherie*, *naïveté* e *primitif* e depois a estes, recorrendo à *autoritas* de Renan, tinha ligado os conceitos de *génie* e de *enfantine*. Pense-se depois no sucesso que estes conceitos e a sua associação obtiveram nos vários documentos examinados.

⁹⁴ Prunier colhe o aspecto de "sincerité intime" da obra de Cézanne: v. MORICE, *Enquête sur les tendances* (1905), p. 351.

⁹⁵ Camoin chama Cézanne um gênio e acrescenta que é o "Prmitif du plein air": *idem*, p. 353.

⁹⁶ Le Beau chama Cézanne "un merveilleux intuitif": *idem*, p.354.

⁹⁷ Schuffenecker o reputa "le grand et âpre ingénu": *idem*, p.355

⁹⁸ Piot caracteriza Cézanne pela sua *sincerité* e coloca esta em relação com as deformações que o caracterizam: isto nos remete ao conceito da *gaucherie-maladresse*: *idem*, p.358.

⁹⁹ De La Rochefoucauld recorre a vários temas do primeiro campo: da genialidade ligada à originalidade, à *naïveté* e enfim, ao conceito de *brutalité*: *idem*, p.542.

¹⁰⁰ O juízo de Roby permanece no âmbito semântico da *gaucherie* e da deformação: *idem*, p.549.

¹⁰¹ Girieud recorre aos conceitos de intuição e de sinceridade: *idem*, p. 551.

Girieud¹⁰¹, Hamm¹⁰², Prinnet¹⁰³, Duhem¹⁰⁴ e Willette¹⁰⁵.

Podemos então constatar como, mesmo permanecendo Cézanne um tema de debate, muitos juízos já se orientam para aquela esfera conceitual que tende a caracterizá-lo como um gênio, um intuitivo, um instintivo *naïf* que conserva na sua pintura deformações (*gaucheries* e *maladresses*), sintomas de sinceridade e de singeleza, de modo que acaba visto como um primitivo.

Os entrevistados se adaptam ao Cézanne "classique instinctif" de Denis somente no que se refere à segunda metade da denominação; orientam-se para uma interpretação que retoma os termos do debate sobre o primitivo e sobre a *naïveté*, em sintonia com algumas concepções expressas pela crítica de Denis¹⁰⁶, com a linha de "L'Occident"¹⁰⁷ e com o conseqüente sucesso da exposição sobre os primitivos franceses¹⁰⁸. A exegese de Cézanne proposta por Bernard não parece ter tido grande eco nos ateliês; uma idéia sua, aquela de síntese, não teve, entre os entrevistados, senão um repropoente, enquanto que a de clássico é tomada por três entrevistados (Camoin, Denis, Sérusier) mas em termos diferentes. Morice, fator pertinaz de Cézanne, parece ter tido um certo sucesso e ter interpretado os humores e as opiniões com o seu "impressioniste dissident, classique ou primitif" não obstante o equívoco interpretativo permitido pela denominação¹⁰⁹. Mais sucesso tiveram ao invés as indicações de Cézanne como guia ou melhor *passeur* daquela fase da pintura que, segundo Morice, estava nascendo das cinzas do Impressionismo. Entre os vários graus de aceitação da crítica portanto, aquela de

Morice parece ter tido maior influência. Certo é que as análises das respostas ao questionário dão uma idéia precisa de quais fossem as opiniões e os temas de discussão nos ateliês e nas revistas; além disso nos faz compreender como, aos poucos, se estava formando e difundindo um código de leitura sobre Cézanne, que é pertencente à categoria conceitual evidenciada acima.

Uma análise à parte merece a intervenção de Camoin¹¹⁰, que, entre todas as contribuições sobre Cézanne, é aquela que assume maior importância como análise direta do personagem e testemunho de primeira mão. O entrevistado, em contraste com a interpretação de Bernard¹¹¹, redimensiona a importância que têm para Cézanne os *Maîtres* e os museus em favor do contato direto com a natureza e das "sensações". Além da polêmica, Camoin tenta definir Cézanne por conceitos e paralelos:

"C'est le Primitif du plein air. Il est profondément classique et il répète souvent qu'il n'a cherché qu'à 'vivifier Poussin sur nature'..."¹¹²

Em conclusão, Camoin, mesmo adotando uma posição indefinida em face ao esquema proposto por Morice de um Cézanne que guia uma nova época depois do fim do impressionismo, na sua definição de Cézanne está em perfeita sintonia com os campos conceituais preponderantes nas entrevistas: ele recorre a *topoi* e a conceitos difusos como *génie*, *primitif* e *classique*, e a este último poderia religar-se também o paralelo com Poussin.

Prosseguindo a resenha das contribuições de crítica de arte em um ano assim importante para a atualização de Soffici, é preciso agora considerar a recensão do próprio Morice¹¹³ a um outro evento artístico fundamental do ano: o *Salon d'Automne*. O crítico, talvez também na esteira de um importante artigo de Denis surgido anteriormente, faz um panegírico de Aristides Maillol para quem propõe paralelos primitivos com os egípcios e com os gregos arcaicos¹¹⁴. Também a Guérin dirigem-

¹⁰² Hamm fala de *sincerité* e *gaucherie*: idem, p.552.

¹⁰³ Prinnet associa as idéias de *barbarie* e *maladresse* àquela de síntese: idem, pp.66-67.

¹⁰⁴ Duhem se mantém no âmbito do segundo campo, o do primitivo: idem, p.71.

¹⁰⁵ Willette recorre em vez ao *topos* do gênio: idem, p.81.

¹⁰⁶ Trata-se daquela parte da sua crítica que se refere ao macro-campo semântico de que falamos antes.

¹⁰⁷ Para entender posteriormente a linha de "L'Occident" vale recordar como a intervenção em nome da *gaucherie* e das *maladresses* e da *naïveté* em favor dos primitivos tinha sobre si uma londa tradição de exegese favorável a Gauguin pois os Nabis reivindicavam - desde o início dos anos noventa - o direito às deformações em nome da sinceridade, da subjetividade, da expressão do eu.

¹⁰⁸ Note-se além disso como a influência desta "moda" crítica se revela inclusive nos aspectos lexicais, segundo resulta da terminologia empregada pelos entrevistados.

¹⁰⁹ Não obstante a ambigüidade da denominação, esta pode de qualquer modo ter agido sobre a percepção de Cézanne como *primitif-gauche*.

¹¹⁰ V. a resposta de Camoin em MORICE, *Enquête sur les tendances* (1905), pp. 353-354.

¹¹¹ Entende-se aquela dada em BERNARD (1904).

¹¹² MORICE, *Enquête sur les tendances* (1905), p.353. É útil colocar o acento sobre este paralelo com Poussin que, se bem que não venha proposto pela primeira vez, sem dúvida das colunas do "Mercure de France" deve ter-se imposto tanto a ponto de ser retomado outras vezes: sobre a questão cf. SHIFF (1984), pp.288-89, n.31. Para uma análise acurada do sucesso do paralelo entre Cézanne e Poussin, que obscurece no entanto um pouco a "precedência" da intervenção de Camoin, cf. o próprio autor idem, p.181.

¹¹³ C. MORICE, *Le Salon d'Automne*, em "Mercure de France", 1 dezembro 1905, pp.376-393.

¹¹⁴ Idem, p.383.

se os louvores; de Roussel e de Vuillard, Morice aprecia as harmonias decorativas e poéticas¹¹⁵. Menciona depois Cézanne porque "il s'exprime avec la simplicité d'un enfant ingénu et génial", um julgamento no qual vemos retornar vários *topoi* que tínhamos individuado como predominantes na *Enquête*.

Um pouco anterior é um artigo de Denis sobre Maillol¹¹⁶, no qual o pintor-crítico lhe atribui valores e conceitos que utiliza na exegese de Cézanne. Nesse, ele desenvolve uma série de pontos dos quais se compreende como em Maillol vê tornar-se verdadeiro o seu ideal artístico: o escultor Nabi sabe juntar o clássico aos valores da esfera do primitivo¹¹⁷: ele sabe conjugar "simplicité... et grand style"¹¹⁸, e "il joint à la vertu d'un classique l'innocence d'un primitif", por isso o crítico o define "un primitif classique"¹¹⁹. E as referências egípcias, egíptico(*), grego e gótico sublinham o conceito. Enfim Denis desenvolve um paralelo entre *gaucherie*, *naïveté*, *sincerité* e *primitif*, repensando parâmetros de crítica e juízo em termos em tudo semelhantes àqueles usados para Cézanne:

"Tout l'effort de sa sincérité se manifeste par de la gaucherie. J'appelle gaucherie cette sorte de maladroite affirmation par quoi se traduit, en dehors des formules admises, l'émotion personnelle d'un artiste. Ce ne sont pas seulement nos vieux maîtres les Primitifs gothiques, mais les plus grands parmi les modernes qui nous on donné l'exemple de cette bienheureuse naïveté"¹²⁰.

Num outro artigo aparecido em novembro, *De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories*¹²¹, Denis trata de Gauguin e do *Salon d'Automne*.

¹¹⁵ Note-se ainda a ordem não casual de resenha: os Nabis e os assemelhados como Guérin ocupam novamente o primeiro lugar e se Denis ali não aparece isto se deve somente ao fato de que não participou do *salon*. Matisse, ao invés, segundo a costumeira linha de ataque aos fauves, é criticado porque ele "se plait à deconcentrer les espérances": também sobre isto Soffici no seu retorno a Itália seguira a linha da crítica de Denis e Morice antes de sua partida.

¹¹⁶ M. DENIS, *Aristide Maillol*, em "L'Occident", novembro 1905; segundo a edição DENIS(1920), pp. 235-244.

¹¹⁷ O ideal artístico de Denis nestes anos tende a combinar a esfera do clássico com aqueles conceitos do significado originalmente em tudo diversos, muitas vezes antitético, que são atinentes à categoria da *naïveté-gaucherie* e do *primitif*: assim ele tinha chamado Cézanne "classique instinctif"; Maillol é aqui definido "un primitif classique", e Cézanne em 1907 se tornará "spontanément classique", em M.DENIS, *Paul Cézanne*, em "L'Occident", setembro 1907, pp.118-133. Na combinação dos dois elementos nestas três sapientes denominações é evidente um uso de oxímoros. Sobre esta questão cf. SUIFF(1984), capítulos 9 e 12.

¹¹⁸ V.DENIS, *Aristide Maillol* (1905), pp 235-36.

¹¹⁹ e ¹²⁰ *Idem*, p.242.

¹²¹ M.DENIS, *De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories*, em "L'Hermitage", 15 novembro 1905; segunda a edição DENIS (1920), pp. 199-210.

Inicialmente o pintor-crítico paga um tributo a Gauguin, chamando-o pai do movimento de 1890 e invocando a sua autoridade à tradição nabi; depois traz à memória a importância de Cézanne na genealogia artística que leva a este movimento, e o apresenta ainda, segundo um esquema caro aos nabis, como o iniciador de Gauguin. Menciona a exposição no café Volpini de 1889, primeiro aparecimento do grupo sintetista (portanto daquele que será depois a escola de Pont-Aven) e a considera como "início da reação contra o Impressionismo"¹²². Comentando o *Salon d'Automne* Denis, além de trazer as conclusões da *Enquête*¹²³, compara Cézanne a Poussin¹²⁴, depois passa em revista os seus companheiros Nabis¹²⁵, propondo-os como aqueles que sucederam aos impressionistas¹²⁶. Denis menciona depois alguns alunos de Moreau: Desvallières, Rouault, Piot, Guérin; critica Matisse acusando-o de excesso de abstração e teoria, e enfim indica Maillol como exemplo, recorrendo aos mesmos conceitos do seu artigo monográfico, e dando-lhe a palma do *salon*.

Por este artigo temos a confirmação de como a crítica de Denis conferia uma proeminência aos grupos dos Nabis e dos alunos de Moreau, e de como esta tende a sublinhar o fim do impressionismo, em perfeito acordo com Morice, tornando os Nabis os protagonistas do novo período artístico, para os quais reivindica a descendência direta de Cézanne, Gauguin e a escola de Pont-Aven: será exatamente este o eixo que Soffici privilegiará dali a pouco e no seu retorno à Itália¹²⁷.

Soffici seguiu a crítica de Denis e Morice e se aproximou do tipo de léxico crítico e do código de leitura difundidos entre os artistas que versavam sobre temas como *naïveté*, *maladresse* e *primitif*. Uma menção do crítico de "Mercur de France" na correspondência evidencia que Soffici conhecia e seguia Morice com particular interesse¹²⁸.

A viagem de volta da Itália¹²⁹, onde tinha passado entre Florença e Roncegno¹³⁰ o período de julho a

¹²² Como o seu movimento descende dos sintetistas, Denis por traslado torna os Nabis os protagonistas da reação ao Impressionismo.

¹²³ Denis afirma que na percepção comum o Impressionismo acabou e que Cézanne foi muito discutido.

¹²⁴ V. M.DENIS, *De Gauguin, de Whistler* (1905), p.204.

¹²⁵ *Idem*, p. 206.

¹²⁶ *Idem*, p. 210.

¹²⁷ Além das provas figurativas, v. mais adiante a posição de Soffici em 1906 que resulta da correspondência com Husarski e Papini. Reservo-me esclarecer em outro local a posição de Soffici de 1907.

¹²⁸ V. carta de Papini a Soffici de 13 outubro 1905, em PAPINI-SOFFICI (1992), pp 84-85: Papini falando de um artista francês encontrado por ele em Florença, escreve a Soffici simplesmente e sem especificar mais nada: "Diz que conhece Charles Morice".

¹²⁹ Soffici anuncia a Papini que partirá para Paris em uma ou duas semanas na carta de 23 setembro 1905, *idem* pp 78-79; a viagem se realiza passando por Milão e Basileia, onde o artista tem a possibilidade de ver respectivamente obras de Segantini e de Böcklin.

setembro de 1905, é a ocasião para exprimir juízos artísticos: se Segantini permanece um "grande artista"¹³¹, o comentário sobre quadros de Böcklin, "bons e c'est tout"¹³², demonstra um afastamento daquele que poucos meses antes¹³³ Soffici tinha considerado um dos três maiores artistas, e daquela cultura predominantemente italiana que o tinha caracterizado até aquele momento. Uma troca de opiniões com Papini permite além disso deduzir um outro afastamento significativo, desta vez de Puvis, até poucos meses antes considerado o maior modelo figurativo: ao comentário do amigo a fotografias dos quadros feitos para Roncegno ("duas interessantes muito espanholas; as outras um pouco Puvis demais"¹³⁴), Soffici num tom desgostoso e quase contrariado, responde renegando tal modelo e apelando ao antigo¹³⁵, evidentemente sob a influência do debate sobre os primitivos e de uma crítica que revaloriza a tradição. Do ponto de vista figurativo, deve-se relevar a evidente mudança, não limitada ao tema, que Soffici realiza nos quadros para o hotel de Roncegno em relação às provas da virada puvisiana: em obras como *Il ritorno dalla caccia*¹³⁶ [fig.4], *Il Bersaglio*¹³⁷, *La Passeggiata*¹³⁸ nota-se uma maior estilização e simplificação das figuras se bem que numa composição mais complexa. Em especial depois alguns signos iconográficos, como os ciprestes¹³⁹, e alguns expedientes, como a ondulação das colinas, fazem saber que Soffici já olhava para modelos Nabis. Em *Il Bagno*¹⁴⁰ [fig.5] as banhistas se

dispõem em poses inteligentemente ritmadas, estáticas, um pouco acadêmicas que, como resulta dos estudos preparatórios¹⁴¹, foram pesquisadas longamente: é evidente que Soffici busca dar um alento de tema antigo ao seu *Bagno* moderno, com o ritmo e a disposição das banhistas.

Em 1906 o encontro primaveril do *Salon des Indépendants* é a ocasião para uma resenha de Morice¹⁴² na qual o crítico reafirma algumas de suas idéias-chaves, ressaltando a influência de Cézanne e Gauguin sobre os expositores e a tendência da arte para a abstração; além disso depois do rompimento dos *fauves* ele faz uma resenha que, como de hábito, privilegia a escola de Pont-Aven, os Nabis e os alunos de Moreau¹⁴³. Alegria-se com o desenvolvimento de Guérin; diante da *Baignade*¹⁴⁴ e das paisagens apresentadas por Denis se diz "étonné" com o fato do artista voltar-se para os temas bretões e para a influência de Gauguin, sobretudo em confronto com a obra de estilo italianizante e primitivizante, exposta quase simultaneamente por Druet¹⁴⁵. O estupor de Morice é causado pelo recurso de Denis a dois registros estilísticos-temáticos diferentes:

¹³⁰ Para acompanhar os deslocamentos de Soffici no período indicado, v. a correspondência, em particular as cartas 45 e 46, ídem, pp. 72-74, donde se conclui que Soffici estava em Roncegno nos inícios de agosto.

¹³¹ Carta não datada, mas referente a outubro 1905, de Soffici a Papini, ídem p.81.

¹³² Ídem, p. 82.

¹³³ No momento em que escreveu a resenha ao *Salon d'Automne*, v. SOFFICI (1904).

¹³⁴ Carta de Papini de 29 setembro 1905, em PAPINI-SOFFICI (1992), p.83.

¹³⁵ Na carta não datada mas referente aos princípios de outubro 1905, ídem, pp.83-84, Soffici confessa a Papini: "...não pensei nem em Puvis nem na Espanha. Procurei antes, como de resto faço sempre, religar-me à nossa antiga arte". A referência ao antigo é reforçada no comentário a *Il ritorno dalla caccia* em uma outra carta de Papini de 6 setembro 1905, ídem, p.76. Note-se além disso como o autor tinha mudado o esquema utilizado em SOFFICI (1904) de três idades separadas da arte em favor de uma interpretação que conjuga os modelos passados àqueles do presente.

¹³⁶ Quadro destruído, v. RAIMONDI-CAVALLO (1967), n.39.

¹³⁷ Quadro destruído, ídem, n.40.

¹³⁸ Quadro destruído, ídem n.41.

¹³⁹ Os ciprestes eram largamente usados por Denis nas suas paisagens para simplificar uma ambientação "toscana", como em *Etemel été* e em outras obras: v. mais adiante.

¹⁴⁰ Considerado este também como destruído, cf. RAIMONDI-CAVALLO (1967), n.42 e CAVALLO (1986), p.63, foi exposto pela primeira vez na mostra monográfica de Acqui Terme em 1992: v. *Ardengo Soffici* (1992), pp.42-45, n.3. Da correspondência com

Papini se vê que Soffici completou a decoração para Roncegno no fim de 1905 e inícios de 1906 em Paris, e é uma hipótese que o quadro recentemente encontrado resulte daquele momento.

¹⁴¹ V. os estudos em CAVALLO(1986), p.63.

¹⁴² C.MORICE, *Le XXII Salon des Indépendants*. em "Mercure de France", 15 abril 1906, pp. 534-544.

¹⁴³ Entre os artistas mencionados Desvallières, Gireud, Vuillard, Roussel, Sérusier, O'Connor, Schuffenecker, Bernard: v.ídem, *passim*.

¹⁴⁴ Trata-se de *Baignade au pardon de Sainte-Anne-la-Palud*; v. *Maurice Denis et la Bretagne. Maurice Denis à Perros Guirec*, 1985, catálogo das mostras realizadas em Morlaix e em Perros Guirec, n. 42.

¹⁴⁵ O testemunho do crítico, em MORICE (1906), p.538, é fundamental para compreender como Denis podia ser recebido por Soffici que dali a pouco expressou opiniões sobre sua obra: "La Baignade de M. Maurice Denis n'est pas italienne. Le souvenir de Gauguin erre à l'entour, comme aussi dans ses paysages de Bretagne qui - je ne sais? -ne sont peut-être pas récents. Sans méconnaître le charme et l'adresse de Maurice Denis, on s'étonne de le retrouver, cette année, à quelque distance de lui-même, non sans doute quant au mérite de l'oeuvre, mais quant aux directions. Il revient sur ses pas, croirait-on. Récemment, à la galerie Druet, il nous montrait comme il ented l'esthétique du Paradis: dans des pâleurs calmes et des blancheurs suaves, avec quelque chose d'une Italie flamande ou d'un Giotto qui aurait écouté VanEyck. Je sais bien, c'était le Paradis, un Paradis peint pour une salle de musique; mais l'artiste y paraissait tout conquis et soumis à des influences transalpines. Du reste, il faudrait féliciter Maurice Denis s'il remontait franchement à l'inspiration du maître initiateur, Gauguin; ce sont ces hésitations, ces influences mélangées qui étonnent; sans inquiéter".

enquanto que no *salon* ele recorria àquele bretão¹⁴⁶, em Druet apresentava *Eternel été*¹⁴⁷, que associa alguns aspectos neo-quatrocentistas a outros neo-quincentistas, segundo o conceito de "primitif classique": o fundo das cenas com as colinas e fileiras de ciprestes é tipicamente toscano e demonstra uma vontade primitivizante; as figuras em primeiro plano são, em alguns casos, mais inclinadas ao início do Quinhentos.

A atualização de Soffici sobre esquemas crítico-figurativos analisados é testemunhado desde a primavera de 1906, pela correspondência com o colega Venceslas Husarski¹⁴⁸. Nas trocas entre os dois encontram-se menções a Picasso, a seguidores de Gauguin¹⁴⁹, a resenhas das mostras mais recentes, à frequência a galerias¹⁵⁰. Também se registra uma discussão em torno da arte primitiva:

¹⁴⁶ V. os títulos das obras em *Salon des Artistes Indépendants*, Paris 1906, catálogo da mostra, nn.1388-1394: *Baignade au pardon de Sainte-Anne-La-Palud*; *Polyphème*, *Fontaine de pèlerinage en Guidel*, *Paysage des environs de Quimper*, *Les devoirs des vacances*, *La couronne*, *Les Korrigans*. De um total de sete, quatro eram de ambientação bretã, uma era um interior, uma provavelmente aludia a um fato religioso e apenas uma era de tema neo-classicizante. Em *Baignade* como nas demais obras "bretãs" o estilo é mais próximo dos nabis dos anos noventa.

¹⁴⁷ Coleção particular; v. J.P. BOUILLON, *Maurice Denis*, Genebra 1993, pp.120-121. Recorde-se que alguns anos mais tarde, Soffici utilizará uma reprodução de *Eternel été* como primeira ilustração do seu artigo sobre Denis: v.A. SOFFICI, *Maurice Denis*, em "Vita d'Arte", n.24, dezembro 1909, p. 504.

¹⁴⁸ Husarski é um pintor polonês que mora na França, conhecido de Soffici provavelmente através de Theodor Daubler, amigo do grupo de "Leonardo" em contato com o ambiente de "La Plume". Nesse momento, Husarski se encontra em Pont-Aven, enquanto o amigo toscano está em Paris. Se bem que conservada somente na metade endereçada a Soffici, a correspondência nos permite deduzir uma série de dados corretos, inclusive sobre o destinatário. Foi publicada como apêndice em PAPINI-SOFFICI (1992), pp.428-443, mas merece ser reavaliada à luz da análise feita até aqui.

¹⁴⁹ Na carta a Soffici de 12 março 1906. *idem*, p.430, Husarski comenta a presença, em Pont-Aven de "quelques peintres de la bande de Gauguin" e pede informações sobre Picasso, que é mencionado também na carta de 8 abril 1906, *idem*, p.435. A questão do conhecimento de Picasso é central para compreender o grau de maturidade de Soffici no seu retorno à Itália em 1907: este o encontrou somente no final do seu período francês (v. a carta a Papini de 24 ou 25 março 1907, *idem*, p.125), mas se tratava de um Picasso do período rosa e ibérico e não proto-cubista, como ao invés quis grande parte da crítica sobre Soffici, falseando a perspectiva histórica sobre a sua produção e sobre o desenvolvimento posterior. Reservo-me esclarecer esta tese em outro local. Sobre a percepção particular de Picaso por parte de Soffici no momento da troca de cartas com Husarski, note-se como nas duas menções que se registram ele vem ligado aos pintores da escola de Pont-Aven, e num dos casos, também a Gauguin e a alguns Nabis.

¹⁵⁰ Na carta a Soffici de 8 abril 1906, *idem*, p.433, Husarski menciona a resenha ao *Salon des Indépendants* em "Gil Blas" criticando o fato do autor se limitar a passar em revista os costurmeiros Denis, Guérin e Signac. Ele além disso comenta para o amigo algumas etapas fundamentais do amadurecimento deles, a consulta a revistas e a visita em grupo às individuais de Cézanne e Gauguin: escreve de fato a respeito de uma obra deste último: "Vous rappelez-vous la jeune fille en violet, sur le fond de la tapisserie verte, que nous avons vue avec Däubler chez Vollard? ... (Ce tableau a été reproduit dans la Staka? et dans la Plume, savez-vous de quoi je parle)...", *idem*, p.434. Sobre o francês de Husarski v. a nota de Richter, *idem*, p.429; os erros neste e nos documentos seguintes que citaremos são conforme o original ou a edição considerada (incluindo igualmente defeitos menores tais como acentos, etc).

Soffici saúda seu aparecimento para a sociedade atual e indica Cézanne e Gauguin como seus paradigmas; Husarski demonstra suas reservas pelos modernos (Gauguin, Pont-Aven, Nabis), que considera obcecados pelo primitivismo, exprimindo suas próprias preferências pelos artistas do passado¹⁵¹ e também pelos japoneses¹⁵². Sob esta ótica, os dois interlocutores tratam quase exclusivamente da linha dos artistas Cézanne-Gauguin-escola de Pont-Aven, definidos muitas vezes como primitivos e comparados aos egípcios e aos bizantinos¹⁵³. A

¹⁵¹ Os dois interlocutores se fazem propagadores de uma arte primitiva mas ficam em desacordo sobre juízos e modelos. A diátribe emerge quando Husarski escreve a Soffici em outras ocasiões - em 19 março 1906: "Vous avez peut-être raison, je ne sais pas, en tout cas si je regarde notre société je ne peux pas imaginer un art primitif autrement qu'un art purement intérieur, même un peu littéraire, nous n'avons pas et nous n'aurons pas la naïveté nécessaire pour être un Giotto ou un Fra Angelico", *idem*, p.431. E ainda em 8 abril: "...il y a ici un monsieur possédant une grande collection des oeuvres de la si nommée école de Pont-Aven. Vous savez c'est exclusivement intéressant, tout cela, mais il y manque absolument quelque chose... Gauguin, Van Gogh, Filiger (le connaissez-vous?)", *idem*, p.434. E por fim em 15 abril: "votre belle lettre... m'a inspirée beaucoup de réflexions... Et premièrement, vous me dites que les artistes modernes ont des qualités géniales qui promettent un avenir sublime. Eh bien je pense à ce que ressentait le public d'antan devant l'oeuvre de Giotto? de Fra Giovanni, de Boticelli, Léonard, Michel-Ange? Si ce petit grain de nouveau et de génial que nous apercevons chez un Gauguin ou un Cézanne nous exalte tellement... Eh bien regardez, est-ce que nos artistes cherchent ces choses-là? Non. Il sont tous hanté par le primitivisme", *idem*, p.437-38. Note-se como as posições de Soffici, a sua avaliação positiva das tendências atuais, podem ser deduzidas das respostas de Husarski e do que este lhes atribui. O perdurar da discussão levará a uma interrupção porque Soffici, aborrecido com as polêmicas, pedirá para terminá-la: v. como Husarski começa sua missiva de 28 abril: "Vous ne voulez plus discuter avec moi sur la peinture, eh bien que ça soit la dernière fois que nous en causons", *idem*, p.440.

¹⁵² Na sua carta de 15 abril de 1906, Husarski diz apreciar as qualidades de *simplification e synthèse* da arte japonesa. Com referência ao sucesso desta arte junto aos pintores nos anos da virada do século, pense-se no fenômeno do colecionismo que lhe deu origem, em especial junto aos Nabis, cf. U.PERCUCCHI-PETRI, *Die Nabis und Japan*, Munique 1976: *Nabis 1888-1900*, (1993); U.PERCUCCHI-PETRI, *Les Nabis et le japonisme*, *idem*, pp.33-60. Também Soffici mostrará um interesse semelhante, como me reservo demonstrar em outro local.

¹⁵³ Na carta de 19 março de 1906, Husarski escreve a Soffici: "...ça n'est que dans notre époque d'histoires et d'episyntèses de tous les arts que les anomalies pareilles peuvent exister, comme l'a fabrication des primitifs (Gauguin, Maillol, Filiger) en pleine décadence des civilisations, comme la abrication des fresques sur les toiles (Puvis, Maurice Denis)...", em PAPINI-SOFFICI (1992), p.431. Escreve ainda Husarski em 15 abril: "Ils sont tous hanté par le primitivisme. Regardez les statues égyptiennes de Gauguin, de Meiyol, les bas-reliefs de Picasso, les formes byzantines de Filiger, de Denis? Qu'est-ce que ça veut dire? Est-ce de conserver la ligne droite que de vouloir être primitif et simple lorsque on est compliqué et décadent? Non... Et cependant il y a quelque chose là dedans: c'est certainement la volonté et le besoin d'un primitivisme nouveau. Puisque ces artistes ne sont ni logiques, ni sincères, ni grands... leur art ne vaut pas grand'chose. Et pourtant vous parlez du grand avenir de l'art et je vous crois", *idem*, p.438. Não obstante o desacordo sobre a avaliação e as polêmicas de Husarski, o código de percepção derivante da influência da crítica é comum aos dois interlocutores.

menção de um juízo de Morice sobre Cézanne ("primitif savant") indica a principal fonte crítica dos interlocutores e rebate a aceitação da chave interpretativa¹⁵⁴.

No retorno à Itália, ocorrido nas últimas semanas de maio de 1906, Soffici escreve a Papini¹⁵⁵ explicitando os seus entendimentos artísticos: ele confirma Gauguin, Denis e, sobretudo, Cézanne, comparados aos primitivos como maiores modelos pictóricos, numa demonstração definitiva de uma atualização crítico-figurativa ocorrida nos esquemas analisados¹⁵⁶.

Entre as pouquíssimas obras figurativas desse ano a gravura *Don Chisciotte in Toscana*¹⁵⁷ [fig.6] é uma confirmação importante da predileção por uma arte entendida na acepção filo-primitiva verificada e em busca de uma simplicidade geral. Nota-se o corte compositivo cézanniano, muito semelhante, pelo efeito de enquadramento do muro à direita e da rocha

unida ao tronco do cipreste à esquerda, àquele de *Cours de ferme à Auvers*¹⁵⁸. A fluência sinuosa da estrada, as colinas onduladas e a paisagem ao fundo com as nítidas demarcações *cloisonnées* remetem a modelos do âmbito dos Nabis e de Pont-Aven: de uma parte, a quadros de Sérusier como *Jeunes lavandières remontant de la rivière*¹⁵⁹ [fig.8] e *Le Pèlerinage à Notre Dame des Portes*¹⁶⁰ [fig.9]; de outra, também pelo estilo abreviado dos ciprestes e pelo seu aspecto de signo iconográfico da Toscana, ao Denis que interpreta paisagens toscanas numa acepção primitivizante, como na vidraça com a *Presentazione al tempio*¹⁶¹, em *Portrait de Madame Chausson d'après l'Angelico*¹⁶², em *Portrait de Madame Chausson en Duchesse d'Urbino*¹⁶³, e em *Eternel été*¹⁶⁴. Referências gauguinianas, entendidas na declinação do período bretão, se observam na aura rural do primeiro plano da gravura, próxima àquelas de *Paysage de Bretagne*, *Le Moulin de David*¹⁶⁵ e de *Ferme au Pouldu*¹⁶⁶. Assim a atitude e o aspecto trabalhador da camponesa com cesto na cabeça tem paralelos serusianos nas figuras semelhantes de *Les lavandières de Bellangène*¹⁶⁷ e *Rochers à Huelgoat*¹⁶⁸ [fig.7]. No *Don Chisciotte* deve-se sublinhar também a importância da tentativa de traduzir o aspecto primitivo, simples, austero do conjunto através de uma simplificação e de uma abreviação sugeridas por alguns pintores da escola de Pont-Aven e Nabis.

Tradução: Eugênia Gorini Esmeraldo

¹⁵⁴ Além de dar esta indicação, na carta de 15 de abril de 1906 Husarski delinea a arte que auspicia e indica Cézanne como único moderno poupado pelas suas críticas: "...c'est pour cela que ces artistes qui veulent le primitivisme deviendront primitifs un jour sans avoir besoin de recommencer le chemin. 'Le primitif savant' a dit Charles Morice sur Cézanne", idem, p.439. O fato de Husarski atribuir - talvez arbitrariamente - a Morice aquela denominação indica como ele, e com ele seguramente também Soffici, considerava a crítica figurativa numa acepção primitivista, segundo a tendência difundida entre os pintores, testemunhada pelas respostas em MORICE, *Enquête sur les tendances* (1905). Pela revisão aqui realizada não resulta que Morice a tenha usado para Cézanne mas para Van Gogh em MORICE, *Le XXe Salon* (1905). A repetição por Husarski da denominação "primitif savant" no plural da carta a Soffici de 28 abril de 1906, em PAPINI-SOFFICI (1992), p.440, indica a profundidade da influência da crítica do redator do "Mercure de France". Note-se além disso que, como sabe que terá o acordo de Soffici sobre os dois temas do primitivismo e de Cézanne, Husarski continua a tratar destes aspectos mesmo depois do pedido de Soffici para cessar as discussões sobre arte.

¹⁵⁵ Soffici retornou à Itália no verão daquele ano. A datação da carta deve ser situada, por motivos internos à correspondência (presença de Papini em Roma, bom conhecimento de Baltruscias, incipit da carta seguinte), a uma data entre 29 maio e primeiro de junho 1906. Sobre a datação cf. a opinião de Richter em RICHTER (1969), pp.78-79 e n.236, p.79, e em PAPINI-SOFFICI (1992), pp.103-104.

¹⁵⁶ Soffici escreve ao amigo na carta da nota anterior, idem, pp.103-104: "Sem contar que os pintores franceses são há muito tempo os maiores do mundo e qualquer nome que te disser (como Gauguin, Cézanne, Denis, etc, mas especialmente Cézanne) permanecerá gloriosamente e a sua obra será como uma base sobre a qual os covardes italianos deveriam construir constantemente, porque no fundo a obra destes franceses tem somente o mérito (enorme é verdade) de nos pegar pelo colarinho e mergulhar-nos à força no frescor das coisas naturais, simplesmente, popularmente, como a de Giotto e de Dante, deuses eternos". O recurso às comparações primitivas para a auspiciada arte contemporânea é reforçada na sequência da carta, onde Soffici menciona os afrescos de Benozzo Gozzoli no Camposanto de Pisa.

¹⁵⁷ Xilogravura executada como capa de "Leonardo", agosto 1906, terceira série; v. BARTOLINI (1972), prancha XIV, p.87. Trata-se de uma obra executada num momento muito próximo àquele da carta a Papini anteriormente analisada, provavelmente entre junho e julho de 1906.

¹⁵⁸ Musée d'Orsay, Paris. Trata-se de uma obra muito conhecida de Cézanne, que entrou na coleção do Luxembourg com o legado Caillebotte desde 1894, portanto visível para Soffici nos anos de permanência na capital francesa.

¹⁵⁹ Neue Pinakothek, Munique; v. BOYLE-TURNER, *Paul Sérusier*, Lausanne 1988, p.69.

¹⁶⁰ Musée des Beaux-Arts, Quimper, v. idem, p.119.

¹⁶¹ Musée départemental du Prieure, Saint-Germain-en-Laye.

¹⁶² Coleção particular; v. BOUILLON (1993), p.82; ou ainda v. TBARRUEL, *Maurice Denis et Ernest Chausson*, em "Revue de l'Art", n.98, 1992/IV, p.71.

¹⁶³ Coleção particular; v. idem, p.73. Este retrato e o anterior figuravam entre as obras expostas na individual de Denis realizada na Galeria Druet no fim de 1904, onde Soffici certamente as viu.

¹⁶⁴ Recorde-se que a obra fora exposta por Druet na primavera de 1906, poucos meses antes da execução do *Don Chisciotte in Toscana*.

¹⁶⁵ Musée d'Orsay (ex-coleção Matsukata), Paris.

¹⁶⁶ Ex-coleção Reves; v. WJAWORSKA, *Paul Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Neuchâtel 1971, p.99.

¹⁶⁷ Coleção particular (ex-coleção Boutaric); v. *Paul Sérusier et la Bretagne*, Pont-Aven 1991, catálogo da mostra realizada em Pont-Aven, n.14.

¹⁶⁸ Staatsgalerie, Stuttgart; v. BOYLE-TURNER (1988), p. 91.

Alessandro Del Puppo

De Soffici a Bottai. Uma introdução à política fascista das artes na Itália

Uma seleção *a priori* se impõe ao se argumentar sobre a política fascista das artes: uma matéria vasta e complexa, rica de contribuições bibliográficas, de discussão sempre aberta¹. Rumo a um panorama de caráter geral e uma simples introdução ao argumento, entenderemos aqui "arte" referindo-se apenas às expressões pictóricas e plásticas. Estas se colocaram entre as formas mais controláveis e conduzíveis pelas exigências estéticas, celebrativas e auto-representativas do regime. Aqui não será o lugar para considerar a arquitetura, que constitui um outro capítulo de enorme importância e de vasta mole, mas, emprestar do debate (e das polêmicas) sobre as vicissitudes arquitetônicas, entre os anos Vinte e Quarenta, uma primeira pergunta: se justamente teria havido uma arte visual, ou seja, uma pintura fascista, *do* fascismo, ou houve somente uma arte *durante* o fascismo?

¹ R. De Felice, *Mussolini il fascista. L'organizzazione dello Stato fascista, 1925-1929*, Torino 1968, pp. 370-381; Id., *Mussolini il Duce. Gli anni del consenso, 1929-1936*, Torino 1974, pp. 101-123; L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari 1974; G. Turi, *Il fascismo ed il consenso degli intellettuali*, Bologna 1980, com uma análise das estruturas editoriais; L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino 1980, sobre a instrumentalização do resgate da antiguidade; para comunicação e cultura de massa, P. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Bari 1975; V. De Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Bari 1981; A. Leone de Castris, *Egemonia e fascismo*, Bologna 1981, pp. 57-79 (*Cultura ed organizzazione*); G. Longhella, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal «Baretti» al «Primato»*, Milano, 1982, pp. 3-40. De um ponto de vista estritamente histórico-artístico, recordamos os catálogos das exposições *La metafisica. Gli anni Venti*, Bologna 1980, e *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Milano 1982, mas considerar com cautela dada uma certa banalização que se impõe sobre a matéria; são mais atentos os argumentos desenvolvidos em *Letteratura-Arte. Miti del Novecento*, Milano 1979, e *L'idea del classico*, Milano 1992, a confrontar com *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism*, catálogo da mostra, London 1990, p. 345 sgg.; cf. além destes F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976; V. Zagarrò, *Il fascismo e la politica delle arti*, «Studi Storici», 2, 1976, pp. 235-256; G. Armellini, *Fascismo e pittura italiana*, «Paragone», 271, 1972, pp. 51-67; 272, 1972, pp. 36-51; 285, 1973, pp. 34-68; P. Fossati, *Bonifica della cultura ed arte moderna*, in *Pittura e scultura tra le due guerre*, Storia dell'Arte Italiana Einaudi, vol.9, *Il Novecento*, Torino 1982, pp. 230-238; Id., «Valori Plastici» 1918-1922, Torino 1981. Uma seleção de textos críticos da época foram recolhidos e anotados in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, Torino 1990, pp. 5-133. Entre as contribuições mais recentes, W.L. Adamson, *Modernism and Fascism: the Politics of Culture in Italy, 1903-1922*, «American History Review», 95, 2, April 1990, pp. 359-390; A. Hewitt, *Fascist modernism: aesthetics, politics and the avant-garde*, Stanford 1993.

Para evitar o erro em sobrepor a produção artística ao seu próprio período histórico, onde cresceu precisamente, estabelecendo para isto mecanismos de espelhamento mais ou menos falsos, será esclarecido aqui, antes de tudo, a especificidade das artes sob o fascismo, isto é, as suas constantes distintas das experiências coevas, e citamos as francesas ou alemãs, como também das próprias manifestações precedentes italianas. Nesse sentido, podemos enumerar inicialmente alguns pontos: a vontade de grupos e movimentos em representar o caráter único, genuíno, da tradição nacional; a existências de propostas diretas ou adequamentos a programas iconográficos, linguagens e normas estilísticas determinadas, em função das exigências do Estado fascista; as tentativas de submeter a criação artística a uma política cultural corporativa.

Para cada uma destas características específicas correspondem, de igual modo, as situações de grupos, movimentos, artistas singulares e instituições, cujos progressos podem ser colocados, não sem dificuldades em algumas vezes, no mais amplo contexto de relações entre fascismo e cultura, e, também, em relação aos modelos de organização. Nesta base, assim, é determinada uma periodização simplificada em três fases, sucessivamente:

1) da tomada de poder à consolidação do regime em 1925-26 (que compreende do *Manifesto dos intelectuais fascistas* à "consulta" de «Crítica Fascista»);

2) das primeiras tentativas de organização corporativa à lei instituída em 1934, período na qual são enquadradas as polêmicas contra as propostas do *Novecento* e das práticas muralistas;

3) da metade dos anos Trinta e ulteriormente, com o exaurimento de toda política cultural na propaganda do Ministério da Cultura Popular. Esta última fase é a que corresponde justamente aos esforços de Giuseppe Bottai para uma gestão autônoma das artes, no seio de seu Ministério, e também, da emergência de uma geração que guiará os acontecimentos da pintura italiana até o segundo pós-guerra, encerrando-se, enfim, no debate entre abstrato e figurativo e na política cultural do Partido Comunista Italiano. Ao lado oposto, podem ser acrescidos aqueles anos em que as vanguardas futuristas (1918-1922) acumulam as primeiras tentativas para estabelecer uma prática política atrelada às resoluções artísticas e poéticas, e, encerrando uma arco temporal sem dificuldades, alcançamos a campanha intervencionista da revista florentina «Lacerba», em 1914. Este período inteiro se caracteriza por uma constante posterior: a substancial ambigüidade, presente tanto no âmbito teórico como naquele prático-operativo, que reflete a análoga situação de contradição e ambivalência, precisamente aquilo que é reencontrável nos programas do fascismo desde as suas origens.

É necessário, assim, colocar uma outra distinção. De um lado teremos a categoria *imagem*, que detém um valor e um significado plenamente político e propagandista, pois ao se constituir em função de tais exigências, resta submetida *a priori* ao controle e à manipulação. Do outro lado, será admissível assim a verdadeira e própria *expressão artística*, de maior autonomia, às vezes habilmente tolerada - e mesmo nos seus resultados menos incondicionais - em virtude do prestígio nacional assim promovido, e, também, por um certo consentimento liberal, ou ainda, dada uma situação permissiva, sustentada pelo regime.

No primeiro caso, em relação à imagem, já existem alguns títulos que permitem seguir o percurso da criação de uma iconografia do fascismo². Trata-se de uma série de temas e argumentos que acompanham e integram algumas das fases cruciais, seja em relação à programação econômica do regime, à própria doutrina do regime ou, em geral, à construção de uma dimensão simbólica e mística na qual são representados os acontecimentos. As imagens e os temas são de tal modo legíveis que percorrem uma ampla e dispersiva produção, que vai da ilustração popular, dos aparatos efêmeros aos documentários, às *mise-en-scène* das exposições celebrativas, e enfim, até às mais amplas difusões de imagens publicadas. Todas estas manifestações foram divididas em algumas grandes categorias temáticas, como o culto da "romanidade" [*romanità*] e do classicismo, o ruralismo, a modernidade. Estas categorias de imagens não podem, por sua vez, exaurir a totalidade das expressões artísticas que realmente circularam, restando a maior parte dos casos à margem de qualquer consideração de valor estético.

Em quais termos, assim, se poderá falar de uma "arte fascista" enquanto tal, não sendo esta uma mera transposição sobre a tela daquelas ditas imagens?

Uma indicação muito precoce é fornecida por Ardengo Soffici, em um artigo publicado na revista «Gerarchia», justamente nos mesmos dias da marcha sobre Roma³. Afirma-se ali a inseparável unidade dos valores artísticos e literários, nos seus diferentes estilos, com aqueles éticos e políticos; e, aponta o erro dos partidos, seja dos conservadores que se delongam em

uma arte burguesa, ou daqueles revolucionários, que patrocinam uma arte conservadora e reacionária, inimiga de toda novidade. Alçado para regenerar a nação - e assim interpreta Soffici - o fascismo, entretanto, põe o problema como prioritário, e não pode permanecer indiferente à impositação de um ou outro valor. Em nome da nação, portanto, o fascismo deve empenhar-se - ainda segundo Soffici - para estabelecer um "paradigma". Isto não significa impor "uma espécie de controle político sobre a livre manifestação do gênio criador de beleza - ou aquilo que seria mais grotesco - uma arte de partido, ou de estado, uma arte política"; Soffici assegura que "nenhuma idéia poderia dar-me tanto horror como esta". Esta frase tem um eco preciso no primeiro intervento de Mussolini sobre as artes, poucos meses depois, no discurso de apresentação da mostra do grupo *Novecento* em Milão, em março de 1923: é destacado por Mussolini que "não se pode governar ignorando a arte e os artistas", mas alerta também que se posiciona muito longe da idéia de "encorajar qualquer coisa que possa assemelhar a uma arte de Estado; pertence à esfera do indivíduo"⁴.

O texto de Soffici antecipa muitos outros temas que encontraremos repetidos nos vinte anos sucessivos de discussão sobre as artes: o conceito mais importante é aquele do ideal soberano de uma arte *fascista porque italiana*, ou seja, uma equação derivada do italianismo de D'Annunzio e dos futuristas. Nesta prática, o fascismo não deve sustentar as formas artísticas filistéias, o "estado de ânimo vulgar e materialista", "o sentimento de pequeno burguês e de socialistas", assim como as formas de derivação exótica e, de certo modo estrangeiras, sem que estas tenham sido transformadas e inseridas no contexto italiano. Caso contrário, este todo conduz o espírito "rumo ao prosaico, ao sensualismo grosseiro, ou à covardia democrática". O problema central é qual a opção que o fascismo tem que escolher, limitada entre a reação (que refuta o presente, e alcança a glória do passado) e a revolução (entendida ora como estética e política bolchevique, e que arruína os valores em função de uma liberdade que torna-se árbitro). Mas tal convicção corresponde a uma idéia de arte que não ultrapassa uma absoluta e desconcertante generalidade, e que se limita à mera preceituação dada por negações e proibições que por fórmulas propositivas a sua vez. Isto se confirma em um outro passo de Soffici que estabelece uma linha de pensamento que, além da fortuna nos próximos vinte anos, ainda encontrará espaço no estimado e tardo intervento de Giovanni Gentile. Movendo-se de um pontual elenco de princípios e

² L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino 1988; L. Passerini, *Mussolini immaginario. Storia di una biografia 1915-1939*, Roma-Bari, 1991.

³ A. Soffici, *Il fascismo e l'arte*, «Gerarchia», I, 9, 1922, ora in *Battaglia fra due vittorie*, Firenze, 1923, pp. 168 sgg. Os mesmos auspícios, e uma maior conotação crítica ao resguardar o que sucedeu-se no primeiro ano e meio de governo, foram formulados por Soffici in *Spirito ed estetica del fascismo*, «Lo spettatore italiano», I, 1, 1 maggio 1924, pp. 1-7.

⁴ B. Mussolini, *Discorso alla mostra del Novecento*, Galleria Pesaro, Milano, 26 marzo 1923, in *Opera Omnia*, aos cuidados de E. e D. Susmel, Firenze 1956, XIX, pp. 187-188.

características do fascismo, extraídos das “normas fundamentais do Duce” e da doutrina recolocada nos seus discursos, Soffici considera que “é suficiente traduzi-los em princípios estéticos para ter uma imagem claríssima daquilo que pode e deve ser uma arte fascista”. Em realidade por negativo uma inteira teorização, e que se desenvolve por via de exclusão daquilo que não se assemelha com o “Fascismo genuíno e operante”. Portanto, arte *não* fascista é aquela que se inspira em formas estrangeiras, faltando as peculiaridades do espírito nacional; *não* fascista é a arte que nega a tradição, e que se retira também do presente e do futuro, refugiando-se em arcaísmos e primitivismos; *não* fascista, em suma, é a arte que por inteiro discorda das linhas portantes do regime e do Estado, aquelas mesmas que contêm implicitamente os pressupostos estéticos e formais, ou do que ao menos estabelecem as proibições⁵.

Segundo Gentile, chamado em 1940 para comentar sobre a instituição da Administração para a arte contemporânea, o dever do Estado moderno, que é também Estado de cultura, é encorajar a arte: assim, um empenho de mesmo porte deve ser destinado à tutela da antiguidade, distinguindo isto que é arte ou não o é, neste presente. Conclui-se disto a função do Estado nos organismos de controle, onde se escolhem os professores das academias, as comissões para os concursos e as exposições, as aquisições. Assim entendido, condiciona-se, ainda, que os funcionários encarregados comprovem “sensibilidade moral” e “respeito religioso” à autoridade do Estado. Para Gentile, portanto, a arte é também um certo componente essencial que vai reconhecido na doutrina do Estado ético fascista. O Estado, por outro lado, não fomentará a criação direta, “prescrevendo programas mais ou menos abstratos, mas falsos na medida da sua abstração”. O Estado inclui o cidadão e assim também o artista: não o substitue e não é depositário de uma norma criadora. Preferencialmente o cidadão pode ser estimulado pelo Estado do qual participa e encontrar uma consciência unitária, alcançando uma formação superior que encontra expressão na arte. Tal personalidade artística, afirma Gentile, “será aquela que será, e os programas virão sempre mais tarde [...] por isto sobre a arte não se age diretamente, mas através do homem por inteiro[...] e sobre este homem não se influi nem com academias e nem com outros órgãos do Estado, mas com toda a política, ou seja, com toda a vida do Estado”.⁶

⁵ A. Soffici, *Arte Fascista*, in *Periplo dell'arte*, Firenze 1928, ora in *Opere*, V, Firenze 1963, p. 137-141.

⁶ G. Gentile, *Arte contemporanea*, «Le Arti», II, 2, febbraio-marzo 1940, pp. 142-145; cf. com Id., *Il carattere nazionale dell'arte*, in *Opere Complete di Giovanni Gentile*, vol IV, *La filosofia dell' arte*, Firenze 1937, pp. 326-329: o conceito vem entendido como “forma histórica da universalidade do sujeito”, que funde em si elementos comuns

O testemunho de Gentile reassume os termos da contradição entre a necessidade em haver um Estado não agnóstico em matéria de arte, e as resultantes práticas que - generalidades a parte - não andarão nunca além do enquadramento sindical.

E este problema está integralmente vivo em Bottai ao recordar justo o momento na qual solicita às forças artísticas uma “participação militante à ação política”, respeitosa das diferenças e das individualidades, e que se fundem acordando-se, sobre um mesmo plano histórico, dadas as “premissas comuns de pensamento e cultura, e, pelos seus análogos significados de atualidade”⁷. Trata-se de uma posição muito típica que será reproposta em mais ocasiões oficiais, pelo mesmo ministro, com progressivos adendos sobre o significado e o papel das estruturas estatais. No discurso de inauguração da vigésima primeira Bienal de Veneza, Bottai assim estendia a questão:

“Isto [o papel do Estado] não significa que necessite-se caminhar para uma fusão absoluta de interesses artísticos e interesses políticos; fusão, que coloca a relação arte-Estado sobre o plano da ação política cotidiana, onde evidentemente a obra de arte é irrealizável; mas, é sobre o plano histórico, onde os fatos artísticos e os fatos políticos naturalmente se encontram, dadas as suas premissas comuns de pensamento e de cultura, e, pelos seus análogos significados de atualidade”⁸.

Se ao menos até o fim dos anos Vinte as revistas fascistas debateram a longo a questão, é verdade, também, que a poucos meses da marcha sobre Roma já estão perfilhadas as posições da qual descenderam as propostas concretas de gestão de uma arte e um estilo fascistas. A instância restauradora de Soffici, de uma recuperação da tradição na modernidade será assim absolvida e usada propriamente pelo programa ruralista e popular do «Selvaggio», a revista de Mino Maccari, uma linhagem toscana atenta ao fundamento austero e religioso da província italiana, em oposição ao decadentismo cosmopolita de modernidade e

que denotam uma razão histórica de compreensão unitária. A criação é livre e autônoma, mas a exigência da moralidade, como empenho sério e religioso, faz refluir a vida original do artista naquela de todo o povo.

⁷ G. Bottai, *L'arte nel patrimonio della nazione*, «Critica fascista», n. 18, 15 luglio 1938, ora in *Politica fascista delle arti*, 1940, pp. 51-55. Sobre Bottai a biografia de G.B. Guerri, *Giuseppe Bottai. Un fascista critico*, Milano 1976 e a edição dos seus escritos, *La politica delle arti: scritti 1918-1943*, aos cuidados de A. Masi, Roma 1991.

⁸ G. Bottai, *Lineamenti di una politica fascista dell'arte*, in *Politica fascista* cit., p. 116-117, depois reempregado textualmente in «Critica fascista» (cf. supra).

urbanização⁹. Em oposição, Filippo Tommaso Marinetti podia entretanto reivindicar a prioridade dos futuristas, enquanto precursores ideológicos do orgulho do gênio italiano. Reclama assim, no *Manifesto ao governo fascista* (do início de 1923) o reconhecimento e o financiamento aos futuristas, enquanto responsáveis pelo renascimento e supremacia cultural italiana¹⁰. Enrico Prampolini avança mais, tratando diretamente com o Duce um projeto para um Instituto de crédito aos artistas. Giacomo Balla, e a notícia é deduzida da revista «Noi», estudou ainda um selo comemorativo para a marche sobre Roma.

Em realidade, as relações do fascismo com o futurismo tiveram um caráter desigual: da parte do regime, não se andou além de uma genérica e tácita adoção do conceito de italianidade [*italianità*] - entretanto afirmado com maior eficácia política pelos nacionalistas. Houve sim uma tolerância e uma substancial marginalização prescrita - mas que da relutância de Mussolini em reconhecer-se no temperamento "tipicamente improvisador e anticultural" com o qual Marinetti acreditou ao celebrá-lo em 1926 - pela necessidade em manter aquela dialética entre as polaridades, revolução e normalização. Em âmbito cultural, estas tornaram-se contraposição entre modernidade industrial e tradição rural. Trata-se, aqui também, de uma ambivalência ao redor da qual circulavam vários grupos, com as respectivas estratégias organizadoras, não sem ulteriores subdivisões. (Típico é o caso do conceito de tradição, que se duplica entre acepções lombarda, neo-oitocentistas, e a recuperação toscana dos Trezentos-Quatrocentos¹¹).

⁹ C.L. Raghianti, *"Il Selvaggio" di Mino Maccari*, Venezia 1959, ora Vicenza, 1994.

¹⁰ F.T. Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista*, «Noi», serie II, a. I, n. 1, aprile 1923; cf. do mesmo *Futurismo e fascismo*, Foligno 1924, pp. 234 sgg.; *Arte fascista*, Torino 1927; a edição recente dos *Taccuini 1915-1921*, Bologna, 1987, onde se lê também R. De Felice, *L'avanguardia futurista*, pp. IX-XXXV. A presença dos futuristas em Roma nos primeiros anos do regime e as relações entrelaçadas com o governo são bem testemunhadas por numerosas folhas e revistas: uma reconstrução e uma documentação encontra-se in E. Mondello, *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni Venti*, Milano 1990; para um confronto, C. Salaris, *Marinetti editore*, Bologna 1990; além disto, *Casa Balla e il Futurismo a Roma*, catálogo da mostra, Roma 1989; A. Bowler, *Politics as Art: Italian Futurism and Fascism*, «Theory and Society», 20, n. 6, Dec. 1991, p. 763 sgg.

¹¹ Para uma recuperação da tradição figurativa e histórica operada nos mesmos anos ver Ugo Ojetti com a "Mostra del Ritratto Italiano", Firenze 1911 (para também cf. com a impositação diferente de N. Barbantini, *La mostra del ritratto e la pittura veneziana dell'Ottocento*, Venezia 1923, pp. I-VII), e os *Ritratti d'artisti italiani*, editados no mesmo ano; veja-se em particular a *Prefazione* à segunda série, Milano 1923, pp.IX-X.

Esta dialética - que deverá ser chamada por aquilo que é, ou seja, ambigüidade e confusão - está, portanto, na base da oscilante e indeterminada política das artes, e da dúplice resposta que se derivou (e assim, se retorna às duas primeiras características recordadas na abertura). De um lado grupos e movimentos, que se identificaram com as propensões rumo a um dos dois termos (modernidade ou tradição), se auto-nomeando herdeiros espirituais e exasperando rivalidades e conflitos; do outro lado, a obstinada mediação, a vontade do regime em impor uma concordância nacional, se não um estilo comum, além das disposições singulares, na mais trágica ignorância da impossibilidade histórica ao percorrer uma tal estrada; estabelecer, assim, uma arte fascista modelada por um conceito de tradição italiana, isto que cada tendência local podia legitimamente reivindicar para si.

No primeiros anos de governo é presente uma fase interlocutória, de assentamento, onde age de um lado a vasta e heterogênea herança das tradições culturais e dos fatos precedentes, e, do outro, a atenção e o uso reciprocamente instrumental das várias correntes. É o caso do grupo do *Novecento*, na qual erroneamente se acreditou reencontrar um plano de política cultural fascista, não sendo entretanto um outro grupo de poder que também utilizou o regime nascente, acompanhando-o na sua sorte inicial, em função da própria linha artística e dos relativos interesses de mercado, e apoiando-se a amizades e ao poder de Margherita Sarfatti¹². Se viu, de fato, como o primeiro ato significativo de Mussolini em matéria de arte, a sua participação pessoal na mostra com a qual o grupo inaugurou a própria atividade. Naquela ocasião, o objetivo de Mussolini era também sondar as reações a uma proposta de política cultural. Operação que se repetirá no alterado clima político de 1926, estando presente à mostra do *Novecento italiano*, com um discurso na qual aflora a nova orientação:

[...] Primeiro: qual relação se estabelece entre política e arte? Qual entre o político e o artista? É possível estabelecer uma hierarquia entre estas duas manifestações do espírito humano? Que a política seja uma arte não há dúvida. [...] A um certo momento o artista cria com a inspiração, o político com a decisão. Ambos trabalham a matéria e o espírito. [...] Necessita-se escolher acuradamente e não menos acuradamente refutar quando querem alcançar fins não somente comerciais, mas deseja-se valorizar uma tendência artística, endereçar e às vezes corrigir o gosto do público.

¹² M. Sarfatti, *Segni colori luci*, Bologna 1925, pp. 123 sgg., e também R. Bossaglia, *Il Novecento Italiano*, Milano 1979, com amplos extratos de documentos da época; F. Perfetti, *Arte e fascismo tra "Novecento" e "Novecento Italiano"*, «Storia contemporanea», 2, 1981, pp. 315-335.

Nestas palavras já está presente uma idéia didática e pedagógica, tanto da arte como dos seus apreciadores: “endereço” e “corrigir” são os novos e significativos termos. Denotam, por sua vez, um princípio de seleção (“escolher acuradamente e não menos acuradamente refutar”), e que nas intenções deverá perseguir a hierarquia entre arte e Estado. Mussolini avança até a considerações de caráter artístico: lamenta a escassa e mesmo a falta de uma iconografia específica para as cenas “nas quais fomos, em várias escalas, espectadores ou protagonistas”, mas reivindica prontamente o “inconfundível sigilo” das obras apresentadas; obras, continuando, como resultado de uma “severa disciplina interior”, e que denotam um “esforço assíduo, às vezes angustiante” que se destaca do prazer “de um ofício fácil e mercenário”. Enumera também alguns elementos comuns: “a decisão e a precisão do traço, a nitidez e a riqueza da cor, a plasticidade sólida das coisas e das figuras”.¹³

Equilíbrio admirável entre o vago e o apoteótico: a meta unitária dos pintores do *Novecento*, Salfatti já havia escrito em 1925, será a “limpeza na forma e sobriedade na concepção, nada de refinado e nada de excêntrico, uma exclusão sempre maior do arbitrário e do obscuro”; ainda se afirma que “o esforço é a sua lei”, mas fatalmente este “esforço” tornar-se-á uma lei; e nem as coisas melhorarão quando se cunhar o slogan “revolucionários da moderna restauração”¹⁴.

Quantos grupos não poderiam reconhecer-se em tais definições? O de Salfatti, nos três anos sucessivos, amadureceu a ambição de poder representar a inteira comunidade dos artistas - e neste sentido se lê o adjetivo “italiano”. Aliás, a ambigüidade da formulação permitia traçar, com uma amplitude similar à generalidade dos conceitos, um clima cultural além do primeiro e restrito grupo dos sete pintores. A estratégia do grupo então dilatado - chegou-se a englobar uma centena de artistas - comportou a criação de uma comissão diretiva mista, composta por políticos e homens da cultura, e assim tentando institucionalizar o movimento, ou, ao menos, obter um reconhecimento oficial. A passagem da lógica de grupo à programação expositiva forçava para as linhas e poética comuns que, nas suas generalidades de temas simples, solicitaram uma participação por baixo; e, entretanto, se procedia escolhendo os artistas por convites diretos, e não por um júri, confirmando a

orientação substancial aristocrática e elitista das poéticas sustentadas por Salfatti (que, de fato, se expressa por uma arte “que pareça a melhor de todas e seja na essência para os melhores”). Esta impostação se confrontou com três imprevistos ocorridos sucessivamente.

O alargamento nacional colocava, de fato, o grupo do *Novecento* em conflito com fortes realidades locais que não compartilhavam os programas dos milaneses, e que assinalavam, justamente nas suas ações, a vontade de monopolizar a cena artística em nome do fascismo. É o caso das polêmicas com os artistas toscanos que deram vida a um grupo coetâneo autônomo, reunido ao redor da revista «*Solaria*», enquanto que os mais radicais, nos mesmos meses, animavam «*Il Selvaggio*»; e também pode-se contar com a rivalidade dos pintores venezianos, que temiam a redução de poderes da *sua* Bienal.

O próprio discurso de Mussolini, ao estabelecer uma “hierarquia entre política e arte”, inspirada na idéia gentiliana do estado ético e à sua criação artística como sustento da ordem nacional, denotava a mudança radical até ali seguida. Ora, antes de apoiar instrumentalmente vários grupos, sem uma programação específica (o *Novecento*, os futuristas), se favorecia a criação de uma burocracia para sobrepor - não obstante as vozes defensoras exatamente de uma posição contrária - à atividade livre do artista como mediador entre a cultura e a sociedade.

Tornava-se, assim, irremediável o contraste do *Novecento* com a nascente estrutura corporativa-sindical das artes, reconhecida como o único instrumento oficial de controle e intervenção. Esde momento, os sindicatos foram os protagonistas privilegiados da política artística, junto com as grandes exposições periódicas (Bienais, Quadrienais), e em compromisso com os grupos que, por fim, induziam a fragmentações e rivalidades que em nada eram convenientes à ilusão de uma arte italiana harmônica e concordante.

As polêmicas acesas pela ala extremista do Partido conformaram, igualmente, os motivos de hostilidade até aqui resumidos, - o estabelecimento da organização sindical e a abertura das Quadrienais - motivos exasperados dada a vontade reiterada de Salfatti em promover o *Novecento* como um movimento representativo da arte fascista. Pela primeira vez, na mostra do *Novecento italiano* (1929), não se falava de estilos ou programas, mas de “artistas fascistas” precisamente; e com as primeiras exposições no exterior se tendia, precisamente a vincular a arte nacional assim arranjada. «O Regime fascista», o jornal de Roberto Farinacci, deu vida a uma violenta polêmica onde o grupo foi acusado de um nacionalismo escasso, de falta de ideologia, de oportunismo e degeneração artística dada a demasiada indulgência rumo à pintura internacional.

¹³ B. Mussolini, *Il Novecento*, discurso de inauguração da “Prima Mostra del Novecento Italiano”, Milano, 15 febbraio 1926, cit. por Barocchi, *op. cit.*, p. 9-12; para un confronto, F. Saporì, *L'arte e il Duce*, Milano 1932, p. 13-33.

¹⁴ M. Salfatti, *op. cit.*, p. 127 sgg.

Sobretudo, deflagraram as acusações de uma "organização comercial mafiosa", arrivista, não descartando a hipótese de presenças massônicas, e, invocando por fim, o interventor salvador do Duce; por sua vez, Mussolini se distingue pelo silêncio, rompido apenas por um telegrama. (Este texto, recordamos, está entre outros publicados por Renzo De Felice como o exemplo da dispersiva e personalística atividade de Mussolini como "gabinete de imprensa de si mesmo"; emerge aqui também a sua atenção para as artes que naquele momento - estamos em 1931 - era disposta em uma série de interesses heterogêneos, e onde "raramente é documentado um esforço de elaboração de uma linha política projetada para longo prazo, e com uma finalidade não meramente contingente" ¹⁵ .

Em realidade, mais do que pelas rivalidades de mercado, os acontecimentos que resultaram na dissolução do *Novecento*, e a sua proposta de homogeneidade e representatividade nacional, é exemplar de uma contradição que explica com clareza a obstinação em torno da inexistente arte fascista que até aqui seguimos. Um movimento ou um grupo de artistas implica ao menos uma tendência ou um estilo determinados, e que resultam mais persistentes tanto quanto é maior a coesão do grupo, o número reduzido dos seus componentes, e no sentido contrário da representatividade de valores "nacionais". A pretensão ao querer representar um fenômeno artístico de porte nacional necessita um alargamento do grupo, mas, ao mesmo tempo, determina a dispersão das poéticas, a impossibilidade de manter uma identidade precisa do estilo como representativo da nação. O erro inicial do grupo *Novecento* está justamente em assumir uma estratégia de um grupo restrito, e portanto não representativo, e uma generalidade de estilo não funcional ao grupo mas somente ao seu alargamento indiscriminado.

¹⁵ S. Picenardi, *Il 900 e le esposizioni all'estero*, «Il Regime Fascista», 13 giugno 1931, a qual se deve aproximar as acusações de di L. Pesaro, *Luci ed ombre del 900*, *ibid.*, 16 giugno 1931; a resposta é de P.M. Bardi, *Le mutande con le legacce*, «L'Ambrosiano», 8 luglio 1931, que sustenta a bondade do grupo na seleção e limitação aos ecletismos acrílicos, opondo-se à indiscriminada quantidade corporativa; a questão vem rebatida com *L'arcisantissima camorra*, *ibid.*, 25 luglio 1931, artigo que faz o próprio Mussolini mover-se (o texto está in R. De Felice, *Mussolini il Duce. Gli anni del consenso* cit., p. 22-23); Sobre o todo, deve-se confrontar com as posições de Sarfatti in *Storia della pittura moderna*, Roma 1930; cf. também A. Della Porta, *Inchiesta sul novecentismo*, Milano 1936. Entre as outras reações "antinovecentesche", recordamos F.T. Marinetti, *Futurismo e Novecentismo*, Milano 1930, e E. Persico, in «Fiera Letteraria», 23 marzo 1930.

A gestão sindical das artes, assim, substituirá a seleção estilística e qualitativa pelo critério corporativo e quantitativo, e não permite uma definição de um estilo. O único, a este ponto - nos primeiros anos Trinta - que mantém a questão do estilo (na qual vai reconduzida a noção de arte fascista que não seja mera expressão organizativa) é Mario Sironi, com a sua proposta de pintura mural.

O precedente da mostra sobre a revolução fascista, em 1932, e o grande canteiro da quinta Trienal milanese do ano seguinte constituíram para Sironi o momento de verificação das propostas que já estava teorizando há alguns anos: a necessidade de retornar à grande pintura mural. "É obvio - escrevia - que o ideal mediterrâneo, solar, do renascimento do afresco, do mosaico, da grande arte decorativa não possa florescer sobre certos aspectos senão na própria Itália [...] E o retorno à pintura mural significa retorno aos exemplos italianos e à nossa tradição, ao qual hoje é impossível efetivamente coligar-se, não obstante que, muito freqüentemente, sente-se desta prática pictórica a modernidade fascinante e pode-se intuir o estímulo potente que esta poderia dar à arte moderna, com o seu exemplo e a sua disciplina"¹⁶ . O *Manifesto della pittura murale* surgiu após a experiência milanese - onde houveram, entretanto, algumas quedas ruinosas de pintores que não estavam até aquele momento capacitados para as grandes dimensões - enucleando os princípios de uma possível arte fascista: a recusa de uma pintura de cavalete entendida burguesa, a favor dos murais; a passagem do individualismo intimista à exemplaridade e ao coletivismo; a fusão entre pintura e arquitetura; a atenção ao espaço de leitura da imagem, que conduz a uma cenografia monumental que sustenta assim a instância didática, educativa, admoestadora dos valores absolutos e dos mitos da nova pintura.

Ainda uma vez, tais propostas factíveis, que por outro lado eram minadas por não poucas dificuldades e dissídios internos à obra de Sironi, foram objeto de críticas pesadas do front anti-novecentista. A Sironi, reconhecido não somente como protagonista do sodalício de Sarfatti, mas também como o valente defensor daquela experiência ("o fascismo não tem outros artistas além dos artistas do 900", tinha escrito), que o «Regime Fascista» acusou de "deformação" e de repúdio da arte sã fascista. Críticas no sentido oposto vieram tanto dos arquitetos racionalistas e pintores abstratos como da comunidade externa: reprovava-se o excesso de retórica e de comprometimento com os valores fascistas. Interessante a posição de Edoardo Persico ¹⁷ , cuja imputação de neo-

¹⁶ M. Sironi, *Scritti editi e inediti*, Milano 1980, p. 114.

paganismo dada a Sironi, e, apesar das tendências iconográficas promovidas em acordo com a Igreja católica, a linha profana e mitológica do *Novecento* e daquela mística-teosófica de um certo futurismo - valerá a pena recordar que Julios Evola nestes anos é ainda um pintor ativo - ainda eram prevalentes.

Neste front de acusações, sobre a equação entre muralismo e estilo do *Novecento*, vai consumado o percurso iniciado dez anos atrás; e a tentativa de fornecer ao movimento fascista um estilo adequado aos novos tempos é falida. O muralismo permanece como primeira e única tentativa de criar uma arte popular, de destinação coletiva, fora da mera esfera de propaganda de massa, mas, para uma convergência entre alta pintura e destinação popular, em oposição à tendência do fascismo em separar a alta cultura, acadêmica, daquela baixa, de doutrinação.

Se recorda, nesse sentido, a enquête promovida pela revista "Critica fascista", na qual uma das tantas advertências de Mussolini é revelada: aquela em que, inaugurando em outubro de 1926 a Academia de Belas Artes de Perugia, Mussolini mais uma vez havia estabelecido a necessidade em "criar a arte nova, a arte dos nossos tempos, a arte fascista" ¹⁸. Nesta enquête da revista participam somente os intelectuais e artistas, inscritos no Partido, e todos afirmam em geral a impossibilidade da arte fascista ser representada por um grupo ou uma tendência. Para o futurista Anton Giulio Bragaglia, por exemplo, o fascismo era um "estilo de vida"; sobretudo há uma importância, rebateu Maccari, uma contribuição para a renovação italiana. Cipriano Efisio Oppo, pintor crítico que pegará as rédeas da Quadrienal, não foi além da tautologia, afirmando que a arte fascista é "aquela que se faz e se fará na era fascista", e, paradoxalmente, esta talvez resulte na definição mais laconicamente precisa. Soffici reutiliza, em sua resposta, um artigo seu de 1922, para sustentar as suas "boas teses", e não economizando as críticas ("a patifaria, a ignorância e o arrivismo foram encorajados nestes anos mais que os seus contrários... pior ainda, o fascismo sempre escolheu os seus homens entre aqueles na qual a mentalidade, a estética, as formas de expressão artísticas eram em essência e derivação não somente estrangeira, mas precisamente bárbara, anti-italiana, liberal, judaica, maçônica, democrática, antifascista por excelência, em uma palavra"). Quem se distingue pela aspereza das argumentações é Alessandro Pavolini - o reencontraremos presidente da Confederação dos artistas e profissionais (terminará os seus dias em Salò, e que não o confundamos com o seu irmão Corrado,

interessante figura de crítico e escritor de arte): sanidade de inspiração e classicismo eram, para Alessandro, as características portadoras de um intervento direto do Estado contra a barbárie moderna. ¹⁹

Os resultados desta indagação, recolhidos por Bottai, parecem delinear um quadro mais articulado. O problema da arte fascista, argumentava, amadureceu e não é mais resolvível com discussões teóricas; por ora, se manifesta em uma tendência genérica pela tradição e classicismo, não estritamente normativos mas prosseguindo como patrimônio italiano. Se recusa o caráter fragmentário, crepuscular, intimista e "psicanalista". Enfim, sustenta Bottai, colocar o problema da arte no estado fascista quer dizer não deixá-lo à livre criação; e, na recusa do agnosticismo do estado demo-liberal, Bottai contrapõe um empenho direto do Estado fascista, voltado à tutela econômica, através da administração corporativa (na qual Bottai se dedicará nos anos sucessivos) e à tutela artística e moral. Para este último objetivo, Bottai reserva uma atenção particular à recém-nascida Accademia d'Italia, que por sua vez, deveria ter dado vida a um organismo autônomo e competente sobre a matéria, paradoxalmente, nas suas intenções originais, um organismo "anti-acadêmico". Ambas as propostas de Bottai caíram sucessivamente depois: a administração econômica eliminou toda a competência e instâncias decisórias, criando "corporações sem corporativismo", como lamentará o próprio Bottai. O auspicioso Ministério da Cultura italiana, que deveria ter divulgado e exportado a arte italiana, adquirirá as formas do Ministério da Cultura Popular, e, o papel de abertura européia será feito pelo Instituto Nacional de Cultura, que se distinguirá, entretanto, em limitar a entrada e a circulação dos produtos estrangeiros.

De um ponto de vista mais extremamente formal, as propostas de Bottai não pareciam deixar espaço para as manifestações de iconografia mais vulgares ("decorações pictóricas inacreditáveis sobre as paredes, bustos horríveis em todo canto, emblemas e estandartes coloridos nos tapetes, *fasci* litórios de gesso dourado [...] cromolitografias do Duce em posições impossíveis: eis o que encontramos nas sedes dos *fasci*, dos sindicatos e de muitas prefeituras [...] um conjunto de miudezas e quinquilharias em gravíssimo desdouro com a nossa civilização artística") optando por uma procura do consenso e da escolha das melhores energias artísticas, através dos encargos públicos e das

¹⁷ Da cf. con R. Birolli, *Taccuini*, Torino 1960, p. 58.

¹⁸ Mussolini, *Opera Omnia* cit., XXII, p. 230.

¹⁹ As participações na «Critica fascista» podem ora serem lidas em C. Bordonì, *Fascismo e politica culturale. Arte letteratura e ideologia in "Critica fascista"*, Bologna 1981, e inclusive cfr. Zagarrìo, *op. cit.*, que entre outros discute, do mesmo Bordonì, *Cultura e propaganda nell'Italia fascista*, Messina-Firenze 1975.

aquisições, das exposições periódicas e dos sindicatos. Também aqui, tanto a teoria e a prática artística eram dispostas - e não esqueçamos que a autonomia da arte em relação à política era somente slogan - na harmonia superior do interesse do Estado e daquela hierarquia pela qual Mussolini tinha se expressado.

A enquete de «Crítica Fascista» prevê a organização sindical que, por sua vez, vem se definindo após uma fase confusa (1920-1926), na qual confederações, sindicatos e corporações efêmeras se sobrepuseram nas suas próprias competências. Estes entes foram assim englobados na estrutura corporativa a qual, entretanto, era dotada de poderes genéricos e subordinada sempre à burocracia, e tornando-se um instrumento nas mãos do Governo²⁰. Aqui também se confirmava um critério geral e básico que confirmava a dependência dos intelectuais em relação ao Estado; e pode-se entender também a desilusão daqueles artistas que tinham encontrado dentro do fascismo um movimento revolucionário anti-burguês para combater a pintura e a cultura oficial.

Não se indicaram normas de estilo e iconografia: a questão foi deixada à discussão e às polêmicas das revistas, e pela contribuição dos jovens, acolhidos favoravelmente. Era entretanto prevista uma organização administrativa hierárquica: do primeiro nível de gestão sindical das exposições locais até o nível regional e inter-regional. A ampla aceitação permitia, nesta primeira fase, uma substancial tolerância de toda forma expressiva e de um acesso às obras mais experimentais²¹.

As mostras periódicas nacionais dos sindicatos recolhiam os valores expressos nas mostras locais, prevendo um júri de apelo nacional para os excluídos. Não havia nunca convites, e podiam participar somente os artistas inscritos no sindicato a qual tinham já exposto precedentemente. Esta hierarquia era enfim propedêutica ao acesso à Bienal e Quadrienal. As duas instituições, uma reorganizada como ente autônomo de nomeação governamental, a outra criada em 1931, dividiam, neste eixo Veneza-Roma, as conspícuas somas colocadas à disposição enquanto formas de prêmios e aquisições públicas²². A Quadrienal, em particular, nutria

o ambicioso propósito de tornar-se um instrumento de consenso, de pacificação entre as tendências contrárias entre si até ali desenvolvidas, e também recensear e verificar os melhores valores artísticos para encaminhá-los à ribalta internacional das Bienais venezianas. Nesta sede, contudo, a direção de Antonio Maraini, durante duas décadas, caracterizou-se mais por uma oficialidade e academismo das participações do que por uma atenção às melhores pesquisas de âmbito internacional, que serão por sua vez ressarcidas na grande exposição retrospectiva em 1948. Recordamos que na Bienal de 1930 foi promovido um concurso para "um quadro inspirado em pessoas ou eventos da formação do *Fascio dei combattenti* [...] para uma estátua que exalte o vigor da raça [...] para uma medalha em bronze com a efígie do Duce"; aqui também a enésima indagação, sob a forma de "referendum", a respeito do significado e do valor, da atualidade do quadro histórico, promovido pela revista «Le Arti Plastiche».²³

O cenário que assim se delineia, no início dos anos Trinta, é o seguinte: uma distribuição territorial e hierárquica das instituições artísticas. A capilaridade das grandes exposições nacionais (de fato, a ocorrência de Bienais, Quadrienais, Trienais milanesas, mostras periódicas celebrativas, determina a constante realização, desde 1930, de uma ou mais mostra oficial a cada ano). A presença de um front contraposta à reação acadêmica, não como um movimento unitário, mas estruturado e que incluía além dos novecentistas mais advertidos, também os racionalistas lombardos (cuja polêmica sobre a arquitetura é um dos capítulos mais importantes destes anos), o primeiro grupo de abstratos e a segunda geração de futuristas. Esta última se caracterizará, entre outros, pelo corajoso desafio às prescrições da arte moderna e da vanguarda que, na Alemanha, andavam se efetivando com uma radicalidade inusitada, e cujas ressonâncias, na Itália, foram esporádicas e obviamente presentes nos jornais de Farinaci, prontas para denunciar o pretendido internacionalismo de Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi, etc.²⁴ Enfim, restando para as

²⁰ Para uma reconstrução dos acontecimentos, G. di Giacomo, *Intelletuali e fascismo*, Roma 1932; F. Cascera, *Le professioni e le arti nello Stato Fascista*, Roma 1941; de grande utilidade é a consulta dos anuários (*Ordinamenti e gerarchie. Annuario 1935*, Roma 1935).

²¹ A. Maraini, *Un anno di mostre dei sindacati regionali*, «Dedalo», X, 1929-1930, pp. 679-720; B. Biagi, *Il sindacato, l'arte, i giovani*, «Gerarchia», XIII, febbraio 1933, p. 89 sgg.; A. Nasti, *Intelletuali ed artisti nella corporazione*, «Crítica Fascista», 15 febbraio 1934.

²² Sobre as exposições e aquisições do período, v. M. Cecilia Mazzi, «Modernità e tradizione»: *temi della politica artistica del regime fascista*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 12, 1980, pp. 19-32, com um apêndice sobre as aquisições públicas no período 1930-1943.

²³ Barocchi, *op. cit.*, p. 89-97.

²⁴ E. Crispolti, *Il secondo futurismo contro l'operazione arte degenerata in Italia*, in Id., *Il mito della macchina ed altri temi del futurismo*, Trapani 1969, pp. 580 sgg.; E. Crispolti, B. Hinz e Z. Birolli, *Arte e fascismo in Italia e Germania*, Milano 1974, pp. 7 sgg.; sobre a situação européia e as artes durante os totalitarismos, cf. *Art et fascisme: totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France de années 30 à la défaite de l'Axe*, Acti del convegno, Université de Paris I, mai 1988, Bruxelles, 1989; I. Glomstock, *Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, tradução inglesa, London 1990.

instâncias da nova pintura, as tentativas de infiltração na rígida malha de tais organizações administrativas, ou ao menos interpretar com seleção e rigor de valores os ditames do regime.

A falência das propostas dos artistas, o enrijecimento das estruturas expositivas e de enquadramento sindical, o exaurimento das políticas culturais na mera propaganda causam dois efeitos contrapostos. De um lado, emerge a geração de meio, aquela que não participou da guerra e nem da conquista do poder: é a geração, até então impaciente, dos *littoriali*, das revistas juvenis, da procura de um confronto europeu, e, que reage pela mesma razão que tinha conduzido os intelectuais fascista ao refutar o estado liberal, isto é, pelo análogo sentido de ruptura entre cultura e sociedade. Estes jovens aproveitam alguns espaços deixados livres pela tolerância de Bottai, para uma batalha que pudesse resultar em uma cultura sensível à realidade, e, em nome do realismo e do formalismo de marca europeia (as experiências concretas pictóricas são aquelas de "Corrente", da *Scuola Romana*, dos Seis de Turim). Do lado oposto, se nota o alinhamento à política da "cultura popular" e aos exemplos alemães. Torna-se a este ponto necessário, em nome da especificidade recordada na nossa abertura, distinguir a posição do nazismo em relação ao fascismo em mérito às artes.

Os primeiros, a partir da célebre exposição berlinense de 1937 sobre a *Entartete Kunst*, que entre outros compreendia e radicalizava reações incitadas já presentes desde os tardos anos Vinte, perseguem uma linha de distinção sobre uma base ideológica, e portanto, iconográfica e formal; não se pode dizer que, ao menos neste caso, a clareza não falte. De um lado os pressupostos errôneos de classicismo [*classicità*] exemplar e moral para o povo, uma iconografia encorajadora que celebra o idílio da raça superior; do outro, a deformação expressionista, indicada como decadência e corrupção judaica da pintura como do povo. Na Itália esta linha é abraçada, de maneira tardia e superficial, a partir da formação da doutrina da raça, e por parte dos poucos *gerarchi* mais conservadores alinhados com a política cultural alemã. A posição oficial é aquela de alargamento e englobamento corporativo, a linha de Bottai do "Primato"²⁵, e ainda mais para muitos autores, antes, a conveniência de um tácito conformismo, mesmo se animado por inquietudes ou dissensos visíveis sobre a superfície pictórica.

No terreno da redefinição do papel do artista no Estado, e do intervento público em matéria de arte, se encontrará

a convergência institucional, sem que isto possa se constituir uma forma de *fascistizzazione* das artes, e também, sem ultrapassar um consenso genérico. Esta linha, favorecida pela política de Bottai, define-se ao final dos anos Trinta com o prêmio Bergamo, em oposição àquele de Cremona²⁶. Sobre estes notáveis acontecimentos, que resumem a incompatibilidade entre a expressão formal livre e o preceituário iconográfico rígido, é o caso de recordar o testemunho de Giulio Carlo Argan, um dos jovens funcionários que exordiram no Ministério Bottai: "A questão Bergamo-Cremona - escrevia a poucos meses de sua morte - foi uma controvérsia provinciana que foi politizada por Cremona contra os intelectuais antifascistas, que utilizavam Bergamo contra Cremona e a macroscópica, analfabeta pretensão de uma arte fascista"²⁷. Dispondo à parte a qualificação de "antifascistas" dada aos protagonistas de Bergamo - sustentada, no mais, por artistas como Renato Guttuso e Mario Mafai - vai dada a razão à memória de Argan, se considera-se que o prêmio instituído da Faranacci em 1938, com o patrocínio de Ugo Ojetti e a atenção de Telesio Interlandi, diretor da «Difesa della razza», - ocorreu em quatro edições: cada uma se caracterizava por um tema na qual os autores deveriam se ater rigidamente anônimos atrás de um pseudônimo. Assim, se vai da "audição do discurso do Duce pelo rádio" aos "Estados de ânimo ditados pelo fascismo", e ainda "A batalha do grão", até a "Juventude Italiana do Litório" (o tema previsto para a edição de 1942, que não ocorre, era "Do sangue a nova Europa"). É inútil acrescentar que a esta cruzada contra a arte degenerada, hebraica, disforme e bolchevique participaram zelosos e, ainda hoje, desconhecidos pintores. De sua parte, Bottai considerava que a política da raça não deveria transformar-se, para a arte, em uma sumária liquidação de toda tendência, baseando-se em vagos conceitos: os artistas italianos eram alienados de tais contaminações, e sustentar esta situação, sem confrontos, significava valorizar justamente o espírito latino, a excepcionalidade do gosto e, por fim, a raiz sã da pintura. Quem acusava o contrário escondia, segundo Bottai, tendências reacionárias que especulavam inconsistentes retornos à tradição, contrapondo-se ao "mal de Paris" de certa pintura. Sobre o Prêmio Bergamo, que é a forma concreta deste posicionamento, basta recordar que nas comissões

²⁵ Além dos fascículos da revista de Bottai (1940-1943), recordamos F. Ciartantini, *Imperialismo spirituale. Appunti sul valore politico ed economico dell'arte in Italia*, Milano 1926; *Elementi per la battaglia artistica*, de vários autores, Torino 1928; E. Somarè, *Cronache d'arte contemporanea*, Milano 1932; M. Lazzari, *L'azione per l'arte*, Firenze 1940; Zagarrò, *op. cit.*, p. 253.

²⁶ Entre as empresas promovidas por Bottai, a revista «Le Arti», a instituição do Gabinete para a Arte Contemporânea, a lei dos 2%: v. «Le Arti», 1, ottobre 1938, pp. 41 sgg; G. Bottai, *La legge sulle arti figurative*, *ibid.*, lv, 4, aprile-maggio 1942, pp. 243-249; uma reconstrução in S. Salvagnini, *Il premio Bergamo e l'Ufficio per l'Arte Contemporanea (1940-1941)*, «Osservatorio delle Arti», 1990, 5, pp. 74-87.

²⁷ Carta de G. C. Argan, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catálogo da mostra, Bergamo 1993-94, p. 11.

que entre os participantes encontramos os melhores pintores do período, de Renato Birolli a Aligi Sassu, além dos já mencionados Mafai e Guttuso (que já sob as suspeitas de ser comunista, foi premiado em 1942 pelo quadro "Crucificação", obra lida nada menos do que uma crítica velada à guerra em ato, e que provocou uma fortíssima polêmica nos meios eclesiásticos).

À parte estas exceções, que são datadas nos anos da Segunda guerra, o que se destaca, ao nosso olhar hoje, é a falta de formas artísticas que de qualquer maneira são assemelháveis a uma arte de protesto ou de oposição.

Os exemplos aqui vistos permitem, de fato, estabelecer uma continuidade entre as obras do período com o mais antigo movimento, amplo, de crítica às vanguardas e de retorno à ordem, e que já tinha se manifestado nos anos da Primeira Guerra mundial. Ao final dos anos Dez se assiste a um movimento de recuperação do clássico e do retorno à ordem, que determina um série precisa de escolhas formais, de um gosto renovado pelo antigo, de reflorescimento do tema mítico e da figura humana, e que se adere perfeitamente, assim, ao âmbito do nascente fascismo (e reforça-se isto, ainda mais, uma vez que o fascismo abandonará as características revolucionárias). Mas do que o adequamento dos pintores ao horizonte político alterado, se deverá considerar um fascismo que, desde o início, encontrou uma série de fórmulas e opções que reentravam nas suas próprias exigências. Assim ocorre que, dadas as suas necessidades de representação simbólica, o fascismo pode contar ao menos com os registros formulados já amplamente em uma instância crítica-histórica, antes de 1922: aquela de um retorno ao classicismo [*classicità*], declinável em soluções diferentes, funcional ao tema do ruralismo e da romanidade [*romanità*]; e também, aquele das vanguardas, marcadamente o futurismo, que se prestava a celebração do desenvolvimento industrial, urbanístico e da modernidade. O problema era, assim, um outro: como reconheceu Bottai, se tratava de acordar a diversidade cultural de artistas "não formados na nossa atmosfera, mas naquela precedente", com a praxe da "vontade moral (o Estado) que tudo move e fomenta". Será interessante assim perguntar-se em que medida, indiretamente, o regime tenha favorecido a persistência de tais linguagens bem além das durações fisiológicas, congelando-as em tais formas mesmo com solicitações presentes que teriam permitido uma evolução posterior - e isto acontecerá somente nos últimos anos do fascismo, por um motivo incontido de atualização com a pintura europeia de uma geração justamente florescida naqueles anos.

Na Itália, a estratégia da unidade inseparável entre valores estéticos e valores políticos deu vida a uma fórmula ambígua, sob a qual podiam coexistir linguagens e estéticas, entre si, inconciliáveis. No nosso país não existe uma tal radicalização que induzisse a uma perseguição

em defesa de presumíveis valores "reais". Deste ponto de vista, entende-se a falta de fortes correntes expressionistas, de uma produção gráfica satírica; mais genericamente, a falta de uma pintura entendida também como intervento crítico na realidade, não permitiu a radicalização do confronto como sucedeu na Alemanha depois de Weimar, onde uma determinada escolha estilística e estética era inevitavelmente conotada como subversiva. Não existe uma arte de oposição, na Itália, ao menos até 1936; mesmo assim, e' sempre minoritária. Ao contrário da Alemanha, onde os expressionistas tentaram e acreditaram, sem nenhuma sorte, nos primeiros anos Trinta, ser os representantes da tradição nacional (com o predomínio da linha Rosemberg-Goebbels, e que terminará como sabemos)²⁸. Dificilmente houve uma arte fascista, mesmo induzida e promulgada pelo regime, controlada por funcionários e pontualmente teorizada e proposta como arte oficial, difusa em uma maneira total, que pudesse identificar-se, ao final, com a globalidade das propostas artísticas. Afirmar isto sem restrição, entretanto, é descurar a distinção entre a utilização das imagens (na imprensa, na propaganda, na rádio e sobre os muros) e expressão artística enquanto tal. De fato, é verdade que o regime empenhou-se, desde o início, para encontrar uma face cultural, e nestas ações se reconhecem os vários eventos a título de uma política fascista das artes. E existiu uma cultura visiva válida (depois reconhecida) que restou-se excluída, dada a incapacidade administrativa do modelo corporativo que não efetuou plenamente uma seleção de valores que floresciam na hierarquia da relação arte-Estado. E é de certo modo também verdade que toda a arte que se prestou a uma iconografia celebrativa e à edificação de um mito, através das imagens, simplesmente não ultrapassou o limite do próprio tempo, constituindo-se em nossos dias nada mais do que um registro documentário dos gostos duvidosos da classe dirigente, e um exemplo de caráter que nada se porta como artístico.

Resta por último um "estilo" fascista, expressão do preceituário de comportamento público, disposto a infundir o espírito e a disciplina sobre uma base de dinamismo genérico, resolúvel, veloz - e de contraditório rancor anti-burguês, em meio a um regime que denunciou a debilidade do estado liberal na Itália²⁹.

Tradução de Marcos Tognon

²⁸ M. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hamburg 1963; A. Rabinbach, *The Aesthetics of Productions in the Third Reich*, in *International Fascism*, sob os cuidados de G. Mosse, London 1979, pp. 189-223; "Degenerate art": *the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, catálogo da mostra, Los Angeles 1991.

²⁹ L. Salvatorelli- A. Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino 1964, pp. 890-1.

Michele Dantini

Mito, literatura, artes figurativas em Paul Klee

Conhecemos perfeitamente os pressupostos esotéricos da atividade de Kandinsky, de Derain, de Malevich ou de Mondrian, e, por mais que intérpretes extraordinariamente preparados enfileirem-se ainda nas posições formalistas¹ - o termo está desgastado, mas é o único de que dispomos - todavia a *vague* contemporânea pelo oculto estende a própria influência até mesmo na interpretação dos artistas do *Bateau-Lavoir*². Não há dúvidas sobre a utilidade de um conhecimento o mais amplo possível das fontes literárias das "vanguardas", mas, ao preparar o presente artigo, desejaria não acrescentar *platitudes a platitudes*. Por mais estimulantes, a maior parte das intervenções voltadas para uma releitura espiritualista dos movimentos artísticos do começo do século não consegue oferecer nada além de uma genérica informação histórico-cultural sobre o "revival místico", teo- ou antroposofia e ensaística popular *fin-de-siècle*³. Prestando atenção a componentes culturais antes rejeitados, nem sempre se consegue transformar uma coleção relativamente a- metódica de *curiosa* teórico-literários em uma reconstrução ordenada de contextos e de ideologias, na análise dos procedimentos e no reconhecimento das novidades formais impostas pelas obras. Não se evita, noutras palavras, o risco do *kitsch*, ao qual o tema - a arte e os *arcanus* - se expõe de modo assustador.

A pesquisa das conexões existentes entre esoterismo, história das religiões e arqueologia quase não se iniciou, provavelmente porque as fronteiras entre os estudos acadêmicos e a literatura de consumo estão hoje muito mais definidas do que há cem anos e

a atual incompatibilidade surte efeitos retrospectivos. Daí resulta que os artistas encomiasticamente considerados "clássicos do moderno" parecem mover-se, ainda hoje, em uma espécie de verboso *vacuum* histórico-artístico e cultural. É evidente, por outro lado, que se os arqueólogos oferecem modelos figurativos inéditos, os historiadores da religião difundem o conhecimento de mitos e lendas esquecidas e os etnógrafos oferecem respostas à pesquisa de um passado e de uma tradição nacionais. A *quête des pères* é particularmente intensa precisamente entre os expressionistas, que se remetem a Bizâncio, ao remoto passado bárbarico e ao primeiro renascimento alemão procurando dar crédito à própria atividade, no cenário de Munique, de Moscou ou de Berlim, como autenticamente nacional.

Klee quase escapou à atenção dos esotéricos⁴, embora a sua afeição por símbolos (e mesmo por técnicas) ligados aos mitos da iniciação, boa morte e reencarnação é tão penetrante quanto, por exemplo, a de Kandinsky, e - pelo menos esta é a minha convicção - tão decisiva na configuração da sua atividade artística. Talvez ela permaneça apagada porque falte uma produção teórica verdadeiramente importante que não seja didática, formalista e frequentemente reticente. À exceção das cartas e diários - embora reelaborados no início dos anos 20 - grande parte da obra escrita de Klee data da década do seu ensinamento na Bauhaus e tem limites funcionais bem precisos: reflete as exigências de uma escola onde se formam designers industriais, não pintores expressionistas. A distância que divide o artista do docente é grande: entre as duas atividades nem sempre há comunicação.

Frequentemente definimos esotéricos componentes culturais que são simplesmente exóticos aos olhos do intérprete e não há dúvidas sobre o fato de que a cultura do decadentismo alemão, excetuados os seus vértices, sofre a concorrência da cultura francesa contemporânea. Não conhecemos bem a atividade da organização cultural empreendida pelos "cósmicos", os literatos do círculo de Stefan George, cujos contatos com os artistas do *Blaue Reiter* são particularmente estreitos e a arqueologia simbólica da segunda metade do século XIX, destrozada nas universidades pelos filólogos positivistas, caiu no esquecimento para retomar, em seguida, só periodicamente. Sugerindo confrontos com

¹ Jelena Hahl-Koch in: *Kandinsky*, Thames and Hudson, Londres, 1993, utiliza de maneira ligeiramente terrorística a própria erudição para negar em grande parte a inegável (e múltipla) influência dos textos esotéricos em Kandinsky. Leituras similares constituem talvez uma culpa, ou uma indicação de atraso cultural em relação aos contemporâneos?

² Cfr. Linda Darlymple Henderson, *A New Facet of Cubism: "The Fourth Dimension" and "Non-Euclidian Geometry" Reinterpreted*, in: *The Art Quarterly*, XXXIV, 1971, pp. 411-33; Julia Fagan-King, *United on the Threshold of the Twentieth Century Mystical Ideal: Marie Laurencin's integral involvement with Guillaume Apollinaire and the Inmates of the Bateau Lavoir*, in: *Art History*, XI, 1, III, 1988, pp. 88-114.

³ Para um catálogo de lugares comuns cfr. *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, cat. exp. com a curadoria de Maurice Tuchman e Judi Freeman, Los Angeles County Museum, 1986. Abstração e *good vibrations* sobre West Coast?

⁴ É uma exceção o artigo de Sixten Ringbom, *Paul Klee and the Inner Truth to Nature*, in: *Arts Magazine*, LII, 1, IX, 1977, pp. 112-7, que interpreta as relações existentes entre arte e natureza na obra do artista à luz de textos e motivos esotéricos (enveredando, em parte, no *kitsch* da evocação). A Ringbom deve-se o mérito de ter chamado a atenção, pela primeira vez,

traduções e modelos arqueológicos insólitos - mediterrâneos-arcaicos, tardo-antigos ou alto-medievais - não desejo propor uma nova, mais bizarra interpretação de um artista escolhido entre outros, quanto modificar a percepção do problema. Klee é um caso paradigmático, e certamente a isso se presta. Se a sua obra frequentemente pede para ser interpretada em termos simbólicos, como forma de escritura e de decoração cripto-figurativa, no entanto ela permanece distante das formas literais de esoterismo, pois os estímulos e objetivos são antes figurativo-visuais. A mesma afirmação resultaria em parte falsa se referida, por exemplo, a Kupka ou a Itten, enquanto que as preocupações ético-culturais são intimamente ligadas às composições de Kandinsky e de Marc. Inovações compositivas e interesses fantásticos prevalecem, em Klee, sobre os mitos e doutrinas associados a remotos modelos artísticos, e as leituras de Creuzer, de Rohde ou de Bachofen, infinitamente estimulantes para o intérprete e certamente indicativas dos vivos interesses culturais do artista, são menos determinantes do que as solicitações artísticas contemporâneas. Consideremos o caso talvez mais clamoroso de *repetição* arqueológica: as ideografias expressionistas⁵. O interesse por técnicas narrativas seriais estranhas à tradição clássica é suscitado pelos procedimentos simultâneos cubo-futuristas, enquanto que os experimentos tipográficos de Picasso e Braque atualizam antigas formas de escritura simbólica e alfabetos cripto-figurativos desaparecidos.

O ir-e-vir entre modernidade e tradição constitui certamente uma indicação de moderação, e, na forma que assume em Klee, frequentemente de (tedioso) culturalismo. Porém, não é raro que precisamente a oposição a formas extremas de renovação assegure maior mobilidade e sedução a uma obra que não é destituída de tensões míticas autênticas, pelo contrário: ela encontra na antiguidade pré-clássica ou tarda, no período das migrações dos povos, na arte do oriente médio, o material com o qual constrói, de modo irônico e sutil, as próprias sagas. Podemos falar em ecletismo ou em sincretismo: Klee não é um caso isolado.

As relações existentes entre *Nabis*, *Neo-tradionnistes* e *Rose-Croix* por um lado e expressionistas do *Blaue Reiter* por outro são cada vez mais claramente documentadas quanto mais progredem os estudos

histórico-artísticos na última década do século XIX⁶. Nos anos que precedem imediatamente à primeira guerra mundial a continuidade se interrompe, mas não é por acaso que nos artigos de Maurice Denis e mesmo de Joséphin Péladan - auto denominado São Jorge da pintura católica - encontramos lugares e argumentação adotados mesmo por Kandinsky, por Marc ou por Klee. História das religiões, arqueologia, poesia e artes figurativas convivem intimamente na Munique do *Blaue Reiter*, e - diferentemente do que sucede, por exemplo, com os simbolistas - a relação que estabelecem não é de submissão: a imagem não é ilustração nem *revival*, mas se constitui segundo maneiras e exigências próprias. Guillaume Apollinaire reconhece intuitivamente uma tal intimidade quando, em 1913, propõe a denominação de "órficos", aos *fauves* alemães, mas não se empenha em articular os pressupostos culturais da sua definição, mesmo porque não se considera apto a fazê-lo.

A atual distância entre arte e pesquisa acadêmica nem sempre existiu: criatividade por um lado, método e documentação por outro, de vez em quando parecem se comunicar unidas por uma secreta afinidade. Em Munique, no interior de uma pequena sociedade formada por artistas progressistas, historiadores da arte e literatos inovadores, os contatos intelectuais revelam-se estimulantes para a invenção - *moyens d'enrichir l'imagination*⁷ - e parecem aumentar a originalidade das imagens e a radicalidade das intenções. Klee dá uma contribuição singular, frequentemente irônica, mas não permanece estranho à circulação das idéias e dos propósitos. Se em Marc ou em Kandinsky prevalece uma tensão escatológica, que do passado investe o futuro, o artista de Bern considera com ironia e cético narcisismo, a própria condição de moderno, de um modo semelhante àquela de De Chirico. A sua arte oscila constantemente entre "epos" e caricatura, e esta última assume frequentemente a forma de *pastiche* arqueológico.

A tentativa de associar contemporaneidade e mito de forma insólita, frequentemente traumática, caracteriza os artistas do *Blaue Reiter* mais do que outros componentes estilísticos ou culturais, e se conservou a despeito da dispersão da comunidade artística agregada em torno dos redatores do célebre almanaque. A sua sobrevivência através das sucessivas gerações explica, talvez, porque artistas alemães contemporâneos, Joseph Beuys, por exemplo, ou Anselm Kiefer, nos

sobre abstração e revival ocultista in: *Art in "The Epoch of the Great Spiritual"*, in: *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, XXIX, 1966, pp. 386-418; *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Art*, Helsingfors, 1970.

⁵ Cfr. Michele Dantini, *Ideografie. Archelogia, simbolo, ideologia in Paul Klee*, in *Ricerche di storia dell' arte*, no prelo.

⁶ Cfr. Michele Dantini, *La cameretta dei bambini. Paulo Klee critico d'arte (1912-13)*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore*, no prelo.

⁷ Maurice Denis, *Préface de la IXe exposition des Peintres impressionistes et symbolistes*, agora in: Maurice Denis, *Le Ciel et L'Arcadie*, com a curadeira de Jean-Paul Bouillon, Hermann, Paris, 1993, p.29.

parecem mais interessantes e menos comercialmente figurativos do que italianos e americanos da mesma geração.

I. Mitos órficos ou manifestos da abstração?

a) Os jardins da paixão

Garten der Leidenschaft (Jardim da Paixão, 1913.155, III.11) é a composição mais conhecida de uma série vagamente associável a episódios bíblicos, que compreende duas gravuras e três desenhos. A série tem características formais e iconográficas homogêneas: ela reflete uma originalidade adquirida dentro das convenções formais estabelecidas pela vanguarda - simultaneidade, decomposição, claro-escuro expressivo, metonímia - e representa paisagens onde figuras enigmáticas encenam mímicas disfarçadas na vegetação.

A livre disposição das figuras em paisagens ideais é típica das grandes composições decorativas *fin-de siècle*, concebidas, de *L'Air du Soir* de Cross e *Au temps d'harmonie* de Signac até a *L'age d'or* de Derain ou a *Joie de vivre* de Matisse, como evocações poéticas de édens recuperados ou por recuperar. Em Munique as imagens edênicas são muito utilizadas pelos simbolistas da *Neue Künstlervereinigung* que interpretam o tema de maneira explicitamente sexual⁸. Além disso para Kandinsky e Marc, miniaturas e tapetes persas representam - ou pelo menos, em 1913, tinham até há pouco tempo representado - modelos de composição e de cor para se olhar com admiração⁹. É difícil acreditar, porém, que o jardim de Klee com os seus estranhos habitantes, a enigmática inversão de escala entre figuras e vegetação, a perversidade de alguns olhares, represente na verdade uma arcádia simbólica. Mesmo se não conhecêssemos o projeto de ilustração bíblica que precisamente em 1913, por iniciativa de Marc, une Klee, Kandinsky, Kokoschka e o próprio Marc, seríamos levados a interpretar a imagem como alegoria moral ou ilustração de episódios testamentários. As duas figuras à direita no centro lembram muito de perto aquelas de Cristo e do anjo no horto das oliveiras - uma iconografia

restituída de Emile Bernard - e ao centro no alto duas personagens com expressão desconsolada foram atingidas, naquele instante, pela ira de uma terceira. Como não interpretar a cena no sentido de uma ilustração da expulsão do paraíso?

Somos frequentemente convencidos da pouca utilidade das análises iconográficas detalhadas em obras de arte da segunda metade do séc. XIX e séc. XX. Essa postura tem sua legitimidade e, pelo menos, uma história: porém é evidente que o sentido visual de composições como *Garten der Leidenschaft* - mesmo o seu caráter lúdico - em grande parte se perde sem uma interpretação iconográfica, a qual retornarei em breve.

A despeito da boa vontade dos intérpretes não nos parece possível definir a imagem em termos "cubistas"¹⁰: a divisão da superfície propicia uma narração múltipla, com cenas, tempos e *dramatis personae* diferentes nas diversas partes da composição, mas o caráter diacrônico da imagem não compromete a unidade do ponto de vista estabelecido para cada imagem. Insistir na policentralidade da composição pode remeter aos futuristas ou a Delaunay - precisamente, em 1913, Boccioni e o francês estão separados por uma áspera polêmica que os empenha, nas páginas do *Der Sturm*, a disputar a paternidade dos procedimentos simultâneos - e a adoção de diversos tempos e pontos de vista no interior de uma mesma imagem caracteriza de modo imediatamente perceptível um quadro de "vanguarda". O sentido no qual Klee interpreta um procedimento inovativo é novo e mesmo divergente: *Garten der Leidenschaft* não associa qualidades formais inéditas a temas genericamente modernos - a vida na cidade, a *tour Eiffel* e o jogo de futebol - mas a iconografias religiosas. Apesar disso ninguém poderia confundir o autor da gravura com um *peintre-moine* simbolista: a ironia percorre a cena e os episódios bíblicos se associam a mitos que, como veremos, tem origem pagã. O artista não tem interesse particular pelos temas da tradição, mas foi por eles atraído pelas possibilidades que oferecem e que a *peinture* dos parisienses, acostumada a representações de tarôs, *bouteilles* e artes vivissecionadas, impede¹¹: iconografias devocionais, podemos dizer parafraseando Thomas Mann, têm

⁸ Para Klee e as pastorais de Eugen von Kahler, cfr. Sarah L. Henry, *Nature and Modern Science, the 20s*, Phil. Diss, University of California, Berkeley, 1976, p. 9.

⁹ Cfr. Wassily Kandinsky in: *Tutti gli scritti*, II, Feltrinelli, Milano, 1989 (11a. ed.), pp.31-5. Para a crítica de Kandinsky cfr. Peg Weiss, *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen*, in: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, cat.exp., Munique, 1982, p.65; *Franz Marc, Zur Ausstellung der "Neuen Künstlervereinigung" bei Thannhauser*, in: *Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, Kiepenheuer, Lipsia/Weimar, 1989, op.cit. pp.219-20. Sobre a admiração do jovem Marc pela arte persiana cfr. Klaus Lankheit, *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*, DuMont, Colonia, 1974, p.26.

¹⁰ É possível falar de espaço "cubista" para as gravuras de 1913-14 somente em um sentido metafórico e particularmente inexacto. Cfr. ao invés, Jürgen Glaesemer, *Die Druckgraphik von Paul Klee*, in: *Paul Klee. Das graphische und plastische Werk*, cat. exp., Duisburg, 1974, p.26. Para um uso ecumênico e convencional do termo e referimentos implicados cfr. Jim M. Jordan, *Paul Klee and Cubism*, Princeton, University Press, 1984.

¹¹ Cfr. Paul Klee, *Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich* (1912), in: *Paul Klee. Schriften, Rezensionen, Aufsätze*, DuMont, Colonia, 1976, pp. 107-8. Para uma segunda crítica expressionista dos franceses, cfr. Franz Marc, *Die Futuristen*, in: *Franz Marc. Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, op.cit., p.248.

interesse porque permitem a visualização do simbólico. A negação das unidades de tempo, de lugar, de ação que Aristóteles atribui ao teatro trágico e que os teóricos modernos, de Leon Battista Alberti a Gotthold Ephraim Lessing, julgam válidas também para as artes figurativas, são libertárias porque têm significados exóticos e regressivos, não genericamente "modernistas". As ilustrações do almanaque do *Blaue Reiter* trazem obras de arte profundamente diversas no tempo e cultura de origem, unidas somente por caracteres convencionalmente primitivos e pela negação das normas clássicas¹². É provável que Klee tenha presente modelos tarde-antigos ou medievais, recentemente recuperados para a atualidade histórico-artística¹³: atraem-no narrações seriais e desprovidas de climax que aproximam a imagem a uma página escrita. Mas procedamos com ordem e procuremos interpretar a composição nos seus conteúdos figurativos, como narração. É necessário deixar de lado, por um momento o *Garten der Leidenschaft* para retomá-lo em seguida.

b) Um inédito euripídiano

Heilige Steine und Götterbilder / Rochas sagradas e imagens de divindades, 1913. 141, **III. 2/** é um desenho logo anterior à gravura, precioso porque permite trazer à luz a articulada conexão de literatura, artes figurativas e mitologia na qual trabalha Klee. A disposição em faixas da imagem e a inserção das figuras em espaços individuais e não orgânicos, por assim dizer insulares, são caracteres constitutivos dos frisos dos sarcófagos tarde-cristãos, objetos de arte que Klee tem presente mesmo na ocasião de sua viagem quando jovem à Itália e que não cessa de causar-lhe emoção pelas incompreensíveis - e sublimes - "imperfeições"¹⁴. A figura deitada (ao centro da composição) repete a postura frequente das divindades fluviais, mas bem poderia ser associada àquela do profeta do frontão ocidental do templo de Zeus em Olímpia / **III. 3/** e parece indicar na direção de uma precisa geografia mítica. As imagens do galo, da aurora e do vulcão confirmam que a cena

se passa na Hélade das origens, a mesma onde Empédocles, segundo o que narra a tradição (e o poema de Hölderlin), procurou a morte atirando-se no Etna e cuja cultura trágico-dionisiaca, os românticos, Wagner, Nietzsche e os mitólogos da segunda metade do século XIX têm contribuído para recuperar. Um segundo desenho "dionisiaco", estreitamente ligado a *Heilige Steine, Fries der Geschwänzten* (Friso dos entusiastas, 1913: 146), encerra um cortejo greco-arcaico de entusiastas dentro de uma cornija longitudinal: parece uma interpretação livre da cantoria de Donatello do Duomo fiorentino e é curioso que Klee, incitado por problemas contemporâneos, lembre uma vez mais o escultor que mais admirava na juventude.

Sabemos que Klee, convidado em 1914 pelo jovem Hugo Ball para participar do volume coletivo *Das Neue Theater*, propõe contribuir ilustrando as Bacantes de Eurípedes, a tragédia na qual Dionísio zomba cruelmente da incredulidade de Penteu¹⁵. Nenhum desenho do artista é atualmente associado ao projeto, mas parece possível afirmar que precisamente *Heilige Steine und Götterbilder* e *Fries der Geschwänzten* constituem o núcleo originário de uma série projetada e nunca realizada por causa da guerra. Não conhecemos as circunstâncias exatas que levaram o artista a ilustrar Eurípedes, mas o episódio é uma indicação particularmente estimulante da colaboração, ou pelo menos, da proximidade entre os artistas do *Blaue Reiter* e os literatos do ciclo de Stefan George, Karl Wolfskehl, por exemplo, ou Frierich Grundolf, interessado nas antigas formas de poesia oral. Sabemos como para George, defensor de um modelo de canto entendido como formalização do delírio, seja particularmente vivo o culto pela grande poesia grega, pelos clássicos alemães e por Hölderlin. Wolfskehl então membro do *Kosmiker Kreis*, confia ao teatro e ao mito funções que instituem uma autêntica comunidade nacional, referindo-se à tragédia ática como modelo privilegiado do teatro simbolista contemporâneo¹⁶: é intérprete de posturas próximas àquelas de coreógrafos e arquitetos da jovem geração, de Craig e Appia a Peter Behrens.

A ilustração de textos poéticos é central no projeto cultural de artistas que Marc, nas páginas do almanaque, exorta "a criar para o próprio tempo e com a própria obra símbolos destinados aos altares da futura religião

¹² Felix Thürlemann interpreta as ilustrações do almanaque como documento do fim da história da arte entendida como história dos estilos. Cfr. o seu artigo "Famose Gegenklänge. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach "Der Blaue Reiter", in : *Der Blaue Reiter*, cat. exp., Bern, Kunstmuseum, 1986, pp. 210 e ss.

¹³ Franz Wichkoff foi o primeiro a chamar a atenção sobre os procedimentos narrativos seriais da arte romana e paleo cristã sem recorrer à habitual depreciação clássica dos períodos de "decadência". Cfr. *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)*, Viena, 1895 (11a. ed. Berlim, Meyer & Jessen, 1912).

¹⁴ Paul Klee, *Tagebücher, Du Mont*, Colonia, 1979, n. 290; em seguida simplesmente Tgb.

¹⁵ Cfr. Klaus Lankeit, *Storia dell'almanacco*, in : Wassily Kandinsky/ Franz Marc, *Il cavaliere azzurro*, SE, Milano, 1988, p.220.

¹⁶ Para Stefan George cfr. Heftrich/Schlussmann/Schrimpf (curadores) *Stefan George Kolloquium*, Wienand, Colonia, 1971, para Karl Wolfskehl cfr. *Karl Wolfskehl 1869-1969. Leben und Werk in Dokumenten*, cat.exp., Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt, 1969. Para as idéias teatrais dos literatos do George - Kreis cfr. Gerhard Nay,

espiritual¹⁷. As imagens em si não conseguem produzir a ampla transformação moral e cultural que parece necessária para “reconduzir o povo [alemão] às fontes da arte” e “reduzir ao silêncio os presunçosos, os sabidos, os vociferantes ... negadores da liberdade espiritual e da ação eleita¹⁸, em última análise, como esclarece Kandinsky, os defensores da ordem burguesa liberal. Ocorrem textos e palavras, se quiserem ideologias, para que a pintura não se distancie da ação¹⁹. É evidente que a estreita colaboração entre poesia, teatro e artes figurativas estabelecida em Paris nas duas últimas décadas do séc. XIX reaparece na Munique expressionista com forma e significados diversos.

Se em Maurice Denis, um artista que Marc²⁰ e - supomos - Klee conhecem muito bem, desenho e pintura privilegiam *effort* e *beauté* clássicos²¹. Os artistas alemães, para quem a ilustração é menos funcional para a afirmação de princípios religiosos confessos, estão menos interessados nos *revivals* italianizantes. Klee reconhece decididamente a necessidade, para um artista contemporâneo, de se atirar aos limites da loucura, “uma palavra da qual não se envergonhar²²;

Theatermache durch das Schaubedürfnis der Massen. George Auffassung von Theater, in: Stefan George *Kolloquium*, op.cit., pp. 231-247. Para Wolfskehl o teatro é instituição de uma comunidade nacional, sobre o modelo da tragédia antiga, mas também o teatro das sombras e o teatro das marionetes interessam como formas anti-naturalistas de representação cênica. Wolfskehl deveria ter publicado um artigo no segundo almanaque do *Blaue Reiter*. Não temos antecipações relativo ao conteúdo, porém é provável que o literato desejasse deter-se sobre o problema do *Kitsch* (cfr. carta 5 .VI. 1913 de Kandinsky para Marc, in: Wassily Kandinsky/ Franz Marc, *Briefwechsel*, Munique, Zurique, 1983, p.226). A discussão sobre o *Kitsch* foi alimentada pela negação da geração de fins do séc. XIX nos seus aspectos mais comunicativos e sentimentais. Para um exemplo de *Kitsch* simbolista nas artes figurativas cfr. Christiane Hertel, *Ivory, Dream, and Kitsch: Max Klinger's "Paraphrase of the Finding of a Glove" and German Modernism*, in: *The Art Bulletin*, LXXIV, 1, pp. 91-114. Para Wolfskehl e o *Blaue Reiter*. Klaus Lankheit, *Storia dell'almanacco*, cit., p. 219.

¹⁷ Franz Marc, *I "fauves" tedeschi*, in: Wassily Kandinsky/Franz Marc, *Il cavaliere azzurro*, op. cit., p. 25, (modificado).

¹⁸ Franz Marc, *Beni spirituali*, in: Wassily Kandinsky/Franz Marc, *Il cavaliere azzurro*, op. cit., p.17 (modificado).

¹⁹ Para uma análise das relações entre pintura e ação remeto a: Paolo Fossati, *Storie di figure e di immagini*, Einaudi, Torino, 1995, cap.II. O texto se refere aos irmãos De Chirico e ao caso italiano em geral, mas é amplamente válido, em suas linhas gerais, também para os artistas de Munique. Cfr., para Kandinsky e a situação sócio-política contemporânea, Yule F. Heibel, “They danced on Volcanoes: Kandinsky's Breakthrough to Abstraction, The German Avant-Garde and the Eve of the First World War”, in: *Art History*, XII, 3, IX. 1989, pp.342-61.

²⁰ Cfr. Klaus Langheit, *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*, op. cit., pp. 34; 50.

²¹ Cfr. Maurice Denis, *Journal 1884-1943*, 3 voll. Paris, La Colombe, 1957-9, vol.I, p.131.

²² Cfr. Paul Klee, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, DuMont, Colonia, 1976, p.97. Em seguida simplesmente *Schriften*.

Kandinsky e Marc, mais preparados do que ele para assumir responsabilidades históricas e sociais, estão particularmente interessados nos poderes taumaturgos das imagens, capazes de penetrar profundamente na obscuridade da consciência e de exercitar, em última análise, uma forma mais decisiva de persuasão²³. É nesse sentido que a reivindicação de um “nobre agir” pode não ser incompatível com a prática da pintura, aparentemente limitada à esfera estética: pintar é também militar. O consenso em torno da eficácia dos mitos tem mais importância do que as diferenças culturais e geográficas: os dois redatores preferem gestas medievais aos mitos helênicos, o cavaleiro azul e São Jorge, todavia, não são outra coisa do que figuras de Phebo, deus da luz e da verdade, assassino da terrível serpente.

c) Ainda sobre os jardins da paixão

Garten den Leidenschaft, que no título lembra, por oposição, o mundo fantástico do *Jardim das Delícias* de Hyeronimus Bosch²⁴, não é, como normalmente se interpreta²⁵, uma ilustração bíblica destinada a convergir em um projeto coletivo²⁶. Sabe-se que Klee pede para ilustrar os *Salmos*, enquanto o mágico jardim parece hospedar episódios da *Gênese* e dos *Evangelhos*. As vinhetas que se referem ao Velho Testamento, além do mais, se alternam a outras de diferente origem, sem uma hierarquia reconhecível: podemos antes afirmar que a livre combinação das lendas judaico-cristãs e outras lendas oferece a perspectiva correta a partir da qual considerar as escolhas iconográficas. É, talvez, o momento de observar com atenção o estranho casal formado pelo pássaro do sagrado olho prismático, talvez um cisne, talvez uma gaivota, e pelo seu sinistro companheiro, visível em parte porque escondido na densa vegetação rousseauiana (à esquerda no centro): não se refere de maneira nenhuma a episódios do Velho ou do Novo Testamento, todavia, é precisamente a ela que o artista confia o sentido alegórico da composição. O cândido pássaro, em virtude da relação mitológica às metamorfoses de Zeus, as quais Klee faz referência

²³ Cfr. Peg Weiss, *Kandinsky und München*, cit., p. 73 e ss.

²⁴ Cfr. Marcel Franciscono, *Paul Klee. His Work and Thought*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1991, p. 179.

²⁵ Cfr. Jim M. Jordan, *Paul Klee and Cubism*, op. cit., p.96 e ss.; Charles W. Haxthausen, *Klees Künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchener Jahre*, in: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1920*, cat.exp. Munique, 1979, p.121; Marcel Franciscono, *Paul Klee. His Work and Thought*, op. cit., pp. 179 e ss.

²⁶ Cfr. Klaus Lankheit, *Bibel - Illustrationen des Blauen Reiters*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1963, pp. 199-207.

em um desenho um pouco posterior²⁷ é, uma representação da metamorfose do divino no terrestre, ou do destino de decadência e contaminação do espiritual. Mesmo as cenas testamentárias têm um sentido metafórico e não valem como episódios históricos: a expulsão do paraíso e a dor de Cristo no horto das oliveiras prefiguram o destino da psique que, segundo os antigos teólogos órficos, uma culpa originária destina à esfera da velhice e do devir. A narração se desenvolve por sequências simultâneas e está disposta em torno a um espaço central caracterizado somente por indicações de profundidade, destacado, visual e narrativamente, do resto da composição: no interior da cavidade, estendido, pousa um invólucro misteriosamente irradiante, a que Klee atribui uma secreta existência de crisálida. O cadáver metempsicótico é o código da imagem: o jardim é uma alegoria da natureza entendida como seio e como morte, como *tellus* originária e sede dionisiaca do devir. A ela se opõe, como veremos, o próprio exercício da arte. Σωμα/σημα, a existência ruiu, a recordação da dimensão pré-natal é possibilidade de retorno²⁸.

Não é estranho que os temas ligados à escatologia da psiquê conheçam uma nova atualização nos círculos literários de Munique em conexão à poesia de George ou aquela de Rilke²⁹, recentemente definida como "a mais rica reproposição poética do mito [de Orfeu" depois da antiguidade clássica"³⁰; à ampla circulação de textos teosóficos; à difusão dos estudos sobre religiões antigas. O contato com os textos de Swedenborg, de Böhme, de Schuré ou de Steiner é inevitavelmente amplo, mas é sobretudo o estudo do mito e da literatura do ponto de vista da história das religiões que alimenta o interesse dos artistas pela antiguidade. Bachofen introduziu o costume de interpretar os textos e as palavras, obras de arte da antiguidade, como documentos de uma única, grande teologia esotérica, tão elaborada e consistente quanto aquela cristã,

mesmo se inexpressiva. Rohde, mais jovem que Bachofen, amigo e correspondente de Nietzsche, dedica uma atenção particular à geografia dos mitos gregos - a Jônia das serenas divindades homéricas, a Trácia dionisiaca, a Ática apolínea - e aos diferentes tipos de culto, detendo-se com particular atenção sobre seitas "místicas" na intenção de reconstruir as suas práticas e convicções. Todo o mundo dos mitos e da religião grega emerge das suas pesquisas com surpreendente clareza e de uma maneira mais sedutora para o leitor contemporâneo, preparado a reconhecer nos frisos, nas colunas, e nas estátuas recolhidas nos museus os fragmentos que sobreviveram de um antigo culto da psiquê. A perspectiva anti-positivista dos estudos de Bachofen ou de Rohde, bem conhecidos pelos filósofos esotéricos como Klages e pelos literatos simbolistas do ciclo de George, precede a postura dos artistas interessados na recomposição da antiga unidade de arte e religião: não é por acaso, em última análise, que Marc, pouco antes da conclusão do *Garten der Leidenschaft*, retire o interesse por um tema aparentemente pouco emocionante como aquele do *Die gelbe Kuh* (*A vaca amarela*, 1912) de um artigo de arqueologia, dedicado por Riegl - um historiador também de formação anti-positivista - à interpretação da taça de ouro de "Vafio"³¹. Quando Apollinaire, em fevereiro de 1913 apresenta os novos caminhos da pintura contemporânea denomina "órficos" Delaunay e os expressionistas de Munique: a sua definição é mais contundente de quanto hoje possa parecer, porque remete a um contexto, aquele alemão, no qual artes figurativas, arqueologia e história das religiões estão intimamente ligados³². O jardim da paixão de Klee, alegoria órfica da natureza, apresenta conotações facilmente reconhecíveis para um leitor de *Die Gräbersymbolik der Alten*, que conhece bem como nos antigos "a tendência à mais profunda melancolia penetre em toda a concepção ... da natureza, e a idéia do luto e do desespero transpasse por todo o fenômeno: pelo vôo e pelos cantos dos pássaros, pelo murmúrio das águas, pelas cores das flores, pelo suspiro das árvores"³³. *Der Gelbe Klang* (*O som amarelo*), drama escrito por Kandinsky e

²⁷ *Zeus sich in einen Schwan verwandelnd*, 1915. 95.

²⁸ Para uma reconstrução da disciplina órfica de purificação provavelmente conhecida por Klee, cfr. Erwin Rohde, *Psyche Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, II Bd. e, 1890-3; tr. it., *Psiché. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, Laterza, Bari, 1970.

²⁹ Klee e Rilke se conhecem pessoalmente desde 1915, quando o poeta visitou Klee no seu estúdio, "e a sua visita é [motivo de] ... uma alegria muito grande... A sua sensibilidade me atrai muito, só que agora procuro uma relação imediata e frontal com as coisas e Rilke se detém na superfície, como se preparasse o acesso. É ainda impressionista, enquanto que eu possuo somente recordações desta postura" (Tgb. 959).

³⁰ Charles Segall, *Orfeo. Il mito del poeta*, Einaudi, Torino, 1995, p. X. O juízo se refere em primeiro lugar aos *Sonetti a Orfeo*, mas compreende também componentes anteriores ao período do qual estamos nos ocupando, como *Orfeo. Eudidice. Ermes*. de 1904, inspirado no célebre baixo-relevo do Museu Arqueológico de Nápoles.

³¹ Klaus Lankheit, *Franz Marc*, op. cit. p. 78. O artigo de Riegl, publicado pela primeira vez em 1900, foi reeditado in: *Gesammelte Aufsätze*, Viena/Augsburg, 1929, pp. 71-90.

³² O artigo de Apollinaire, *Die moderne Malerei*, foi publicado no *Der Sturm* nn.148-9, II. 1913, pp.272.

³³ Johann Jakob Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, trad. it. com a curadoria de Mario Pezzella, Guida, Napoli, 1989, p. 166.

musicado por Thomas von Hartmann³⁴, introduz bem à *fábula* de *Garten der Leidenschaft*. A *pièce* é quase sem palavras, mas o seu sentido narrativo, por mais secundário e reduzido ao mínimo, não é difícil de compreender: ela encena um complexo itinerário de purificação que envolve os "gigantes", primogênicas criaturas telúricas, e os converte à cruz e à Cristo. Tudo que é natural é imediatamente contaminado, produzido pela culpa e pela decadência: até as flores, alegres e multicoloridas, estão "cheias de sangue" para que fecunde e participe da infinita cadeia de nascimento e morte. A *pièce* se refere de uma maneira mais ou menos elíptica a uma tese antropológica fundamental, de reconhecimento imediato pelos seguidores e leitores de Steiner: a centralidade de Cristo e do Gólgota na história universal³⁵. No episódio dos gigantes e das flores, Kandinsky pode fazer alusão também à disciplina órfica da purificação, que segundo as palavras de Rohde, "deve libertar [a psiquê] do elemento titânico para que ela retorne pura para deus". Modos e procedimentos da "mise en scène" interessam talvez mais do que o acontecimento. O artista russo que conhece bem o teatro de Gordon Craig, confia aos sons, luzes e cores a função dramática. Uma dramaturgia sinestética de sons/cores colocada em destaque pelo título da representação cênica, está presente também nas grandes composições a óleo dos primeiros anos da década, proto-abstratas ou abstratas (*Impression III (Konzert)*, (*Impressão III(Concerto)*), 1911, ill. 4) e nos lembra que o artista

como escreve em *Der Geistige in der Kunst*, pinta "menos para os olhos do que para a alma"³⁶. A afirmação tem um preciso significado esotérico e se reflete em evocativas iconografias funerárias (*Improvisation n. 18 (mit Grabstein)* (*Improvisação n. 18 (com Sepulcros)*), 1911; *Scizze für Komposition 2 (Esboço para Composição n.2)*, 1911, ill.5), mas a associação de arte contemporânea, oculto e morte beneficia, particularmente entre os expressionistas, evocações de entidades puramente espirituais, pois até Marc define as atitudes não figurativas em termos de necromancia³⁷. Seria possível procurar o *topos* mesmo em Kubin, Kokoschka ou Schönberg - na verdade péssimo pintor - mas não tem sentido proceder por enumerações. E. T. A. Hoffmann já descreveu com clareza as faculdades estáticas da visão em um de seus mais célebres contos inspirados na pintura e nos pintores³⁸, e a atribuição de capacidades mediúnicas ao pintor encontra a aceitação tanto de Heine quanto de Baudelaire³⁹.

Vale a pena insistir, porém, nas relações entre som, de onde partimos, e interioridade, ou existência intrapsíquica. O ouvido, sentido órfico por excelência, é também o sentido mais evoluído do homem arquetípico descrito por Steiner, o homem "atlântico" desprovido de visão e de faculdades crítico-analíticas, imerso em um

³⁴ Klaus Lankheit, *Storia dell'almanacco*, cit., p. 230. Sobre Kandinsky e o teatro cfr. Peg Weiss, *Kandinsky und München*, cit., pp. 57-8; Jessica Boissel, "Questo tipo di cose ha il suo destino": *Kandinsky e il teatro sperimentale*, in Vasilij Kandinsky, cat. exp., Verona, 1993, pp. 193-205. Alexander von Salzmann, *companheiro de Kandinsky no ateliê de Franz Stuck*, colabora em Paris com Dalcroze e, em junho de 1909, adota uma iluminação cênica inovadora da qual se tem traços em *Das Gelbe Klang*. Cfr. Jonathan Fineberg, "Les Tendances Nouvelles", the "Union Internationale des Beaux-Arts, des Lettres, des Science et de l'industrie" and Kandinsky, in: *Art History*, II, 2, VI, 1979, pp. 221-246, p. 233. Para Kandinsky, Maeterlinck e Craig cfr. Jelena Hahl - Koch, op. cit., pp. 190 e ss. Para Hahl-Koch, Maeterlinck é a "única mente filosófica" com a qual o artista russo está verdadeiramente familiarizado: nem George e nem os literatos do *Kosmiker Kreis* são segundo a estudiosa, igualmente influentes. Entre 1910 e 1913 se reapresentam em Munique 4 dramas antropológicos de Steiner, com cenários pintados por Emy Dresler, uma aluna de Kandinsky. Para os teatros de vanguarda em Munique no período expressionista, cfr. Peter Jelavich, *München als Kulturzentrum: Politik und die Künste*, in *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen*, op. cit. pp. 17-28. Para as idéias de Marc sobre o novo teatro cfr. o seu artigo *Das abstrakte Theater*, in: *Franz Marc. Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, op. cit., p.264.

³⁵ Cfr. Lotar Schreyer, *Expressionistische Theater*, Hamburger Theaterbücherei, Hamburg, 1948: "este é o sentido de *Das Gelbe Klang*: o mundo da luz é crucificado, se crucifica, para que o plano da criação tenha lugar. Aí se revela o mais antigo mistério dos místicos: somente através da crucificação da luz a vida se torna manifesta". Cit. de: Verena Zimmermann, *Das gemalte Drama*, Phil. Diss., Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule, Aachen, 1987, p.81.

³⁶ Para Klee, Kandinsky e o problema da figuração dissimulada cfr. Charles W. Haxthausen, *Klees Künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchner Jahre*, cit., pp. 98-129. Procedimentos de integração de *pattern* e motivo estão porém já amplamente difundidos entre os simbolistas e Nabis, tanto que parece necessário ampliar as referências contidas no artigo: Kandinsky não é o primeiro a se utilizar de *images cachées*. Uma nova atenção aos conteúdos figurativos dissimulados nas composições do artista russo originou-se da publicação dos artigos de Rose-Card Washton Long, *Kandinsky and Abstraction: The Hole of the Hidden Image*, in: *Artforum*, X, VI, 1972, pp. 42-9; *Kandinsky's Abstract Style: The Veiling of Apocalyptic Folk Imagery*, in: *Art Journal*, XXXIV, 3, 1975, pp. 217-18; *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford University Press, 1980. O volume integra os dois artigos.

³⁷ Cfr. Franz Marc, *Die neue Malerei*, in: *Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, op. cit., p. 238: "a arte foi e é na essência o mais temível distanciamento da natureza e da "naturalidade", a ponte lançada para o além, o mundo dos seres espirituais, a necromântica da humanidade".

³⁸ Ernst T. Amadeus Hoffmann, *Marin Faliero*, 1818 (ed. it., *Marin Faliero*, Studio Tesi, Pordenone, 1987, p.7(modificado): "não sei por qual mistério surge frequentemente na alma do pintor a concepção de um quadro cujas figuras estão primeiramente envolvidas pela neblina, indistintas e incorpóreas, vagamente flutuantes no espaço; adquirem, então, vida e forma pela primeira vez, e parecem encontrar na própria alma a sua pátria. Improvisadamente o quadro se associa ao passado, ou até mesmo ao porvir, e reproduz um acontecimento realmente ocorrido ou que um dia ocorrerá".

³⁹ Heine, no seu Salon de 1831, se declara "sobrenaturalista" na sua concepção de pintura: "creio que o artista não pode encontrar todos os seus tipos na natureza: os mais significativos lhe são revelados pela alma" (em: *De la France*, Paris, Renduel, 1833, p.309). Baudelaire cita esse trecho de Heine sucessivamente à análise da pintura de Delacroix, no seu Salon de 1846.

continuum onírico-perceptivo que estranha a distinção ótica e mental dos contornos. O seu estado constitui um equivalente da consciência oceânica infantil de Freud ou da sub-consciência - a esfera da *inferioridade* - de Adler. A humanidade originária, lembrada através de mitos cosmogônicos que recordam aqueles platônicos do *Banquete*, do *Timeu*, e do *Crítias*, não conhecem distinção entre consciência e mundo.

Teo e antroposofia podem interessar a um historiador da arte contemporânea porque estimulam a sua compreensão das imagens não em termos de simples conteúdos e de lugares comuns histórico-culturais, mas de direções e de procedimentos. Kandinsky dissimula as próprias figuras na paisagem, ou, se se preferir, inverte a relação convencional de figura e fundo porque deseja aumentar a dificuldade da percepção ótica e promover uma relação diversa entre o observador e o quadro - estática e divinatória ou, quanto menos em sentido metafórico, acústica: este é o sentido do pintar "menos para o olho do que para a alma". Klee não procede diversamente. Na série de desenhos e gravuras a que pertence *Garten der Leidenschaft* os diversos motivos se entrelaçam em uma inextrincável trama gráfico-linear, e a complexa relação de claro-escuro e contorno aumenta as dificuldades de leitura da imagem: o jogo de figuras e paisagem faz naturalmente parte da "magia" que o artista pretende invocar⁴⁰. Antes de desenvolver outras considerações formais desejo concluir a exposição dos significados e das alusões culturais.

Possíveis referências contemporâneas do motivo da dança e das suas implicações dionisiacas são evidentes para um culto observador contemporâneo, que goste e frequente o teatro não menos do que Klee. As *performances* neo-pagãs de Isadora Duncan ou de Ruth St. Denis - *Egypta*, com a bailarina no papel de Isis, é de 1910 - a eurítmica de Emile-Jacques Dalcroze ou a *Ausdrucktanz* de Marius Laban são todas manifestações de uma dança diversamente inspirada na celebração da natureza e livre das convenções do balé clássico. Poucos meses antes de realizar *Garten der Leidenschaft* o artista teve condições de ver rodopiar Nijinski e a Karsavina na Ópera de Munique e de comentá-la para os leitores do *Die Alpen*, o periódico suíço do qual é correspondente. Alterna seriedade e ironia, declarando-se comovido pelo "canto do cisne" de uma arte próxima ao fim, sensual e hiper-refinada: "[os balés russos]

pertencem a uma época desaparecida: ela vive ainda através deles, a despeito dos acontecimentos daquilo que é verdadeiramente contemporâneo"⁴¹. Talvez seja interessante saber que "entre os acontecimentos daquilo que é verdadeiramente contemporâneo" figura sem dúvida a importante exposição futurista ocorrida na galeria de Heinrich Thannhauser comentada logo depois: Klee aí descobre o "grande talento" de Carrá⁴².

À ironia reservada ao luxuoso e decadente naturalismo dos bailarinos russos resvalam também os esquecidos atletas de *Region der Hemmungen* (Charneca das Inibições, 1913. 152, ill. 6): eles acenam a um motivo de dança, mas a filiação terrena impede movimentos livres de obstáculos, executados sem gravidade e sem pena. Podemos interpretar o desenho através daquilo que nos narra, ou, mais corretamente, como reflexão sobre as artes figurativas: a *pointe* golpeia então a irresolução dos modernos - particularmente dos franceses⁴³ - ao se distanciar das *symphonie panthéistes*. A coreografia dos grandes *panneaux décoratifs* pintados por Bonnard ou Maurice Denis no fim da primeira década do séc. XX recorda, pela gestualidade evocativa e o gosto italianizante, aquela dos *Ballets russes* de Diaghilev, para os quais Bakst ou Benois pintam cenários e costumes: é idêntica a circulação lateral de figuras com roupas ricamente coloridas, é idêntico o gosto por arcadas arbóreas que completam o cenário e o inscrevem dentro de uma prestigiosa, ideal arquitetura vegetal⁴⁴. *Garten der Leidenschaft* e *Region der Hemmungen* são manifestos mais do que variações: associam significados religiosos à arte contemporânea e, mesmo de maneira frequentemente humorística, interpretam a abstração como forma superior de sabedoria - necromancia, a arte de evocar *irrealia*. A imagem, em si, narra a *magia* do artista que cria a ilusão: a vegetação do jardim acentua os caracteres próprios da superfície e revela os simples expedientes lineares com os quais se produzem efeitos de profundidade ou de terceira dimensão. Podemos dizer, forçando um pouco, que a revelação interna dos procedimentos formais em *Garten der Leidenschaft* é menos patente mas não

⁴⁰ Klee se coloca como "mago" in: *Exacte Versuche im Bereich der Kunst* (1928) [*Pesquisas exatas no âmbito artístico*], um texto cuja primeira redação remonta ao período 1923-24, e a imagem se torna rapidamente um lugar comum. Para uma eficaz formulação do atual ceticismo interpretativo em relação à "magia" de Klee cfr. Marcel Franciscano, *Paul Klee. His Work and Thought*, op. cit., p.6.

⁴¹ *Schriften*, p. 113.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, pp. 107-8.

⁴⁴ Para Denis, os *Ballets russes* e o gosto por Arcádias italianizantes cfr. Gilles Genty, *Maurice Denis après 1900: "Le bonheur classique"*, in: *Maurice Denis 1870-1943, cat.exp.*, Lyon/Colônia/Liverpool/Amsterdã 1994-5, pp. 54-5. 1913 é precisamente a data do afresco da cúpula do *Théâtre des Champs-Élysées*: o elegante cortejo de meninas imputou a Denis, seu autor, a maior fama.

menos importante do que, por exemplo, em *Le cirque* (1891) de Seurat: o artista, clown e mago com o bastão de pintor na mão suscita e ao mesmo tempo encerra o encanto erguendo simplesmente uma extremidade da tela, declarando a representação simulacro. A imagem não mais representa, mas se oferece à interpretação: o artista é um compositor, como o músico ou o poeta. A revelação dos procedimentos formais é essencial, para Klee, tanto quanto os mitos órficos da natureza e o sincretismo religioso: recordar a dor de Cristo, Zeus que se transforma em cisne pelo amor de uma criatura terrestre ou as transmigrações da psiquê têm sentido porque esclarece uma orientação formal à qual se associam intimamente referências complexas e propósitos culturais. O véu que o artista rasga não é tanto aquele de Maya quanto aquele imposto pela limitação das aparências, e o mistério de *Garten der Leidenschaft* é interior ao exercício da arte entendida como arte pura, abstração: não é necessário buscar as premissas nas impérvias montanhas da Trácia nem junto aos "Elêusis". Ao término da interpretação, todavia, reconhecemos que a ligação de mito e artes figurativas revela, em Munique talvez mais que em outros lugares, uma extensão inesperada.

II. Hipogeu (e caricaturas)

a) O tecido de Ocnus. Klee e o classicismo dos anos 20

No período da guerra e naquele imediatamente sucessivo, paralelamente ao surgimento de uma arquitetura revolucionária, Klee pinta torres pavesadas, cidadezinhas de cristal e castelinhos estáticos enaltecendo, assim como os jovens arquitetos, as utopias artísticas e sociais. O "gótico" entusiasmado do artista⁴⁵ não proclama menos do que os manifestos dos revolucionários⁴⁶ o desejo de construir a catedral do futuro. Adolf Behne, amigo de Taut e crítico comprometido com a definição de um programa arquitetônico de vanguarda, reconhece nos seus projetos fantásticos os modelos que os jovens profissionais aproveitariam para imitar⁴⁷: "Viva, três

vezes viva à nossa dimensão, cujo interior cala a vontade. Viva a transparência, a luminosidade! Viva a pureza, a graça, a precisão, a resplandecência, a fosforescência, a leveza - viva o eterno construir!⁴⁸

Considerada a convivência dos arquitetos e pintores na Bauhaus, onde Klee ensina, é natural que o edifício seja um elemento figurativo particularmente recorrente na sua obra já durante os anos 20, através do qual ele se comunica e toma posição. A postura de colaboração entre as artes e a euforia do período revolucionário, todavia, diminuem, e os temas arquitetônicos modificam o próprio significado. A crise do período pós-expressionista tem na Bauhaus um dos centros de difusão. Os recursos limitados e a evidente indisponibilidade dos pintores em racionalizar a própria atividade para subordiná-la às exigências de uma produção industrial criam uma fratura entre a direção da escola e arquitetos designers de um lado, expressionistas do outro. Klee confia a experiência do distanciamento da escola e das suas "intermináveis discussões" a uma série de paisagens simbólicas com motivos de arquitetura. Aqui não encontramos vestígios da alegre festividade dos castelinhos pavesados ou das torres precursoras do futuro. Templos e hipogeu inacessíveis voltam as costas, iconograficamente, ao racionalismo contemporâneo, em modo ainda mais surpreendente quando se pensa como a nova arquitetura e os seus maiores expoentes, como Le Corbusier e Gropius, se colocavam como intérpretes de um retomado classicismo artístico e social⁴⁹. O interesse pelos palácios cretenses, recentemente trazidos à luz por Sir Arthur Evans⁵⁰, e pela *scaenographiae* neo-pompeiana substitui o interesse pela arquitetura de vidro e de cor, e a série de viagens que leva Klee às praias e às ilhas do sul o aproxima geograficamente das próprias fantasias arqueológicas. Em 1924, visita pela primeira vez a Sicília, em seguida pernoita em Elba, na Córsega, na Provença, vai ao Egito e novamente à Sicília. Os motivos que o levam para o Mediterrâneo não são diversos daqueles dos classicistas da sua geração, como Picasso, Cocteau ou Valéry, em busca de uma renovada adesão à natureza e à paisagem. Em Klee, porém, a retomada do interesse pelo sul europeu e pelos seus mitos é menor do que aquele pelas terras do Nilo, e possui freqüentemente significados funerários e deformantes. Ele não é atraído somente pela

⁴⁵ Cfr. Sobre Paul Klee e o Blau Reiter como forma de revival, cfr. Michele Dantini, *Ideografie. Archeologia, simbolo, ideologia* in Paul Klee, cit.

⁴⁶ Cfr., para testemunhos contemporâneos, Kurt Gerstemberg, *Revolution in der Architektur*, in: *Der Cicerone*, XI, Jg, 1919, pp. 255-7; Paul Schmidt, *Werkbund Krisis*, ibid., pp. 704-5. Para Gropius e a Novembergruppe, cfr. Wolfgang Pehnt, *Gropius the Romantic*, in: *The Art Bulletin*, LIII, 1971, pp. 379-92. Cfr. também Iain Boyd White, *The End of and Avant-Garde: the Example of "Expressionist" Architecture*, in: *Art History*, III, 1, III, 1980, pp. 102-14.

⁴⁷ Adolf Behne, *Jefim Golytscheff*, in: *Der Cicerone*, XI, 1919, p. 726.

⁴⁸ Bruno Taut in: *Frühlicht*, I, 1 1920, frontispício.

⁴⁹ Leituras racionalistas dos monumentos do antigo Egito não são raras na arquitetura dos anos 20. Para uma introdução ao debate alemão cfr. Johanne Schütz Wolff, *Die Architektur der Primitiven in Ägypten*, in *Die Form*, IV, Jg; 1929, pp. 37-43; Wolfgang Pehnt, *Altes Ägypten und neue Architektur* in: *Pantheon*, 1987, XLV Jg. pp. 151-160.

⁵⁰ Para um breve resumo das escavações de Arthur Evans cfr. R. W. Hutchinson, *L'antica civiltà cretense*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 8-11.

paisagem, mas pela disponibilidade de vestígios históricos e pela "literatura" dos locais⁵¹. A sua descrição da cidade fortificada de Calvi - "insere-se de uma maneira tão inesperada na paisagem heróica que nos encontramos frente a um mistério. Granito em todos os sentidos"⁵² - não evoca somente Cézanne, mas também ambientações (Klingerianas) para Édipo e a esfinge, e Siracusa, aos pés do Etna, não é menos favorável a evocações trágico-arcaicas⁵³. A atitude de Klee é menos lírica que cenográfica.

Dedica *Ein Garten für Orpheus* (*Um jardim para Orfeo*, 1926, 3, ill. 7) a si mesmo, e não há dúvida sobre a calculada composição da imagem. Procedimentos formais refinados integram motivos figurados e *patterns* sem solução de continuidade: orografias, florestas milenares e rosas "d'alta quota" alternam-se a ritmos puramente estruturais. A luz da aurora irradia uma cruz friedrichniana elevada sobre a entrada de um templo, e inúmeros cumes inacessíveis afloram da névoa como em antigas paisagens zen. Uma estrela de David, visível no céu, serve de mediador entre o Ocidente cristão, evocado pela cruz, e o Oriente budista⁵⁴. Porém do ponto de vista analítico, os procedimentos são mais interessantes do que essas múltiplas citações nem sempre dissimuladas⁵⁵.

Já se escreveu que o desenho é "clássico como uma obra de Händel"⁵⁶ porém a comparação além de celebrativa, não é pertinente. É provável que na distante origem da sofisticada linearidade de *Ein Garten* estejam os etéreos e profiláticos desenhos de Flaxman (*Close to her Head the Pleasing Vision Stands*, 1793, ill. 8)⁵⁷, mas a apolínea arqueologia do século XVIII é muito distante das esotéricas altitudes do jardim. Seu modelo não é o

baixo relevo ático, mas misteriosamente, a antiga arte da trama e da tecelagem - com possíveis referências a pintura de frisos do séc. XIX: a Edgar Degas, a Vincent van Gogh e até mesmo a Pierre Puvis de Chavannes, que frequentemente inserem barreiras meta-figurativas nas grandes composições murais (Van Gogh é um inesperado admirador dessa atitude)⁵⁸.

As analogias entre *Ein Garten* e a trama de um tecido são evidentes, e o interesse de Klee pelos manufatos têxteis, tecidos e tapetes não é novo. A idéia ruskiniana de execução visível e de artesanato está na origem de várias composições do período expressionista, mas novas circunstâncias parecem frequentemente deslocar a atenção do artista das formas da decoração para os procedimentos. Na Bauhaus o artista mantém relações institucionais com o ateliê de tecelagem somente a partir de 1927, quando inicia a ensinar teoria de composição. Reflete há muito tempo sobre a integração de *pattern* e motivo, ou, se se prefere, de estrutura e figura, e as práticas do ateliê com a maior presença feminina da Bauhaus⁵⁹ se prestam a sugerir novas soluções: podemos assumir que as conotações mítico-sexuais da atividade têxtil estejam de alguma forma impregnadas no desenho. Se no período do *Blaue Reiter* Klee descreve a própria arte em termos de criação e de vontade, deliberação de um "originário princípio masculino", "imposição de uma forma", "esperma"⁶⁰, em *Ein Garten* o venerável lugar aristotélico - é a gônada masculina que determina a forma, εἶδωξ, enquanto que a gônada feminina contribue só como matéria, ὕλη - não parece mais haver interesse. O princípio masculino, a forma, se une de forma declarada com as condições objetivas da representação, como o papel e a sua superfície bidimensional ou a técnica utilizada. O sentido da composição, confiado mais aos procedimentos do que à representação, parece de fato ser aquele de uma

⁵¹ Br. II, p.1071. Para Grohmann (*Paul Klee*, Kohlhammer, Stuttgart, 1954, p.81) "já no início da sua viagem a Siracusa, Klee descobre que a verdade está na união da sensibilidade histórica e da natureza."

⁵² Br. II, pp. 1059

⁵³ *Ibid.*, p. 1071.

⁵⁴ Sobre o tema do sincretismo expressionista cfr. Wolfgang Kersten "Zerstörung der Konstruktion zuliebe?" op. cit. pp. 37-48; e também Christian Geelhaar, *Paul Klee et le Bauhaus*, Ides et Calendes, Neuchatel, 1972, p. 106.

⁵⁵ Para considerar possíveis fontes literárias, por ex., cfr. a topografia órfica de *Les grands Initiés. Esquisse de L'histoire secrète de la religion de Schuré* (ed. it. cit., p. 227): [no tempo de Orfeo] os cultos urânicos e solares possuíam os seus templos sobre as montanhas e geralmente nas alturas...tanto na Trácia como na Grécia, as divindades cosmogônicas eram relegadas às montanhas e aos locais desertos."

⁵⁶ Will Grohmann, *Paul Klee*, op. cit. p. 81. Cfr. também Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Handzeichnungen II*, 1921-36, Bern, Kunstmuseum, 1984, p. 99.

⁵⁷ Cfr. por exemplo, *Sturmgeist* (*Spirito della Tempesta*, 1925 Y 4): o espírito de Klee parece reproduzir a figura sinistra do desenho de Flaxman.

⁵⁸ Cfr. por exemplo *La vie pastorale de Saint Geneviève*, no Pantheon (1877-79ca.) onde uma barreira corre paralela ao plano da imagem quase metaforizando a estética decorativa e bidimensional. A barreira é bem visível mesmo na versão reduzida, hoje conservada na Norton Simon Art Foundation, Pasadena. Van Gogh, numa carta à sua irmã de junho de 1890, confessa admirar a ausência de claras determinações temporais nas imagens de Puvis, "benevolente renascer de tudo aquilo no qual você crê, ... estranhas e felizes conjunções de modernidade e antiguidade muito remota". Para Puvis e Van Gogh cfr. Aimeé Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes*, cat. exp., Van Gogh Museum, Amsterdam, 1994, p. 215, ficha 147, pp. 239-40

⁵⁹ O ateliê de tecelagem é um ateliê quase exclusivamente feminino: é o único no qual, na Bauhaus, as mulheres podem inscrever-se. Cfr. Sigrid Wortmann Wittge, *I tessuti del Bauhaus*, Vallardi, Milano, 1993, pp. 11-2.

⁶⁰ Tgb. 943.

paciente obra de mediação entre bidimensionalidade da linha e da superfície por um lado, figuração - εἰδωξ - por outro. É interessante observar que os princípios de figuração admitidos no ateliê de tecelagem são os mesmos aplicados em *Ein Garten*. Gunta Stölz, ex-aluna de Klee nomeada titular do laboratório em 1926, escreve um texto de teoria da composição que tem caráter de apostila e circula amplamente no instituto: informa sobre a atividade do ateliê em um momento no qual a produção têxtil tem grande importância na economia da Bauhaus. Tendo em vista as duas orientações opostas da escola, a sua posição é inteligentemente intermediária: recusa a supressão do elemento criativo em favor daquele funcional e conjuntamente procura envolver as alunas na pesquisa de um estilo intimamente ligado às técnicas e aos materiais⁶¹. A tecelagem é atividade criativa, a ponto de envolver a imaginação e não somente a máquina, mas é essencial que o tecido não perca o caráter de superfície, ele "deve ser superfície e continuar a dar a impressão de superfície"⁶². Materiais e técnicas impõem condições às quais o/a designer está submetido, porém não é proibido o uso de "elementos plásticos ... construtivos e espaciais"⁶³ desprovidos de uma referência imediata à bidimensionalidade do manufato. Somente o modelo do tecido estampado está categoricamente excluído. É justamente a variedade dos tipos de trama, como no jardim de Klee, que "configura plasticamente a superfície", simulando a terceira dimensão, e eventualmente as formas da realidade.

Ein Garten für Orpheus é uma imagem semi-abstrata que não esconde os procedimentos de figuração mas confere visibilidade máxima às técnicas e à construção, propondo uma analogia entre desenho e ato de entrelaçar. O seu sentido, todavia não é compreensível à luz das tendências abstratas contemporâneas, das quais, ao contrário constitui implicitamente uma paródia. Durante os anos 20, Klee retorna com insistência ao tema de "intuição"⁶⁴. À primazia dos elementos lógico-funcionais agressivamente sustentados pelos neo-plásticos e construtivistas, o artista procura opor um equilíbrio mais tradicional de atributos racionais e

atributos pré-rationais. Nem sempre consegue defender sua própria posição com argumentos persuasivos ou pelo menos eficazes. A tese neo-romântica de uma "totalidade" revelada ao artista - totalidade de sentido, totalidade de condições - parece oferecer um transitório sustentáculo contra adversários que olham com concordância à ascensão de um papel político ativo por parte do artista e refletem sem preconceito sobre a "intuição" e sobre seus pressupostos históricos e sociais⁶⁵. É evidente que para um jovem construtivista e marxista na Alemanha dos anos 20, o seu jardim é melancolicamente interpretável como enésima variação sobre o tema de Orfeu e do artista, duas maviosas (e póstumas) figuras de conciliação. A imagem, todavia, constitui muito menos uma contribuição à ideologia, até mesmo a sua do que uma reflexão sobre a arte.

Não é incorreto interpretar *Ein Garten für Orpheus* como reflexão sobre o classicismo contemporâneo, uma reflexão conduzida nos termos e com a linguagem congeniais a Klee se quisermos, podemos falar de termos e linguagem esotéricos. A aurora, a flor "d'alta quota", o cume inacessível são todas figuras do desenho e da sua originária abstrata pureza - εἰδωσ : a cruz, ao invés, é figura da conjunção de εἰδωσ e ὕλη, quer dizer o conjunto das condições objetivas, não deliberadas pela atividade artística. Fazem parte do desenho condições formais - a superfície do papel e a bidimensionalidade da linha - mas também condições pré-rationais como pertencer a uma comunidade, a um tempo e a lugar dados.

Numa conferência ocorrida em Jena, em janeiro de 1924, Klee desenvolve uma célebre comparação entre árvore e artista - uma comparação já utilizada por Gustave Courbet para chamar a atenção para os caracteres de espontaneidade/autoctonia da própria pintura e particularmente simpática aos simbolistas. É "raiz", por exemplo, a Eurídice rilkiniana do pequeno poema *Orfeu. Euridice. Hermes* (1904), elevada a uma inigualável condição de liberdade em relação à experiência da morte e do lamento, e é ainda "árvore" o canto de Orfeu no primeiro dos *Sonetos*, expressão de pura intimidade com o elemento terrestre, condição de pura "escuta". Klee, falando diante de um auditório composto prevalentemente por *Naturlyriker* e expressionistas, conta como o artista desorientado "pelo

⁶¹ Cfr. A. F., *Die Weberei des Bauhaus*, in *Junge Menschen*, V. Jg. 1924; trad.it. in: *La tessitura del Bauhaus*, cat. exp. Pesaro, 1985, p. 42.

⁶² *Ibid.*, p.44.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Cfr. *Vie allo studio della natura*, in: *Paul Klee. Il pensiero figurativo*, com a curadoria de Jürgen Spiller, Milano, Feltrinelli, pp. 63 e ss. Em seguida simplesmente *Il pensiero figurativo*.

⁶⁵ Itten fala de "totalização" in *Pädagogische Fragmente einer Formenlehre*, in: *Die Form*, 5. Jg., Hft. 6, pp.155. Para a origem do topos pedagógico expressionista cfr. Henry P. Raleigh, *Johannes Itten and the Background of Modern Art Education*, in: *Art Journal*, XXVII, 3, 1968, p. 284; Marcel Franciscano, *Walter Gropius e le origini del Bauhaus*, Officina, Roma, 1975, pp. 223-44; Rainer Wick, *Johannes Itten am Bauhaus: Ästhetische Erziehung als Ganzheitserziehung*, in: *Johannes Itten. Künstler und Lehrer*, cat. exp. Berna, Kunstmuseum, 1984, pp. 110 e ss.

mundo múltiplo,... ganhe progressivamente terreno como o tronco por meio das raízes, receb[a] linfas e seiva do solo, e então germin[e] e se expanda livremente como a copa de uma árvore. ...Sustentado pela força do fluxo transponha na obra o que vê ..., mas tem um papel de fato modesto. A beleza da copa não lhe pertence, somente passou através dele"⁶⁶. O sentido da comparação, narrada com a estudada simplicidade de um mito platônico, parece evidente: o artista é o mediador de dois reinos, e o seu dom, que se apresenta ao menino ou ao adolescente como trauma - ausência de raízes, desorientação - retarda o seu ingresso no mundo, mas favorece em seguida uma maior profundidade de conexões. As "múltiplas" linfas escorrem no interior do tronco e se unificam no produto: a copa maravilhosa, isto é a obra de arte. As analogias entre Orfeu, cuja música reúne os animais e é instrumento de prodigiosa persuasão, e o artista-árvore que unifica fluxos divergentes em um único, viçoso processo de folhagem, são evidentes: a copa, de modo verossímil, vibra ao vento como uma lira. É mais estimulante analisar o solo: Klee não define os seus componentes, todavia sabemos que as teorias do desenho, de fins do séc. XIX, a qual a metáfora provavelmente se refere, indicam no povo, na geografia, no clima, nas técnicas, nos materiais as condições preliminares do estilo de um artista - a sua copa. *The Bases of Design* de Walter Crane, por exemplo, texto que antecipa as lições de Klee sobre pattern e figura e que o artista certamente conhece, traz no elegante frontispício uma figura ática de mulher-árvore: aos seus pés inúmeras raízes descem para a profundidade da terra para extrair as linfas do desenho⁶⁷.

Sentidos históricos e sociais não são estranhos a *Ein Garten*, mas prevalecem interesses internos, essencialmente artísticos. Confrontando com desenhos de puro contorno de Picasso, pouco anteriores, emergem as diferenças entre duas interpretações de uma mesma técnica neo-clássica, o desenho de puro contorno (Pablo Picasso, *O ateliê do artista, rue la Boétie*, 1919, ill.9). Picasso sobre põe as figuras no papel, alterando parcialmente a perspectiva natural e acentuando a bidimensionalidade da imagem sem todavia negar-lhes caracteres de representação. Se analisarmos o desenho em termos de decoração - como a ausência de profundidade, variações de escala, patterning implícito, sugerem que se faça - veremos que uma integração adequada falta aos motivos e estrutura. As figuras levitam sobre a superfície e a estrutura linear,

particularmente homogênea na metade inferior do papel, aquela com o *parquet*, não consegue assimilar os corpos, que conservam as suas aparências naturais. O jardim de Klee é mais abstrato do que o interior burguês em elegante estilo *retour à l'ordre* parisiense, e a aversão por formas mais ou menos comerciais de trompe-l'oeil justifica o potente caráter de manufato: uma obra de arte não é simulação.

Existe um sentido *arts and crafts* mais escondido no jardim, ligado ao motivo mítico do tecer e do entamar e capaz, finalmente, de explicar as implicações funerárias da imagem. No período expressionista Klee, como vimos, reflete sobre idéia, procedimentos, materiais figurativos em termos energéticos e sexuais: a oposição de mente artística e matéria é interpretada à luz do conflito entre dois princípios originários, masculino e feminino. *Ein Garten*, sob esse aspecto, é imagem nupcial, e reflete uma nova consciência: os dois contrários se compenetraram, o agonístico cede a favor de uma diversa postura de disponibilidade por condições e materiais. Se traçássemos uma vertical sobre a superfície da representação e uma ortogonal a ela, cruzando-se no ponto de acesso ao hipogeu, na soleira, teríamos ainda uma cruz composta pelas duas dimensões de que, para Klee, consta böhmanamente uma obra de arte⁶⁸: céu e terra, altitude e profundidade. *Ein Garten*, composto por inúmeros fios tecidos com maestria é também um elogio da mão: é a sua habilidade que une intimamente o múltiplo, é a sua condescendência que adapta o desenho e as deliberações da mente às resistências dos materiais ou das técnicas.

A cruz é uma forma elementar de trama, e o nó, elemento constitutivo de toda a trama, é a forma mais elementar de decoração, comum a todas as culturas antigas. É Gottfried Semper quem elabora primeiro, no *Der Stil*, uma teoria simbólico-antropológica do nó, entendido como motivo ornamental originário, difundido na decoração das cerâmicas, dos metais, dos tecidos, da arquitetura. Ao mesmo autor, ainda, as tecelãs da Bauhaus devem a idéia de um estilo derivado das técnicas e dos materiais. "Símbolo universalmente válido da ligação originária das coisas, da necessidade mais antiga do mundo e dos deuses", escreve Semper no decorrer de uma análise histórica das diferentes formas de decoração têxtil, o nó é também figura do "caos ... do qual derivam todas as formas ornamentais e as formas

⁶⁶ *Il pensiero figurativo*, p. 82

⁶⁷ Walter Crane, *The Bases of Design*, Bell, Londres, 1898.

⁶⁸ Para Böhme e os expressionista cfr. Harriet Watts, *Arp, Kandinsky and the Legacy of Jakob Böhme*, in: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, cat. exp. Los Angeles County Museum of Art, 1986, pp. 239-55. A terminologia cósmica dos expressionistas é mais ou menos a mesma de que fará uso Heidegger nas suas interpretações da obra de arte.

produtoras de estrutura"⁶⁹. É da tecelagem que se estendem as outras artes aplicadas: tecer, segundo o arquiteto e historiador, é a primeira forma de decoração conhecida pelos homens, ligada ainda à magia, religião, mito.

Não é difícil provar que para Klee o interesse antropológico e cultural pelas antigas civilizações do Mediterrâneo se unem ao conhecimento dos objetos e das decorações simbólicas: a decoração funerária, os estilos geométricos greco-arcaicos, os motivos abstratos dos tecidos dos povos bérberes e mesmo, os simples grafites que ornaram os muros dos parques das vilas florentinas encontram amplo espaço na sua obra (ARA. *Kühlung in einer Garten der heissen Zone* [ARA. *Resfriamento em um jardim da zona tórrida*] 1924.186, **ill. 10**; *Taça cirenaica*, de: Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin, 1923 (11a.ed.) **ill. 11**). O hierático dos antigos manuscritos médicos, finalmente - o mais conhecido dos quais é denominado Papiro Ebers - está na origem de uma série de composições hieroglíficas tardias, que interpretam no sentido caricatural as indicações cripto-figurativas da antiga escultura egípcia⁷⁰. Cronologicamente vizinhas à *Ein Garten* encontramos imagens onde uma idêntica estrutura linear entrelaçada se associa a fantasias de templos e paisagens greco-arcaicas, prováveis (candidatas a) cenografias do Orestíade⁷¹. Não faltam referências à *vague* dórica de arquivados templos secessionistas⁷² ou à arquitetura expressionista contemporânea, por exemplo ao célebre salão à nave desenhado por Peter Behrens para a sede do colorificio Höchst (1920-25), mas as analogias mais surpreendentes são justamente com cerâmicas arcaicas que parecem confirmar a tese semperiana de uma primazia da decoração têxtil (*Taça coríntia*, de: Karl Masner, *Antiker Vasen und Terracotten im K.K. Österreich Museum*, Viena, Carl Gerold's Sohn, 1892; reproduzida também em: Alois Riegl, *Stilfragen*, op. cit. fig. 99, **ill. 12**). É evidente que Klee reencontra nos estilos geométricos e tardo-geométricos prefigurações dos seus atuais problemas de estrutura, ou, preferencialmente, de integração de *pattern* e figura. É menos evidente, ao contrário, o porquê do sentido funerário - "órfico" - de

imagens tão explicitamente associadas a questões da tecelagem e decoração arcaica: para explicá-lo, mesmo brevemente, é necessário retornar a Bechofen.

Unir e entrelaçar possuem sentido escatológico que, na verdade, não são desconhecidos por Klee. O mitológico aí se deteve, e podemos acrescentar, de maneira inesquecível. Frequentemente os antigos representam sobre os seus sarcófagos um velho entretido em entrelaçar juncos e ervas paludosas, enquanto um asno a seu lado, rói e destrói a corda que ele pacientemente produz: o tecer e o entrelaçar do velho não são diversos daqueles praticados no jardim "d'alta quota". As fibras adotadas por Ocnus - este é o nome do mítico velho - são juncos e ervas paludosas que crescem nas argilosas profundezas de rios e charcos: remetem à originária capacidade gerativa do solo não cultivado - a *tellus*, a *υλη* originária. O asno, ao invés, é imagem do princípio destrutivo que eternamente decompõe e arruína: "Ananke-Adrasteia", obscura fatalidade que precede ao ser vivente e "compenetra toda a matéria como suprema e onipotente lei da morte"⁷³. O ato de tecer e entrelaçar, opondo-se ao ilimitado devir dos elementos, adquire assim significados religiosos, a que faz alusão o antigo uso funerário: é expressão de *pietas* para o ser vivente: é tentativa de unir e compor; é edificação de uma *aedicula*, de um pequeno edifício de uso privado destinado a preservar a recordação.

A adesão às condições estabelecidas pelos materiais - a união nupcial do princípio masculino e princípio feminino, de *ειδωξ* e *υλη* - configura a atividade artística como prática de um limite, e equivale, nas intenções de Klee, ao reconhecimento da própria mortalidade. A imagem bem composta é, em si, pequeno templo funerário e hipogeu: a frequente representação de edifícios funerários nas composições da maturidade e naquelas tardias se explica com base nas motivações não ocasionais (*Nekropolis* [*Necrópolis*], 1930. 57, **ill. 13**). Refletindo sobre as condições preliminares da forma - sobre a "pré-história" da representação - Klee reencontra um mito antigo e um *topos* neo-clássico. A obra é uma forma de eternidade, ou, como declara o título de uma sua célebre composição, *gradus ad Parnassum*. Recorda de fato Diodoro-Bachofen: "fez-se notar aos Menfitas como era incompreensível o uso de construir as casas de sua cidade com materiais frágeis e deterioráveis para, ao invés, dedicar aos sepulcros dos mortos um cuidado e uma arte tão extraordinárias: eles responderam que as casas servem só por pouco tempo e são destinadas a tornar-se um lugar provisório de descanso para os

⁶⁹ Gottfried Semper, *Der Stil*, op. cit., I, p. 83.

⁷⁰ O *Papyrus Ebers. Das hermetische Buch über die Arzneimittel der alten Ägypter*, in *hieratischer Schrift*, foi publicado pelo seu possuidor e primeiro estudioso, o egiptólogo George Ebers, em Leipzig, Engelmann, 1875.

⁷¹ Cfr. por exemplo, *Klassischer garten (Jardim clássico)*, 1926.1. O interesse de Klee por uma Hélade dórica corre paralelo àquele de Benn por Esparta e as formas de teatro alegórico contemporâneo. Grohmann, de resto, preocupou-se em nos informar que o artista frequentemente lê os trágicos, ao que parece em língua original.

⁷² Refiro-me, por exemplo, ao ingresso da falsa cripta no lado externo do transepto da igreja *Am Steinhof* de Otto Wagner, construída entre 1905 e 1907.

⁷³ Johann Jakob Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, op.cit., p.651.

viajantes. Estes, ao invés, atingem somente na sepultura o objetivo da sua viagem."⁷⁴

b) *Um elogio explícito de Offenbach e um implícito de Seurat. A sociedade dos clichês*

Qual é a relação, podemos nos perguntar, entre as necrópoles de Klee e aquelas do início ou de fins do séc. XIX? Não as conhecemos com exatidão, ainda que seja fácil supor essa relação (intencionalmente) próxima. Cruzes "di alta quota", paisagens arqueológicas e ilhas dos mortos inserem-se naturalmente em uma tradição romântico-simbolista que possui, como vértices próprios, Caspar David Friedrich, Johann Christian Dahl e Arnold Böcklin. Todavia, é necessária a atenção, para não conceder sentidos sublimes a *pastiches*. Klee, ao debutar na cena parisiense, pode ter se interessado em propor-se como continuador de uma cultura figurativa que goza de grande prestígio junto aos surrealistas (*A ilha dos mortos* é até mesmo objeto de plágio por parte de Dali).

No caso da biblioteca esotérica de Klee e dos procedimentos "voltados menos aos olhos que à alma" não resta muito a acrescentar. Falta porém um apêndice parodístico: é necessário mostrar, em outras palavras, como mito e arqueologia possam tornar-se agressivos, voltar-se contra a contemporaneidade e reduzi-la a espectro.

Familier Spaziergang (Passeio de Família, 1930. I. 10, III.14) pertence a uma série de caricaturas "construtivistas", caracterizadas por um extremo rigor formal: serve como pretexto, o passeio de uma família burguesa típica. O desenho se situa em um período de interesse renovado pela música contemporânea, e é estimulado pelo conhecimento de *Neues von Tage* [*Notícias do dia*] uma obra de Paul Hindemith. Klee

não está particularmente informado sobre a atividade da segunda geração dos dodecafônicos, mas conhece Hindemith e encontra uma maneira de se confrontar com a sua atividade pouco antes de realizar o desenho. O compositor alemão, empenhado em uma reinterpretação da tradição alemã pré-moderna e particularmente da música de Bach, visita a Bauhaus em maio de 1930 e, na ocasião, presencia a execução de sua mais recente produção camerística. Klee conversa com o músico durante o jantar e fica encantado com sua cortesia⁷⁵. Hindemith o visita depois em seu ateliê. Alguns dias depois o artista está em Stuttgart com o staff da Bauhaus, convidado pelo compositor a assistir ao ensaio geral de *Neues von Tage*, há pouco concluída. O interesse é tal que Klee retorna ao teatro também para a *vernissage*. Comenta em uma carta aos familiares: "a execução foi excelente, ainda mais cativante do que o ensaio geral."⁷⁶ Hindemith associa música "alta" e música "baixa" em um modo extremamente desenvolvido, deixando o espectador desconcertado por não compreender se a obra é uma reinterpretação do barroco à luz da dodecafonía contemporânea ou simplesmente uma farsa. A ironia, porém, não dá lugar a simples divertimento: a obra não entretém, causa estranhamento. É menos semelhante à *Parade* ou às pantomimas astrais de Schlemmer, que ao teatro épico de Brecht, e são precisamente os procedimentos de contaminação que interessam Klee. Em *Neues von Tage* a paródia é passagem ao grande estilo, e a redução da sociedade contemporânea a um conjunto de *clichê* insere-se num contexto - a música de Hindemith - culto e altamente formalizado. A grande tradição barroca parece próxima a repetir-se - "aconteceu que Johann Sebastian Bach foi revisto, e Hindemith "O arranhador...." conseguiu tornar vital a tenção entre os dois contrários "⁷⁷ porém com uma diferença: sublime e vulgar não mais se opõem. Klee considera este aviltamento do sublime, ou ainda, a sublimação do vulgar, um caráter específico do moderno. Escreve sobre o assunto em uma carta um pouco anterior ao encontro com Hindemith, ao introduzir reflexões suscitadas, uma vez mais, por outro compositor. Ouvindo no teatro uma opereta de Jacques Offenbach, o autor de *Les Contes d'Hoffmann*, faz dela referência para Lily, sua mulher, em termos pelo menos em parte, autobiográficos: "Offenbach me comove pelo seu caráter alemão ... o seu gênio é cada vez mais perceptível. Grande como os grandes da ópera moderna,

⁷⁴ Ibid., p.654 (modificado). Se Orfeu expressa a adesão às profundezas do devir, à rilkiniana "ordem indistinta" da natureza, e é intérprete de um acontecimento privado por excelência - o distinguem a acesa passionalidade, *amor, furor e dementia* - Ocnus é ao invés caracterizado pela paciência e indústria. Orfeu canta a beleza do mundo com tal intensidade que induz as árvores da floresta e as bestas ferozes a segui-lo, mas o seu canto é na essência "um canto de amor à morte, de amor - na morte ou de morte empossada na alegria do amor" (Charles Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, op. cit., pp.63-67; p.IX). O laço de Ocnus é, mais do que o canto do poeta, explicitamente funerário. Considerada nos seus aspectos infantis e cortesões, de provável origem oriental, a intimidade órfica com o terreno pode até mesmo ser interpretada como tentativa de escapar da pressão da morte e da sua consciência através de uma regressão quanto mais possível policêntrica, que restitua voz e canto relativo às pedras, árvores e pássaros, a quanto de pré-consciente e, finalmente, de pré-humano exista na natureza. O velho que entrelaça a corda é, ao invés, figura de *labor*, assume em si a pena de existir na consciência da morte, e é privado da infantil maluquice que perde pela segunda vez Euridice. A robustez de sua corda é auspício de serena transição ao mundo das sombras.

⁷⁵ Br. II, p. 1120-1.

⁷⁶ Ibid., pp. 1124-5.

⁷⁷ Ibid.

preferiu, todavia, [cultivar] a ambiguidade, e a sua escolha acarretou muitas consequências.”⁷⁸

A “ambiguidade” de *Familier Spaziergang*, entre rigor formal e caricatura, é aquela das grandes composições de Seurat, um artista a quem Klee, no começo dos anos 30, parece estar particularmente próximo. Entre os anos 20 e 30 Seurat se situa na origem de tendências figurativas oscilantes entre abstração e *Neue-Sachlichkeit*, com conotações mais ou menos explícitas em um sentido ideológico. Em Colônia, por exemplo, um grupo de artistas engajados na esquerda, os denominados *Progressistas*, interpretam Seurat em termos políticos e crítico-culturais, e Schlemmer introduz no interior da Bauhaus uma variante neo-quatrocentista e figurativa do construtivismo contemporâneo. Até mesmo Moholy-Nagy, o artista engenheiro, na segunda metade da década de 20 oscila entre abstração e figuração pintando anjos e músicos suprematistas. O sentido no qual Klee parece reportar-se a Seurat é conjuntamente mais parodístico e arqueológico: se os jovens pintores renanos interpretam *L' Ile de la Grande Jatte* ou *Parade* como documentos “objetivos” de alienação tardo-industrial⁷⁹ o passeio de Klee é menos um *reportage* do que um cáustico exercício de corrosão do presente: ele reduz os excursionistas a pálidos e estereotipados habitantes do mundo das sombras, a *déjà vu* funerários. Seurat causa assombro primeiramente aos contemporâneos ao associar a “gaité” caricatural dos *affiches* de Jules Chéret ao “hyératisme” das estátuas e dos baixo relevos egípcios do Louvre⁸⁰ e deixa de herança às gerações sucessivas uma técnica de contaminação inédita: o museu, se representado no interior de um quadro de costumes, produz “non sense” revelando-se mais eficaz do que a simples caricatura.

As figuras de Klee revelam procedimentos de redução mais acentuados: o artista se serve dos temas contemporâneos de uma maneira quase oportunista, utilizando-os como sugestão para exercícios de *patterning* linear e geométrico, mas o seu interesse é prevalentemente formal. Os elementos dos costumes, da psicologia, em suma, da narração, estão reduzidos ao mínimo, todavia a sua presença tem um significado. O projeto de uma grande composição que reúna história

e mito em uma espécie de *epos* figurativo está presente na mente do artista em todos os anos 20, mas dificuldades formais e a ausência de uma autêntica cultura nacional, como Klee mesmo admite⁸¹, impedem a sua realização. O domínio de um estilo não resgata a ausência poética do presente. Sobrevivem apenas alguns fragmentos, e *Familier Spaziergang* é um deles.

Uma viagem de quase vinte dias feita ao Egito entre dezembro (1928) e janeiro acelera o distanciamento de Klee das instâncias modernistas e prenuncia a reinterpretação decorativa e formal da pintura do fim do século. Visita o Cairo, Luxor, Assuan e realiza excursões a Giza, a Karnak, ao Vale dos Reis, a Tebas. A sua disposição interior é lírica e distanciada, favorável a grandes composições em estilo “paisagístico-abstrato”⁸²; a geografia local do vale do Nilo é reduzida a *patterns* cromático-geométricos. Não faltam as delusões, mas a beleza da natureza e a emoção causada pelos antigos monumentos prevalecem sobretudo. Ainda em viagem a Alexandria se questiona, sem necessitar de uma resposta: “o que é toda a civilização, positiva ou negativamente, em comparação a este mar, a este céu, a esta luz?”⁸³ A sua é uma viagem em direção ao “deserto” e, também, de um (invisível) museu.⁸⁴

Tradução: Paulo Sérgio Del Negro

⁸¹ *Il pensiero figurativo*, p.95.

⁸² Br. II, p.1002.

⁸³ *Ibid.* p. 1072-3.

⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p.1170.

⁷⁹ Assim parece interpretá-la também Ernst Bloch. Cfr., para Seurat in Bloch e na cultura alemã dos anos 20, Linda Nochlin, *Seurat's "La Grande Jatte": an Anti-Utopian Allegory*, in: *Politics of Vision*, Thames and Hudson, 1991, pp. 170-93.

⁸⁰ Cfr. Robert L. Herbert, *Chahut 1888-1890*, in: *Georges Seurat*, cat. exp., Paris, 1991, pp. 386 e ss.

Laurence Bertrand Dorléac

A escola de Paris Um problema de definição

Em 1946, o crítico de arte americano Clement Greenberg visitava a exposição de pintura a óleo da galeria Pierre Matisse em Nova York, bastante curioso em conhecer mais sobre a "evolução da pintura francesa desde 1940"¹, a respeito da qual possuía apenas alguns compêndios com más reproduções. Lá, viu três quadros de Dubuffet, Matisse e Marchand, dois Rouault, um Picasso e um Bonnard. A decepção e o mal estar causados por suas impressões pressagiavam o nascimento iminente de uma escola artística americana liberta da supremacia da Escola de Paris. Como em toda conquista de autonomia, as particularidades da ruptura só apareceriam após o golpe. A estratégia passará por uma assimilação, logo seguida de uma exclusão radical: Nova York imporá seus artistas, começando por compará-los aos da Escola de Paris, nas mesmas galerias.²

Como resultado desta exposição, Greenberg estabeleceu as regras da diplomacia guerreira, anunciando que a única possibilidade de Paris, era dar-se conta do impasse materialista e positivista em que se encontrava a pintura francesa. Apesar da sua apologética³, as reservas que ele formulava faziam de seu texto um último ato de distensão logo antes das hostilidades entre as duas capitais e as duas escolas que ele definia. A escola de Nova York não passava de uma semente. Quanto à Escola de Paris⁴, Greenberg lhe atribuía um significado bem específico: ela era a "pintura francesa"⁵ moderna, representada tanto por

artistas franceses quanto por pintores de origem estrangeira, como Miró, Picasso ou Mondrian. Ora, na França, nessa mesma época, esta Escola não estava mais no seu primeiro estágio semântico, longe de possuir a coerência que ele lhe atribuía.

Na realidade, a história movimentada desse conceito recorda sob todos os aspectos os combates internos da cena artística francesa, dividida entre um orgulho modernista, universalista e seu pendant conservador e chauvinista. Desde o início, trata-se de uma *idéia artística*, reveladora de uma história mais ampla do que apenas formal. Como freqüentemente sucede, a arte e os artistas serviam diversas causas, que assim que evoluíam, modificavam completamente uma taxionomia original. Mais o tempo passava, e mais a definição da Escola de Paris se afastava da sua acepção inicial, até tornar-se exatamente o oposto. Esta evolução dissimulava uma outra, carregada de movimentos conflitantes e imperceptíveis, de uma frágil identidade francesa. A Escola de Paris era como a França de Braudel: um resíduo, adições, misturas e um combate contra si mesma..

A indecisão lexicográfica

A imprecisão e a diversidade das definições da Escola de Paris no século 20 denotam uma intensão maior. Os dicionários gerais concordam, em princípio, sobre a definição de escola artística ou escola de pintura, mas a Escola de Paris nunca aparece ao lado de exemplos tradicionais, como as escolas florentina, vêneta, flamenga ou francesa.⁷ A definição mais clara, ainda que incompleta, nos é dada pelo *Dictionnaire international des arts*:

A Escola de Paris, trata-se de:

"pintores estrangeiros, principalmente judeus, que a partir de 1908- 1910⁸, escolheram se instalar e viver em Paris, aproximando-se, sem verdadeiras afinidades, de um expressionismo atormentado, veemente, que exprime a falta de raízes e a solidão, especialmente

¹ Ver Clement Greeberg, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961 e tradução francesa por Ann Hindry, "L'école de Paris: 1946", in: *Art et Culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988, p.133.

²Ver os escritos de Serge Guilbaut que mostram o estado de evolução da cena artística americana em particular: *How New York stole the Idea of Modern Art*, Universidade de Chicago, 1983, tradução: *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*, notas traduzidas por Catherine Fraixe, Nîmes, edições Jacqueline Chambon, 1988. Ver igualmente: Roland Tissot, *L'Amérique et ses peintres*, 1908-1978, Lyon Presses Universitaires de Lyon, 1980; enfim a respeito do pós-guerra mais em geral: o catálogo de exposição do Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne: *L'art en Europe. Les années décisives 1945-1953*, textos de Bernard Ceysson, Gérard Monnier, Catherine Bompuis, Maurice Fréchuret, Jean-Luc Daval, Jacques Beaufet, Madeleine Bonnard, Jean-François Chevrier, Françoise Guichon e Michiel Ragon, edições de Albert Skira SA, Genebra e Association des Amis du Musée de Saint-Etienne, 1987.

³Paris continua sendo a fonte principal da arte moderna, e tudo o que ali ocorre é decisivo para a arte de vanguarda do resto do mundo, que é de vanguarda precisamente porque reage às vibrações desse centro nervoso e dessa antena da modernidade que é Paris, e as prolonga. Outros lugares (por exemplo Berlin sob a República de Weimar) podem mostrar em certas ocasiões mais sensibilidade à história imediata, mas é Paris a cidade que durante os últimos anos soube transmitir com mais fidelidade a essência histórica de nossa civilização."Clement Greenberg, *Art and Culture*, op. cit., p.133.

⁴A expressão é repetida por três vezes e no título de seu artigo.

⁵A expressão é repetida quatro vezes.

⁶Ver Fernand Braudel, *L'identité de la France. Espace et histoire*, Paris, Arthaud-Flammarion, 1986, p.17.

⁷A edição de 1985 do *Grand Robert de la langue française* toma como exemplo, a fim de ilustrar a definição de uma escola que reuniria um grupo de artistas (principalmente pintores), tornados próximos por uma atitude comum, um meio comum, "sem que aí houvesse forçosamente influências", uma passagem sibilina das *Voix du silence* (1951) de André Malraux: "A exposição que, após vinte anos de estética hitleriana, agrupava em Munique os autodidatas, sob o título "pintores livres", parecia no seu conjunto um pastiche da Escola de Paris, se bem que nenhum mestre francês tenha sido imitado."

Chagall, Soutine, Modigliani, Pascin, Kisling, etc. Este termo estendeu-se em seguida a todos os pintores imigrantes e, passa a designar a partir de 1945, o conjunto da pintura francesa contemporânea por oposição à Escola de Nova York, rival da escola de Paris.⁹

Sem ponto de referência cronológico a respeito da utilização da expressão, o leitor poderia concluir que ela tivesse sido empregada de acordo com um *tempo* bem definido, designando primeiramente os artistas judeus eslavos, a seguir os artistas de todo o mundo, embora tudo demonstre, ao contrário, que houve uma indecisão para se deixar uma primeira definição franco-francesa da escola de Paris, antes de aceitar a sua mestiçagem¹⁰. O erro procede em parte do esquecimento das origens precisas da expressão. Diversos textos de testemunhos históricos lembram que ela teria sido empregada de maneira significativa pela primeira vez no século 20, por André Warnod¹¹, em janeiro de 1925, no semanário *Comoedia*. Mas na realidade, a Escola de Paris foi lançada pela crítica, de maneira principalmente paliativa, para defender aos olhos do mundo uma escola de tradição moderna¹², viva e mais que tudo francesa. Seu texto fundador sobre "O Estado e a arte viva" denunciava a Academia e a arte oficial dos Cormon e dos Cabanel, enquanto que os verdadeiros criadores eram ignorados: "os grandes independentes (...) cujas obras (ocupavam) o lugar de honra nos museus do mundo ...-

⁸ Em realidade, a instalação dos pintores emigrados começou antes de 1908. Em 1900, com a primeira estadia de Zak, em 1901, com a chegada de Mela Muter, com a vinda de Pascin e Czobel em 1905 e de Modigliani em 1906.

⁹ Publicado sob a direção de Pierre Cabanne, pp.1010-1012.

¹⁰ Assim, a tentação de fazer três "movimentos" da Escola de Paris se sucederem com precisão leva a uma definição bastante afastada da realidade. A história da Escola de Paris não pode ser reduzida aos primeiros emigrados judeus eslavos no início do século, a seguir ao grupo de artistas russos, quase todos abstratos, chegados nos anos 20, enfim a todos os artistas de todas as nacionalidades e de todas as famílias formais. Os significados se sobrepõem e se contradizem de acordo com o tempo e o observador. Ver a definição bastante clara de M.A.S. in *Petit Larousse de la peinture*, tomo 2, 1979; ou a de Frank Elgar, muito voluntarista, o autor querendo colocar as coisas nos seus lugares, defendendo a idéia de que existe uma só e "verdadeira" Escola de Paris, que reagruparia exclusivamente os artistas emigrados da Europa central (mais Modigliani). In: *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, Paris Fernand Hazan, 1967, pp.127-128.

¹¹ André Warnod, jornalista do *Figaro*, entre as duas guerras e romancista. E, além do mais, desde o início do século, o autor de um bom número de obras a respeito de Paris e sobre o velho Montmartre, assim como sobre a pintura francesa, em particular a de Montmartre.

¹² A Escola de Paris tinha ancestrais linguísticos, que permitiram a seus êmulos aumentar sua notoriedade: a Escola de Barbizon, a Escola de Pont-Aven ou a minúscula Escola de Chatou, que reunia somente Derain e Vlaminck.

exceto na França¹³. No passado: Manet, Cézanne, os Impressionistas, Gauguin ou Rodin; e agora: Dunoyer de Segonzac, Derain, Dufy, Dufresne, Vlaminck ou Moreau. Em 1925, uma *tradição viva* muito racional era defendida com entonação patriótica pela capital. "Qual força oculta" conduía ele, "privilegia a arte acadêmica, que não é mais representante das tentativas atuais, que vai ao encontro de tudo o que faz a vida da arte francesa, tudo o que contribui para fazer da Escola de Paris a primeira do mundo¹⁴.

Na verdade, a definição hexagonal de Warnod traduzia mal "o espírito parisiense" do momento, cuja reputação era de ser aberto ao exotismo e ao que vinha de *fora*. Dava entretanto nascimento à idéia anunciada, com a qual cada um se acertaria à sua maneira, perdendo o vigor e identidade de uma Escola de Paris imaginária, de acordo com suas opções estéticas e históricas. Uma luta em surdina iniciava-se entre as diferentes concepções, mais ou menos ecumênicas.

Três estados da Escola de Paris iriam surgir, dando nascimento a diversos pólos e, correspondendo a definições divergentes. Os dois primeiros (escola judaica da Europa central e oriental, escola francesa) remetiam a uma identidade livre, ou quase, de qualquer mistura, enquanto que a última (escola internacional) parecia se abrir a todas as variantes nacionais e formais. As três possuíam em comum a mística parisiense, multiseular e reativada pelas aventuras culturais do século 19. Sua história não era linear, mas respondia aos caprichos do tempo e dos observadores, que fizeram da Escola de Paris uma caixa fechada reservada num primeiro momento à França, e em seguida se abrindo ao exotismo eslavo.

Paris Eslava

Em matéria de apologética parisiense, a França tinha os melhores diplomatas, sempre prontos a entoar o refrão de uma "capital da arte" eterna, atravessando crises e guerras, sempre renascendo, graças a seus artistas e, sempre acolhedora. A literatura estrangeira tornava familiar ao mundo a imagem de Epinal, de uma capital cultural incontestável.¹⁵ No início do século 20, a cidade

¹³ André Warnod, "L'État et L'art vivant", *Comoedia*, 4 de janeiro de 1925, p. 1.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ver as obras de conhecimentos Le Senne, conservadas na Bibliothèque Nationale. Por exemplo: as de Albert Wolf, que se consagrou à exaltação de Paris no século 19. Sobre a percepção da força francesa ao redor de 1900, uma palestra aconteceu em dezembro de 1989, no Institut d'Etudes Politiques de Paris, organizada pelo Centre d'Histoire du Vingtième siècle, o Centre de Recherche d'Histoire des Relations Internationales de l'Université de Strasbourg III e o Institut Pierre Renouvin de Paris I. Ver em particular a intervenção de Pascal Ory a respeito da imagem de Paris na produção literária.

parecia uma ilha democrática e os artistas vinham, cada vez em maior número, à procura de liberdade de expressão, uma emulação ao contato com um patrimônio nacional prestigioso e a companhia da comunidade de artistas reunidos na "boêmia". A boêmia era esta nebulosa, velha de quase meio século, com fronteiras tão móveis quanto as da Escola de Paris. Era uma cidadania de marginais entregues a suas vocações e, cultivando estranhas relações de sedução com uma sociedade burguesa, que só em aparência lhes servia de estímulo e inimigo¹⁶. O destino dos Impressionistas e de Van Gogh havia contribuído para forjar o mito de uma capital aberta às idéias novas.¹⁷ Pouco importavam as dificuldades com as quais os artistas rebeldes haviam tido de lutar para se afirmarem, e tanto pior se eles não haviam vivido em Paris mais que por pouco tempo. Seu sucesso final havia apagado completamente todas as reticências, acionando uma máquina de ilusões. Paris podia bem ser a sede da Academia e do mau gosto burguês, mas era antes de tudo o lugar das audácias e da tolerância, tanto em arte quanto em política. É, ao menos, a lenda dourada que alimentava os projetos de exílio dos estrangeiros, reunidos em colônias mais ou menos extensas, reagrupadas por nacionalidades

¹⁶Sobre a noção de boêmia e de sua história, ver a última obra de Jerrold Seigel, *Paris boème 1830 a 1930*, traduzida por Odette Guitard, Paris, Gallimard, 1991, mesmo se não aborda o tema da Escola de Paris; ver também Helmut Kreuzer, *Die Bohème, Beitrag zu ihrer Beschreibung* Stuttgart, 1968.

¹⁷Como nota Pierre Vaysse, mais do que para aproveitar os ensinamentos da Escola de Belas Artes, e mesmo se esta se beneficiava de uma bela reputação, datando sobretudo da segunda metade do século 19, assim que ela abriu, a partir de 1863, os ateliês oficiais e gratuitos, começou, desde essa época a acolher artistas estrangeiros, (numerosos Portugueses no atelier de Cabanel), enquanto que os jovens da Europa central e oriental se dirigiam de preferência a Munique. No início do século, (por volta de 1908), foi a vez dos Alemães serem atraídos, menos pela instituição que pelos cursos que Matisse dava em Paris, Matisse que já era conhecido do outro lado do Reno. Ver "Le Paris des arts", in: *Le Paris des étrangers*, sob a direção de André Kaspi e Antoine Marés,

textos de André Kaspi, Antoine Marés, Ralph Schor, Claude Tapia, Janine Ponty, Pierre Milza, Rita R. Thallmann., Nancy L. Green, Anahide Ter Minassian, Benjamin Stora, Philippe Dewitte, François -Xavier Guerra, François Joyaux, Pierre Vaisse, Geneviève Lacambre, Alexandra Perigoris, David H. Pinkney, Elisabeth Vitou, Danielle Pistone, Kim Sichel, Carolyn Burke, Mario Carelli, Christiane Sérís, François Livi, Hanna Voisine-Jechova, Eva Bérard-Zarzycka, Paris, Imprimerie nationale, 1989.

e por maneiras de viver, mais do que por afinidades formais.¹⁸

Estudos precisos começam a chegar ao cerne da trajetória de um certo número de exilados, voluntários ou não, aqueles que fugiram do nazismo a partir de 1933, e cujos itinerários são suficientemente bem conhecidos. (o de Otto Freundlich em particular). E também destes artistas menos célebres, que eram sustentados por comitês: Comitê Francês para a proteção de intelectuais judeus perseguidos, Comitê de sustentação a Eugen Spiro, que havia lecionado na Academia Ranson antes da Primeira Guerra mundial e estruturas de recepção, no Salão de Outono, na galeria Billiet-Vorms ou na Casa da Cultura da rua d'Anjou (que expunha as fotos montagens de John Heartfield, os desenhos de Georg Grosz e os quadros de Max Lingner¹⁹. Em geral, os estudos são ainda falhos a respeito das inteligências e dessas comunidades artísticas estrangeiras, obcecadas pela vontade "de abrir suas janelas para a Europa"²⁰, vivendo no ritmo das grandes capitais.

¹⁸Outros artistas estrangeiros haviam viajado e ocupavam a cena artística, conseguindo frequentemente um grande sucesso: o Americano Romaine Brooks, por exemplo, chegado em 1905, ou o pintor José Maria Sert, vindo em 1899. Pintores mundanos e com boa situação financeira, o seu caminho não cruzava, a não ser em casos excepcionais, com o da maioria dos artistas emigrados, em particular da Europa oriental. Ver: Françoise Werner, *Romaine Brooks*, catálogo de exposição, Poitiers, Musée Saint-Croix, 1987; e José Maria Sert 1874-1945, Madrid, Palacio de Velasquez, 1987.

Bem menos conhecida, a presença de artistas japoneses em Paris, vindos geralmente com excelentes condições e temporariamente, a partir do fim do século 19, aprender "a arte ocidental". Sua presença contribuiu para difundir o mito parisiense até o Extremo Oriente. Se o japonismo estava em moda em Paris, a arte ocidental é que era moda no Japão, onde desde 1876, era ensinada nas escolas, tanto que em 1896, foi criado em Tóquio um departamento de pintura ocidental na Escola de Belas Artes de Tóquio. Em Paris, os artistas japoneses estudavam sobretudo com Raphaël Collin ou Carolus-Duran. Entre esses artistas que se instalaram por alguns anos em Paris antes de retornar ao Japão: Maeta Kanji, Kuroda Seiki, Kume Keiichiro, Yamashita Shintaro, Umehara Ryuzaburo, Asai Chu, Fujishima Takeji, Kishida Ryusei, Yorosu Tetsugoro, Yasui Sotaro, enfim Fujita, que ficou na França. Sobre o reconhecimento desses artistas e a valorização econômica de suas obras, ver Alice Sedar "L'Impressionisme japonais s'envole", *Le Figaro*, primeiro de março de 1991, p. 31.

¹⁹ Ver a tese de doutorado de Emmanuelle Foster, suas pesquisas e sua bibliografia: *Les artistes peintres et graveurs allemands en exil à Paris: 1933-1939*, Orientador da pesquisa: Fanette Roche-Pézard, Université Paris I, 1990.

²⁰ Ver por exemplo o estudo de Pascal Varejka sobre "les artistes tchèques en France à la fin du XIX et au début du XXe siècle", in: *Etudes tchèques et slovaques, 1983-1984*; mais recente, as atas da mesa redonda internacional reunida em outubro de 1992: *Un art sans frontières; L'internalisation des arts en Europe 1900-1950*, sob a direção de Gérard Monnier e José Volvelle, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

Temos por outro lado, mais informações sobre essa importante colônia composta por imigrantes eslavos, na sua maioria Judeus, aos quais foi frequentemente, até estes dias, limitada a aplicação do conceito de Escola de Paris. Seu reconhecimento nutriu a lenda, transformando a definição restrita de André Warnod: Paris acolhia com eles uma população estranha e fascinante, que fazia soar o grande momento de Montparnasse²¹, e de uma moda eslava que durou sobretudo de 1922 a 1930²².

Sua história foi objeto de muitos relatos, mais ou menos suspeitos, dependendo do autor e sua época. É verdade que a aventura deve boa parte de sua popularidade à anedota e ao romanesco, que acompanharam o mito de um velho bairro de boêmios, que se tornou, na virada do século, o lugar predileto de trocas de idéias e gostos²³, nos seus cafés²⁴ ou instituições artísticas, suas academias²⁵ e seus

marchands de cores²⁶. Tratava-se em geral de artistas vindos da Europa central e oriental, que abandonavam condições religiosas, políticas ou sociais difíceis, por vezes insuportáveis.²⁷ Frequentemente, oriundos de meios modestos e reticentes à sua vocação²⁸, eles, ao mesmo tempo que fugiam à opressão sofrida pelas minorias em seus países de origem, escapavam à autoridade de famílias tradicionalistas, cuja fé secular se opunha à representação de criaturas terrestres (o que não quer dizer que realmente conseguissem se livrar das proibições). A esse respeito, o grupo se dividia entre os "puritanos" como Chagall, Mané-Katz ou Kikoïne, e os outros: Pascin, que recrutava suas jovens modelos nos bares noturnos ou Soutine, que frequentava o bordel com assiduidade. Já Chagall, repreendido por sua mãe após ter desenhado um nu feminino, tirou-o, substituindo-o por uma procissão, renunciando ao exercício acadêmico.

À exceção de uns poucos, em particular Pascin, viviam na miséria perto de Montparnasse²⁹, sobretudo nos ateliês da Ruche³⁰, que substituíam Montmartre³¹ e seu *Bateau Lavoir*, transformado em reduto do "bando de Picasso" e dos cubistas³². O crítico Florent Fels abusa do lirismo para contar o cotidiano do grupo, em que a miséria suportada com bom humor era "uma forma de heroísmo", que encontrava "sua compensação nas

²¹Ver para um conhecimento geral a abundante literatura que coloca em cena os estrangeiros de todas as nacionalidades, vivendo em Paris. Por exemplo: *A Paris, sous l'oeil des métèques* de Jean-José Frappa, *Voyage de la rue des Ecoiffes à la rue des Rosiers* de Raymond Hesse, *Siefried et le Limousin* de Jean Girardoux, *Nuits de Montmartre* de Joseph Kessel, *Rive gauche* de Jean de Rhys, *Paris-Babel* de Emile Fabre, *Les exotiques de Paris* de Ivan Salhias, *Paris est une fête* de Ernest Hemingway ou *Jours tranquilles à Clichy* de Henry Miller.

²²Sobre a paixão dos Parisienses pelo teatro, as exposições, os cabarets e todos os produtos russos, ver Ralph Schor, "le Paris des libertés", in: *Le Paris des étrangers*, op.cit.

²³Bem antes de 1900, já os artistas elegiam Montparnasse, como o testemunha a existência da passagem des Arts, em Plaisance (batizado em 1839) ou a rua dos Artistes, em Montsouris (batizada em 1953). O bairro estava pois semeado de jardins, hortas e casinhas, que vieram a ser os ateliês. Aí vivia Victor Hugo, próximo a Dêvéria que deixou seu ateliê para Henri Regnaut. Carolus-Duran, Gauguin, Henner e Pompon frequentavam o bairro que atraía igualmente os escultores, a partir de 1824, quando foi aberto o cemitério de Montparnasse. Desde o início do século, os pintores e os escultores haviam deixado Montmartre para vir viver, sobretudo na orla do petit Montparnasse e de Plaisance, e também frequentar os cafés em voga. Na realidade, a "belle époque" de Montparnasse coincide com os Années Folles, do fim da guerra à crise econômica do início dos anos 30.

²⁴Quatro, em particular, forjaram uma bela reputação: *Le Dôme, la Rotonde (ex Café du Parnasse)*, *le Sélect et la Coupole*, os dois primeiros, junto ao cruzamento Vavin, os segundos mais próximos da velha estação Montparnasse. Cada café tinha a sua clientela e sua peculiaridade; cada sala de um mesmo estabelecimento, seus habitués; a Coupole estava dividida em dois: de um lado, o restaurante, chique e caro, frequentado pelas elites parisienses, em particular pela classe política; do outro, o bar, onde não havia mais do que Gaston Bergery, ainda deputado radical, que viesse se encanhar junto à boêmia. Para o estado dos acontecimentos no fim dos anos 20, ver as memórias do surrealista André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Robert Laffont, 1972.

²⁵A Académie Colarossi, a Académie de la Grande Chaumière, nos números 10 e 14 da rua da Grande Chaumière, que havia abrigado o ateliê de Gauguin, assim que ele veio para Paris; o ateliê de vitral, no número 6 da mesma rua, a Académie Charpentier, no número 2 da rue Jules-Chaplain.

²⁶A casa Sennelier, no número 4 da rua da Grande Chaumière.

²⁷Na segunda metade do século 19, alguns pintores judeus haviam conseguido um lugar na cena artística do seu país de origem: Maurice Gottlieb na Polônia, Joseph Israels na Holanda, Josephson na Suécia, Levitan na Rússia, Max Liebermann na Alemanha, Pissaro na França, mas seu caso era isolado.

²⁸O caso de Kisling na Polônia, cujo pai era alfaiate faz parte das exceções.

²⁹Os artistas que moravam em Montparnasse mesmo eram frequentemente mais afortunados: Gérome ou Othon Friesz na rue Notre-Dame des Champs; Picasso, Miró ou Kandinsky, na rue Campagne-Première.

³⁰Por iniciativa do escultor oficial Boucher, a Ruche foi instalada no antigo pavilhão de Vinhos da Exposição Universal de 1900, remontada no número 52 da rua Dantzig, no 15º arrondissement, perto dos matadouros de Vaugirard. Afastado do centro, aí se chegava até 1910, por um bonde puxado por dois cavalos, a seguir, pelo metrô. Ela agrupava uma centena de ateliês, rodeados por um jardim selvagem, onde viviam Modigliani, Soutine, Chagall, Zadkine, Léger, Kikóïne, Krémègne, Lipchitz, Laurens, Archipenko, Ortiz de Zarate, Dietrich, Epstein, Indenbaum (...).

³¹Além de Picasso e seu "bando", que haviam forjado a sólida reputação artística de Montmartre, artistas estrangeiros haviam vindo se instalar ali desde o século dezenove, como o desenhista e pintor Alexandre Théo. Steinlen, de origem suíça, que chegou em 1878 e se integrou rapidamente ao meio de Toulouse-Lautrec.

³²Os cubistas começaram a emigrar desde o início do século, do bairro de Montmartre para Montparnasse, onde eles se reencontraram, no *Café du Parnasse*.

amizades de guerra ³³ Quando o aluguel anual de 150 francos ainda era muito pesado, os artistas se reuniam por vezes durante o inverno em um mesmo quarto, a fim de economizar as reservas de carvão. O escultor Zadkine completava o quadro à sua maneira, demonstrando seu desprezo pela arte "desvairada" que se praticava na Ruche, comparando-a a uma "instituição mortuária "afogada no verde triste das árvores " onde fluuava um" odor de sabonete barato ³⁴. Mais festivos eram os encontros nos cafés de Montparnasse, o Dôme em particular, cujo caráter, conta o pintor Blatas, não era estabelecido pelo garçon pitoresco ou pelos "Ricains", mas pela "Escola dos Judeus". Lá, "apesar dos estilos diferentes, e mesmo opostos que se achavam representados, é inegável que o conjunto de frequentadores tinha alguma coisa em comum, sem dúvida elementos unificadores de nossa cultura da Europa central misturados - ou confrontados - com influências francesas locais ³⁵".

Suas condições de existência miseráveis não modificavam muito o mito parisiense, no qual a visita ao Louvre era uma peça central. Chagall contou em suas memórias, de seu irresistível desejo de retornar à Rússia, assim que desembarcou em Paris e, imediatamente após, sua descoberta das obras do museu, que o dissuadiram de partir. Sua metáfora da arte russa, como "um papel suspenso a um para-quedas" do qual a "esfera" pendia, se resfriava e descia lentamente no correr dos anos, dava a medida real da sua desilusão a respeito do país natal que o havia maltratado e, que ele via como "condenado rapidamente a ficar a reboque do Ocidente ³⁶". O pintor búlgaro Papazoff recebeu também uma primeira sensação desagradável, de "garganta apertada por uma mão fria". Ele chegou por uma manhã chuvosa, de Berlim³⁷ e, não havia visto, durante o trajeto que o levou à sua pensão da rua Petites-Ecuries, a não ser "casas

tristes envoltas no nevoeiro e pessoas agitadas, parecendo terrivelmente ocupadas (...). "Foi a razão mais forte que o havia feito deixar Berlim" que o reteve: era pintor e desejava "ver e conhecer a pintura francesa ³⁸".

De um ponto de vista formal, é comum reconhecer a influência muito moderada que foi exercida pelo movimento cubista sobre Modigliani ou Chagall ³⁹; enquanto que Zak e Kisling teriam dele retido uma certa "disciplina", e quanto a Soutine e Pascin, eles teriam se tornado indiferentes, merecendo o único rótulo de *expressionistas*, como Gottlieb, que continuou fiel à variante austríaca do movimento. Generalizando, a convergência da influência cézarianiana, do fauvismo parisiense e do expressionismo europeu pareciam ter nutrido a maior parte destas obras, quer sejam ou não singularizadas em pertencer ao folclore judaico. As especificidades de cada um não impedem que se lhes reconheça muito rapidamente as posições estéticas comuns, que formaram o ponto de coesão do grupo, lembrando de maneira mais ou menos explícita as características nacionais atribuídas à sua pátria de origem. A obra desses artistas parecia então dominada pela imaginação ou emoção, uma sensibilidade fortemente exteriorizada, servida por uma confecção mais ou menos definida. Os comentários críticos sempre frisavam a importância do instinto, a ausência desses "esquemas" intelectuais que nutriam as vanguardas na França, em geral compostas por imigrantes, quer se trate de cubistas, como Gris ou Picasso, rayonnistes com Larionov ou Gontcharova, ritmistas com Survage, abstracionistas com Klee, os Van Velde, Kupka, Magnelli, etc. Na verdade, mesmo que a maioria destes artistas integrasse os meios de vanguarda em Paris, sua trajetória e seu radicalismo remetem antes de tudo a fortes individualidades, anteriormente marcadas pelo seu meio de origem e sua história pessoal, mais que pelo espírito de manifesto e debate. A tal ponto, que assim que seja organizada a cronologia correta dos principais eventos da primeira parte do século, esses pintores aparecerão como os seguidores de correntes da vanguarda européia (em relação ao expressionismo, particularmente), ou então em proximidade a correntes majoritárias da pintura francesa, expostas nos salões tradicionais, dos quais eles participavam. Algumas personalidades se destacavam

³³ Cf. Florent Fels, *L'art vivant de 1900 à nos jours*, Genebra, Pierre Cailler, 1956, p.90.

O crítico evocava a presença repetida de Lênine e Trotsky na Ruche, formulando a hipótese rocambolesca de que "os hábitos impostos pelo espírito obrigatoriamente gregário desse meio, composto em sua maioria por refugiados políticos em Paris, não podiam ter deixado de influenciar a ética primitiva dos líderes do grande movimento marxista na sua origem"

³⁴ Ossip Zadkine, *Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie*, Paris, Albin Michel, 1968, p.59.

³⁵ Blatas, "Blatas se souvient...Un lituanien a Paris", in :catálogo de exposição : *Blatas portraits de Montparnasse*, Museu municipal de Boulogne-Billancourt, 1991, p.35(Na ocasião da doação do artista em 1989).

³⁶ Ver Marc Chagall, *Ma vie*, Stock, 1970, pp.141-144. Memórias concluídas em Moscou em 1922, editadas pela primeira vez em 1931, na França.

³⁷ O inverno de 1923.

³⁸ Papazof, Pascin!...Pascin!...C'est moi!..., pp.12a14.

³⁹ Chagall se defendia de ter sido influenciado pelo cubismo. Ao menos pelo cubismo "realista", a respeito do qual ele exigia mais "loucura", "uma revolução interna, não somente uma revolução de superfície" (*Ma vie, op cit.*, p.155). Para ele, a arte era antes de tudo "um estado de alma" (*Ma vie, op cit.*, p.160), que ele, além do mais, opunha ao naturalismo e ao Impressionismo.

do grupo, sendo a sua melhor parte, sobretudo Chagall, Soutine e Modigliani⁴⁰, mas sem o heroísmo de revolucionários de uma modernidade histórica. A comparação entre os auto-retratos de Kokoschka(1917) e de Soutine(1918) demonstra a semelhança de preocupações das escolas alemã e parisiense. Resta a violência materialista do primeiro em relação ao desespero psicológico do segundo. A moderação e a leveza parisienses pareciam atingir até o drama. Ao menos, é o que resultava de um discurso majoritário, que opunha aos valores franceses o temperamento "mórbido" da arte e do Além- Reno.

A recepção

A recepção que tiveram esses artistas foi bastante diferente, dependendo dos períodos e, de acordo com as personalidades envolvidas, esclarecendo à sua maneira a história da Escola de Paris. O primeiro período corresponde à sua instalação, a partir do início do século, precário de um ponto de vista material, porém fecundo em relação à sua integração crescente na cena artística parisiense. Esta integração devia-se principalmente às relações estabelecidas anteriormente, mesmo se os recém- chegados - ao menos num primeiro momento, - tendessem a viver em autarcia amigável e intelectual. Essa integração devia-se também à participação, cada vez maior, nas atividades artísticas parisienses, nas galerias e salões anuais: Salão dos Independentes, cujo acesso era livre, Salão de Outono ou Salão das Tulherias, que aceitava os artistas após a decisão de um comitê de seleção. As condições para se expor eram de hábito muito mais flexíveis do que nos seus países de origem, e os artistas se lembravam, como Chagall, da dificuldade que haviam tido para ter o trabalho respeitado. Chagall havia, a conselho de Bakst, enviando telas à exposição de "Myr Iskoustwa", em seu país.

... "elas ficaram esquecidas tranquilamente no apartamento de um dos membros da comissão de seleção, enquanto que qualquer pintor russo, por menor que fosse o seu valor, era convidado a fazer parte da sociedade. E (ele pensava): seguramente é porque sou Judeu e não tenho pátria⁴¹."

Na França, a crítica começou a falar desses artistas, sobretudo a partir dos anos 20, estimulada por alguns colecionadores: o médico americano Barnes em particular, que provocava abundantes comentários na imprensa, comprando massivamente os quadros de Soutine, em 1923⁴². Ao movimento de interesse, difícil

de ser medido, correspondeu um movimento de aquisição mais explícito. Um público cada vez maior, entregou-se à sedução de uma arte figurativa, que deixava grande espaço à emoção e aos temas anedóticos, tratados de uma maneira suficientemente convencional. Encontrava nesses pintores da boemia o suficiente da insolência, que Apollinaire havia tão bem compreendido em seu tempo. Essa insolência não vinha de "inimigos da ordem".⁴³ Este foi, para um certo número de observadores, o tempo de aburguesamento do reduto dos artistas: Montparnasse que passava ao francês médio. É o momento em que o jornalista Louis-Léon Martin se pôs a lamentar com alguns companheiros a época revolucionária, quando "ficava-se entre iguais", próximo a "artistas mais ou menos nórdicos ou balcânicos" que, instalados no bairro, se intitulavam "Parisienses". De agora em diante, "a qualidade internacional "não existia mais, desde que ao lado de" autênticos moradores do bairro", vieram sentar-se "burgueses, funcionários e, podem-se distinguir vendedores gravatados, enquanto que junto às cocottes do Boullier, modistas, ou datilógrafas provocantes (completavam o essencial da clientela feminina⁴⁴".

A partir dos anos 30, principalmente, a institucionalização começa a se acentuar, quando o Estado começa a prestar atenção nesses artistas, lhes encomendando algumas obras de tempos em tempos e, concedendo ajudas de custo. Enfim, a história da arte parece tê-los assumido, vendo-se a edição de 1931 do *Dictionnaire biographique des artistes contemporains*, que lhes consagrou um grande espaço. O crítico Georges Charenzol ali anunciava que a "atmosfera da

Dentre os colecionadores e os marchands da Escola de Paris "eslava", o nome de Zborowski aparece frequentemente, a propósito das obras de Arapoff, Eibisch, Krémègne, Hayden, Marevna, Pressmane ou Soutine. Por outro lado, Albert Sarraut comprava as obras de Gotko; Paul Guillaume e Chéron, as de Krémègne; Gustave Nawrocki as de Mela Muter; Zamaron as de Modigliani; Jackes Doucet, o barão e a baronesa Gourgaud, Alphonse Kahn, Alain Léché, Rolf de Maré, a viscondessa de Noailles e Henri Pierre Roché as de Papazof; Paul Guillaume as de Pougny; Paul Guillaume, Zamaron, Kelekian e o colecionador americano Barnes as de Soutine; Bernheim as de Eisbisch; Jacques Doucet as de Indenbaum(...).

⁴³Ver Jarrold Seigel, *op. cit.*, p.372.

Mesmo Soutine que passava pelo mais estrangeiro às regras burguesas, foi melhor descrito por seus amigos íntimos. Ver em particular as recordações de Blatas, que conta que ele "não se orgulhava da sua falta de traquejo social", mas ao contrário, "ele parecia nutrir um tocante respeito pela ordem social". Assim, no dia em que, voltando do Mercado das Pulgas, ele lhe mostrou tão fervorosamente o retrato da imperatriz russa Maria Feodorovna, ele "teria podido passar por um monarquista". Ver "Blatas se recorda...Um lituano em Paris", *op. cit.*, pp.55,56.

⁴⁴ Louis-Léon Martin, "Les faux Montparnos", *Comoedia*, 21 de janeiro de 1925, p. 1.

⁴⁰Outros terão um belo futuro, menos em matéria de história da arte do que de mercado, irredutível às flutuações do gosto daqueles que escrevem a história. Ver por exemplo o caso de Foujita.

⁴¹Chagall, *Ma vie*, *op.cit.*, pp.148-149.

⁴²Não encontrando compradores, os artistas costumavam dar suas obras às pessoas a seu redor; Chagall contou ter "semeado" na Alemanha, na Holanda e em Paris, quase às vésperas da guerra, perto de quatrocentas telas.

doce terra da França" havia agido sobre os pintores da Escola de Paris, fazendo-os esquecer a miséria dos guetos da Europa Central ⁴⁵. Menos barulhentos do que um grupo constituído sobre a base de um programa radical, esses emigrados faziam pensar numa nebulosa artística, não tendo em comum um projeto formal, mas sim uma "sensibilidade e uma "mobilidade aparente, que logo iria tirá-los da proximidade de decadência e , remetê-los à sua diferença nacional.

Da exclusão

Em 1928, perguntando-se a propósito de Soutine, de quem havia sido um dos primeiros defensores, quem poderia supor na França o que seria uma pequena cidade do leste europeu ⁴⁶, ou bem fazendo Chagall "o intérprete abençoado pelo Deus dos Judeus com uma pura intuição das velhas províncias francesas"⁴⁷, o crítico Waldemar George⁴⁸ dava sem o querer , munição para a argumentação racista, cada vez mais agressiva nos anos 30. Em arte, como em tudo o mais, a França começava a fabricar seus culpados imaginários. Antes da guerra , um discurso que pressionava cada vez mais, reclamava um " retorno à ordem" antiga, na qual os estrangeiros seriam eliminados. Este momento chegou em 1940, assim que a conjunção da Ocupação alemã e do domínio de Vichy os excluíram legalmente, quaisquer que fossem as suas opções estéticas. Em matéria cultural, as leis de perseguição nazistas foram rapidamente assimiladas

pela cena artística parisiense, que se fechou aos artistas judeus ou a todos os que , principalmente de origem alemã , fossem conhecidos por suas posições anti-fascistas. Do lado dos adeptos do *estado de coisas*, assim como do lado de seus detratores, à crise de identidade francesa foram opostas o retorno sobre si mesma e a exclusão do outro . A ambiguidade da situação, permitindo que esse pudesse ser tanto o invasor alemão quanto o inimigo interno: Judeu, franco-maçom ou comunista. Os panfletários racistas consagravam quem , desde os anos 20 , via a emigração como a floresta de Macbeth, com seus imensos guetos da Europa Central em marcha sobre Paris.

Entre 1940 e 1944, a Escola de Paris conheceu os dias mais sombrios da sua história, mesmo que o destino de seus membros não tenha sido o mesmo, pelo fato de serem ou não Judeus. Alguns se exilaram no estrangeiro⁴⁹, mas a maior parte partiu para o interior⁵⁰, chegando a se esconder até em cavernas ⁵¹, para não serem enviados aos campos de concentração⁵². Todos viveram de maneira ainda mais precária que a habitual. O discurso de Camille Mauclair, entre outros , tem por único interesse reunir os ingredientes patológicos de um racismo que o fracasso de 1940, e logo após a Ocupação, tornaram comuns. Suas posições podiam servir de exemplo da luta que se travava contra um Montparnasse presumivelmente moderno, cosmopolita e marxista. Cego pela raiva, ele politizava ao extremo uma população frequentemente estranha a todo combate político explícito. Tratando-se de artistas judeus, seus locais de nascimento os remetiam por vezes à causa revolucionária. Na

⁴⁵ *Dictionnaire biographique des artistes contemporains*, Paris, Art et édition, 1931, tomo 2, p.249. Participaram da redação desse dicionário, cujo primeiro tomo apareceu em 1930: Jean Cassou, Charensol, Edouard de Courrières, Armand Dayot, Jérôme Doucet, André Fontainas, Florent Fels, Camille Mauclair, Victor -Emile Michelet, Gabriel Mourrey, Georges Rivière, Louis Vauxcelles, Roger Vitrac e Waldemar George.

⁴⁶ Ver Waldemar George. " É nesta paisagem que nasceu Soutine(...) Desde a sua primeira infância, a maldição parece pesar sobre ele... O anátema que pesa sobre o jovem pintor se estende a toda a sua raça. Determina a vida emotiva do artista, guia a sua mão , conduz seu pincel, imprime às suas linhas esse desenho tortuoso que permite que se as compare a galhos retorcidos pela tempestade. Os cálculos teóricos não têm lugar nesta obra incendiária(...) Antes de dar a alma, o pintor escarra todo o seu sangue. E cada enxurrada de sangue faz nascer uma visão nova, singularmente intensa, trágica e dolorosa (...) A marca do gênio judeu é a sua mobilidade. Este gênio não tem que fazer fórmulas" Citado por André Salmon, in : *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, nova edição, Bénézit, Librairie Gründ, 1976, pp. 723-724.

⁴⁷ Waldemar George, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains*, tomo 1, op. cit. , p. 266.

⁴⁸ Nos anos 30, Waldemar George clamava por um " novo humanismo" que serviria para restaurar os valores espirituais e os compromissos morais , defendendo os artistas: Bérard , Berman , Charbonnier, Thérèse Debains, Laglenne e Tchelitchev. Em 1934, sua revista *Formes* fundiu-se com a de René Huyghe: *L'Amour de l'art*. Foi ele quem organizou uma homenagem para Derain , em 1949, na galeria Berré, em Paris.

⁴⁹ Chagall, Kisling, Blatas, nos Estados Unidos.

⁵⁰ Soutine na Touraine, Kikoïne em Toulouse, Mela Muter em Avignon.

⁵¹ É o caso do pintor Bennou de Pressmane.

⁵² À internação dos " inimigos" na França a partir de 1939, sucedeu a internação dos Judeus sob a Ocupação: Max Ernst, Bellmer, Springer, Kralik, Ligner, Liebknecht, Räderscheidt no Campo de Milles em 1939 e 1940, Lingner ainda e Wollheim em Gurs até 1941 para o primeiro , até 1943 para o segundo, Srecker, em 1939, nos campos de Meslay, Libourne(...), Freundlich, deportado em 1943 para Lublin-Maidenek, Kischka, três anos nos campos de Romainville, Campiègne e Drancy; Gotko, preso uma primeira vez em 1942 como apátrida, solto e novamente preso, enviado para Compiègne, Drancy e a seguir Alemanha, onde morreu de tifo em julho de 1943; Berlina, preso em maio de 1941, internado em Compiègne, Drancy , depois enviado à Alemanha, onde morreu pouco depois; Fasini, deportado e falecido em um campo alemão, provavelmente em 1942; Joachim Weingart, preso em abril de 1942, internado no campo de Pithiviers, depois deportado para a Alemanha , onde morreu; Henri Epstein, enviado ao campo de Drancy em fevereiro de 1944, depois deportado para a Alemanha , onde morreu; Adolphe Feder, da Resistência, preso pela Gestapo a 10 de junho de 1942, deportado a 13 de dezembro de 1943 para Auschwitz, onde morreu (...).

realidade, a grande maioria deles, por indiferença ou não, reduzia-se à prudência, dada a precariedade da sua instalação, compartilhando posições individualistas e, desconfiando de toda solução coletiva. Nisto, suas suspeitas iam além das reticências da maioria dos artistas, franceses incluídos, a maior parte desconfiados por natureza em relação a toda a forma de poder e de engajamento social. Alguns escapam à regra, como Papazoff, o surrealista, que havia sido spartakiste em Munique. Mas, para os que chegaram primeiro, é melhor referir-se à anedota relatada por Chagall, nas suas memórias. Comissário de Belas-Artes em sua cidade natal russa, ele encontrou Lounatcharsky, de quem ele ouvira dizer que era marxista, mas, disse ele, "meu conhecimento do marxismo limitava-se a saber que Marx era judeu e tinha uma longa barba branca. Ora, eu me dei conta que minha arte sem dúvida não se casava com ele". Mais fiel à sua "posição social", era sua atitude diante dos "assoalhos brilhantes" que lhe davam inveja dos "sujos" ou, a propósito da grande alegria mundana dos balés de Diaghilev, a reinvidicação da sua origem "operária", enfim, sua inclinação destruidora, assim que se encontrava em um salão, ocioso. Era esta sua resposta "apolítica" à sua divisão entre severas proibições familiares, seu sonho de êxito social e o ódio à burguesia⁵³. Mauclair, ao instigar os racistas, enganou-se curiosamente de objetivo, arremetendo contra os emigrados do Leste, perseguidos em seus países de origem por questões religiosas, e esquecendo dos emigrados europeus, que foram frequentemente constrangidos a deixar sua pátria em razão de sua militância política. Assim, a família de escultores de mármore Leoni (Mattia, Lorenzo, Leonida), vinda da região de Lucques, que se instalou na Ruche em torno de 1926 e, que exerceu, ao menos a partir de 1933, atividades anarquistas. Serviam-se de seu endereço tanto como de ateliê, quanto de caixa postal para utilização dos meios revolucionários parisienses, abrigando companheiros de luta e, preparando ao fim dos anos 30, um grande atentado contra fascistas⁵⁴. A estes complôs bem reais, Mauclair preferiu uma conspiração generalizada, multiforme, que não podia

ser encontrada; somente interessava essa nebulosa emigrada, que ele denunciou em 1926 no *Ami du Peuple*: "este soviete pictorial que se intitula Escola de Paris, apesar de ser composto quase que totalmente por estrangeiros que se aproveitam do renome de Paris e sujam o sabor da França⁵⁵"; em 1933, os artistas e os arquitetos estrangeiros, na sua obra: *La crise du panbétonisme intégral, l'architecture va-t-elle mourrir?*⁵⁶. Enfim, em 1944, seu último panfleto visava uma última vez seus culpados, todos aqueles que haviam encorajado as revoluções estéticas: produtores, críticos, administradores de Belas Artes, mas sobretudo marchands. Porque Mauclair não fugia à regra do anti-semitismo tradicional, que via na origem de tudo: "um plano mercantil"⁵⁷, cujo efeito corrompia o sistema⁵⁸.

Uma "superprodução perturbadora", disse ele, "foi alimentada por todos os artistas seduzidos pelo sucesso de uma trintena de pintores do "consórcio", alçados em poucos anos da pobreza à riqueza⁵⁹. "A geografia do crime estava assinalada: "o centro diretor da Maffia (sic) instalou-se no faubourg Saint-Honoré e na rua La-Boétie, "os centros de fabricação", em Montmartre e em Montparnasse⁶⁰. Montparnasse, que, após ter sido "o refúgio laborioso e agradável de uma colônia de artistas (...) foi invadido por uma corja de estrangeiros, de ratazanas internacionais, de apátridas suspeitos e grosseiros, de uma amoralidade provocante, fazendo baderna nas cervejarias e nas casas noturnas e, tratando como um país conquistado esta Paris, onde se glorificava imprudentemente o fato de se abrir aos estrangeiros um asilo ilimitado e incontrolável, acolhendo a escória da Europa.⁶¹ No banco dos culpados: artistas e chefes da modernidade: "o

⁵³ Ver Chagall, *Ma vie*, Paris, Stock, 1971, pp. 147 a 195.

⁵⁴ Ver os trabalhos de Caroline Douki, sua próxima tese a respeito de *L'émigration toscane, 1860-1939*, orientada por Pierre Milza, no quadro do Institut d'Etudes Politiques de Paris. A respeito da família Leoni, ver os arquivos consultados em Roma: Archivio centrale dello Stato, Casellario politico centrale, envelope 2769. Sobre a emigração italiana na capital, mais amplamente, ver os trabalhos de Pierre Milza. Entre outros: "L'emigration italienne à Paris jusqu'en 1945", *Le Paris des étrangers*, op.cit., pp.55-71.

⁵⁵ *L'Ami du peuple*, 15 de agosto de 1929.

⁵⁶ Edições *Nouvelle Revue critique*.

⁵⁷ Camille Mauclair, *La crise de l'art moderne*, op.cit., p.17.

⁵⁸ Mauclair levantou uma lista de culpados paradoxal, onde colocava Waldemar George, "judeu polonês empresário do meio-judeu Picasso" ao lado de Jean Cassou, Warnod, que batizou a Escola de Paris e Jean Cocteau (que se notabilizou durante a Ocupação, encorajando com seus escritos a política cultural nazista na França. Ver seu *Salut à Breker*, no semanário *Comoedia*, a 23 de maio de 1942).

⁵⁹ Camille Mauclair, *La crise de l'art moderne*, op. cit., p.17.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.* Mauclair construiu um retrato de um Montparnasse sulfuroso, renunciando à história. Apesar da intervenção de Haussmann em favor de um retorno à ordem, a reputação do bairro não era da véspera e, foi a partir da Revolução que os cabarets, os cafés e os bailes atraíram os boêmios, que vinham dançar a polca, a mazurca e o can-can. O bairro continuou por muito tempo fiel às suas tradições noturnas.

camaleônico Picasso meio judeu, Kisling, que foi vice-presidente do Salão de Outono, Max Ernst, Chagall, Gris, Pascin, Marcoussis, Menkès, Soutine, Eberl, vindos de guetos da Europa Central (...)os escultores judeus Channa Orloff e este Lipichitz, sob ordem do judeu Huisman, e a pedido do sábio comunista Jean Perrin, um grupo hediondo que desonrou por muito tempo os Champs Élysées, bem à frente do Grand-Palais⁶².

Em 1944, Mauclair podia enfim triunfar : Montparnasse era "desertada pela horda de estrangeiros" e as galerias judaicas foram fechadas, tinham seus bens sequestrados ou então, confiadas a liquidantes arianos."O "triângulo maçônico", onde no *Siegfried et le Limousin* de Giraudoux, o narrador aguardava o jovem Zelten antes da guerra, era enfim submetido. Passemos pelo discurso racista, que de Lucien Rebatet a Vanderpyl, acusava os artistas estrangeiros agrupados pelas circunstâncias na flexível categoria da Escola de Paris, tornada sinônimo de escola cosmopolita. Esse discurso reunia as obsessões de um Camille Mauclair a respeito da crise de identidade francesa; em arte, a perda dos valores tradicionais: trabalho bonito, temas edificantes e compreensíveis por todos,

Paris Francesa

Ainda mais surpreendentes eram as tomadas de posição de representantes oficiais da cena artística, cujo antimodernismo transformava-se em obsessão quanto à identidade. Robert Rey, conservador do Museu de Luxembourg, defendeu em plena Ocupação em um *Que sais-je?* sobre "*La peinture moderne ou l'art sans métier*"⁶³, onde ele trazia à luz as divergências iniciais entre a arte francesa e a arte de uma escola de Paris, em sua maioria estrangeira e "semita". Em um capítulo consagrado ao "Cosmopolitisme et ses suites"⁶⁴, ele dava conta de

desordens que, desde 1918, haviam feito de Paris "uma espécie de quermesse ou antes uma bolsa de valores de pintura"⁶⁵, que constatavam com a indiferença e a incompreensão da "massa popular"⁶⁶, frente a experiências que poderiam ter atraído o seu interesse "em um museu de etnografia contemporânea", mas só podiam desequilibrar o amante da arte. Para ele, era intolerável a ilustração do cartesianismo das *Fábulas* de La Fontaine com as "levitações" de Chagall, mesmo que o público se defendesse instintivamente, com indiferença ou sarcasmo, tudo estando comprometido "pelos respingos coloridos e as violentas divagações dessa Escola de Paris, da qual não participava praticamente nenhum francês!"⁶⁷ Porque, o mais estranho do caso, deplorava o administrador, é que a quase totalidade dos membros desta escola é composta por pintores ou escultores estrangeiros e semitas, sem dúvida não sendo todos sem talento, mas que "não vivenciavam", que "não escreviam em francês"⁶⁸.

Ocidente contra Oriente

Mais sutil e modernista, o historiador de arte Bernard Dorival, Conservador do Museu de arte moderna desde a Ocupação⁶⁹, colocava à sua maneira o problema da influência estrangeira, em um texto sobre *Les étapes de la peinture française contemporaine*, publicado em 1944⁷⁰. Ali, defendia a razão ocidental contra os transbordamentos orientais, que ele julgava em expansão e em relação com os transtornos políticos; depois, evocando o triunfo do fascismo, do comunismo e das místicas nacionais, ele se perguntava "que triste figura "fazia a razão em matéria de política, quando" o líder, na sua tribuna", a repudiava, assim como o "intelectual em seu escritório". Como o pintor não teria feito o mesmo, frente ao cavalete? A pintura confirmava portanto "o testemunho de toda a atividade moderna": o

⁶²Camille Mauclair, *La crise de l'art moderne*, op. cit., p.18. Trata-se de *Prométhée étraglant le vatour*, encomendada para a Exposition Internationale des Arts et des Techniques de 1937.

⁶³Editions Flammarion, 1941. Robert Rey, nascido em 1888 em Oran, filho do governador colonial, formado em direito, doutor em letras e diplomado da Escola do Louvre (1920), Secretário do Museu de Cluny (1911), Secretário da Escola do Louvre (1920) Conservador do Museu do Luxembourg (1925), do Palácio de Fontainebleau (1930), Inspetor geral de Belas Artes de Museus (1936), Diretor do Ensino e da proteção artística na Direção geral das Artes e Letras (1944-1949), Professor de História da Arte na Escola de Belas Artes (1958), comendador da Legião de Honra, cruz de guerra 14-18 e 39-45, medalha da Resistência.

Autor de numerosas obras sobre Manet, Gauguin, Degas, Brianchon, Humblot ou Vlamincq e do requisitório contra a arte abstrata: *Contre l'art abstrait* (1957). Crítico antes da guerra no *Crapouillot* e no *Opinion*, ele colaborou depois da Libertação nos títulos "Beaux-Arts" das *Nouvelles littéraires*.

⁶⁴Esse capítulo XIII é subdividido em partes, entre as quais: "l'invasion étrangère" e "l'Ecole dite "de Paris "".

⁶⁵Robert Rey, *La peinture moderne ou l'art sans métier*, Paris, Flammarion, p. 119.

⁶⁶*Ibid.*

⁶⁷Robert Rey, *La peinture moderne ou l'art sans métier*, op. cit., p. 120.

⁶⁸Robert Rey, *La peinture moderne ou l'art sans métier*, op. cit., p. 119.

⁶⁹Bernard Dorival, nascido em Paris, filho de músico, diplomado pela École Normale Supérieure, agrégé e doutor em Letras, Conservador do Museu National d'Art Moderne (1941), Conservador Chefe (1967), Conservador do Museu de Granges de Port - Royal (1955-1968), Professor na Escola do Louvre a partir de 1941, Professor na Universidade de Paris Sorbonne, Cavaleiro da Legião de Honra, Oficial das artes e das letras, autor de numerosas obras de história da arte e de crítica sobre Poussin, Cézanne, Gauguin, Rouault, Desnoyer ou Gruber.

⁷⁰Gallimard, tomo 3, 1946. Os dois primeiros tomos da obra surgiram em 1943 (1883-1905), 1944 (1905-1911).

tempo não era decididamente aquele da "razão"⁷¹, e de se apoiar na História para se inquietar a respeito do "estranho despertar das artes orientais, ou das artes próximas ao Oriente"⁷², que davam a impressão de estar o "Ocidente novamente varrido por uma maré poderosa do Leste, como o havia sido nos primeiros séculos da nossa era"⁷³. A prova : o desempenho da Europa marcada pela ocupação árabe, e, que havia tido um papel importante na gênese do Cubismo e do Surrealismo; a contribuição dos povos do Leste, da Lituânia, a Polônia ou a Rússia para a pintura moderna, a moda dos artistas islâmicos, e do Extremo Oriente.

Muito erudito para ignorar que o Ocidente nunca havia cessado de beber na fonte oriental _ de Duccio a Ingres, passando por Delacroix_, Bernard Dorival se perguntava como, desta vez, o "gênio tradicional" da França havia feito para sair-se bem, isto é, para assimilar essas contribuições orientais, enriquecer-se e fortificar-se através deles e, mais forte ainda, resistir ao seu abraço.⁷⁴ Com sua lógica *digestiva*, o historiador não era o único a defender a idéia de que se a arte francesa era superior em todos os pontos às outras, era porque, mais do que se deixar modificar pelos intrusos, sabia "colocá-lo no bolso" e, melhor ainda, impor-lhes suas leis: sua razão soberana, seu acabamento plástico, sua sobriedade colorida de espírito crítico, e no final das contas, sua universalidade. Sem reivindicar a paternidade, Bernard Dorival deixava claro as modalidades de existência de uma Escola de Paris, que se modificava. É, paradoxalmente o novo dado da Ocupação alemã que vai ser o pivô dessa mutação, após a Libertação. Desde 1944, os pontos de referência eram cuidadosos. Após ter recusado as diferenças, era tempo de recuperar a contribuição desses estrangeiros, que apesar de tudo, faziam também a riqueza da arte francesa. Isso não aconteceu, até que Georges Hilaire, o homem de Laval foi colocado à frente das Belas Artes em abril de 1944⁷⁵, para "integrar" à "estética francesa" estas obras estrangeiras nascidas na França.

⁷¹ Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, op. cit., p. 319.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, op. cit., p. 320.

⁷⁵ Georges Hilaire, nascido em 1900 em Pont-Chermy, licenciado em direito e letras, chefe adjunto do gabinete de Laval (1931), vice-prefeito de Pontoise (1940), prefeito de l'Aube, depois prefeito adjunto ao prefeito delegado ao ministro do Interior nos territórios ocupados (setembro de 1941), Secretário geral para a administração do ministério do Interior (abril de 1942), condenado por contumácia em 1948, a cinco anos de prisão e à degradação nacional em vida o advogado geral Fontaine fez dele "um artista extraviado na administração", sentença relaxada em 1955, sem pena nem expensas, colaborador artístico antes da guerra na *Dépêche du Midi*, no *Petit Parisien* e na *Revue des Beaux-Arts*, autor em 1949, sob o pseudônimo de Julien Clermont, de uma defesa de Laval: *L'homme qu'il fallait tuer* (Paris, Nouvelles Editions Latines).

"Pascin, não passava de um desenhista búlgaro? "(Perguntava ele após a guerra), "O Sr. Picasso, um pintor catalão(...) E se aceita-se que a arte francesa do passado tenha estado constantemente adaptada às concepções e às técnicas estrangeiras, pode-se recusar à de hoje o mesmo poder de absorção e metamorfose?"⁷⁶.

A metamorfose

Tudo estava decidido para deixar mais elástico o conceito de Escola de Paris. Por um jogo de passa-passa, Bernard Dorival podia adiantar em 1944, que "o clima de nosso país "(e não fazia referência somente a Paris) impunha seu modelo a todos, até aos Judeus orientais.

"Raramente (ele observa), no curso dos séculos, o gênio da França se afirmou tão nitidamente quanto na atualidade. Não desejo outra prova que o tratamento a que submeteu o Expressionismo, a Escola de Paris e, enfim o Dadaísmo. Do movimento internacional que era o primeiro, os franceses deram uma versão genuinamente francesa, definida por determinadas características que pertenciam exatamente à alma e à arte francesas. O clima de nosso país se impôs, por outro lado, a pintores bastante afastados de nosso gênio, Judeus do Oriente em particular, com uma força docemente convincente, que modificou seu espírito e suas formas e, fez de sua arte uma maneira de caminhar sob o comando da arte verdadeiramente francesa. Dadaísmo, enfim, negação que se recusava a ser um sistema, tornou-se sob a pena e o pincel dos Franceses, um sistema que construiu uma metafísica, uma ética, uma moral: este foi o Surrealismo, cujos pintores estrangeiros, que viviam em Paris não alcançavam, a não ser pela metade, as conclusões artísticas verdadeiramente dignas desse nome, mas das quais os franceses, como Lurçat, Marchand, Gruber, Coutaud e mesmo Walch tudo aproveitaram, elaborando uma arte que foi verdadeiramente arte plástica"⁷⁷.

A França contra a Alemanha

Somando-se tudo, foi o historiador de arte Pierre Francastel⁷⁸ quem elaborou a melhor demonstração da fluidez do conceito. Elaborando a defesa, também partilhada pelos patriotas anti-nazistas do pós-guerra, que tratava em um primeiro momento, ao menos, de

⁷⁶ Ver as memórias de Georges Hilaire publicadas em 1949, nas Nouvelles Editions Latines : *Les lauriers inutiles*, p. 553.

⁷⁸ Pierre Francastel, nascido em 1900 em Paris, estudos clássicos na Sorbonne e na École Pratique des Hautes Etudes, ligado ao serviço de arquitetura do Palácio de Versalhes (1925-1930), Professor no Institut français de Varsovia, de Strasbourg (1936), criou o ensino de sociologia da arte na Ecole Pratique des Hautes Etudes (Vie section, 1948), autor de numerosas obras de história da arte e de metodologia histórica: *Peinture et société* (1951), *Art et technique* (1956), *La réalité figurative* (1965), *Histoire de la peinture française* (1967), *La figure et le lieu* (1967).

denunciar a política cultural inimiga⁷⁹, e a seguir reconstruir uma imagem irrecusável da tradição francesa e da sua supremacia recuperada. Mas ele dava um passo substancial com o seu livro publicado por ocasião da Libertação, que se intitulava: *Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'École de Paris*⁸⁰, no qual anunciava que esta última não devia nada à cultura alemã e, seria "para todas as artes, a fonte de fórmulas novas, que permitirão à arte de amanhã "escapar à influência mórbida do germanismo"⁸¹. Na realidade, o suporte da sua demonstração vinha do fato de que ele evocava uma Escola de Paris autenticamente francesa, sem fazer alusão à participação de artistas estrangeiros. Para falar desses novos artistas de "tradição francesa", que ele havia descoberto na França sob a Ocupação⁸²: Bazaine, Manessier, Le Moal, Estève(...), o historiador teria podido acrescentar um "nova" Escola de Paris a seu título já repleto de novidades ("novo desenho, nova pintura").

Neste ponto dos acontecimentos, faltava singularmente sutileza à sua posição. Ela só fazia ampliar o chauvinismo de André Warnod do princípio do século, desta vez ainda intencionalmente, em nome da arte viva, e para defender uma pintura de *tradição moderna*. Na ocasião do reconhecimento da não-figuração, bastante tardio na França, sua atitude encorajava a curto prazo a tese segundo a qual, os *jovens pintores de tradição francesa* haviam sustentado sozinhos a honra da cultura francesa em plena Ocupação. A médio prazo, ele enlameava a arte francesa, fechando-a em um registro *moderno racional*, que excluía os artistas importantes do momento, quer fossem de origem francesa ou estrangeira. Na realidade, Francastel dava munção aos inimigos de uma França sábia demais. A capital acabava de queimar um de seus últimos cartuchos, envergando um ridículo nacionalismo e um projeto formal medíocre: a Escola de Paris iria personificar o compromisso e Nova York teria, na mesma proporção, que impor a imagem radical e sedutora da inocência dos inícios. Charles Estienne também podia esforçar-se para retificar o leme, no início dos anos 50, optando por um rejuvenescimento da Escola de Paris que reunisse todos "os artistas

abstratos ou quase todos, sem distinção de nacionalidades⁸³. Os dados eram lançados: a *abstração lírica* havia triunfado na França, foi Nova York que ela atingiu contra Paris.

Assim se registra empiricamente a lição cínica dos que viam- mesmo de maneira caricatural_ a necessidade de recuperar as contribuições estrangeiras ou os insumos, à frente dos quais vociferava Dubuffet. Era já tarde demais e a arte francesa havia iniciado o seu purgatório internacional. A força econômica e política dos Estados Unidos iria ser a razão de uma agitação parisiense desprovida de estratégia vigorosa. Na verdade, a Escola de Paris chauvinista de Pierre Francastel, tão pequena, cede lugar rapidamente ao agrupamento bem maior, espécie de República das artes de todos aqueles que tinham escolhido Paris para viver e criar. A escalada dos perigos antes da guerra, depois a Ocupação, haviam cortado essa despreocupação parisiense, que tornava até a crise um encanto para os estrangeiros. Paris encontra parte de seu otimismo com a Libertação, mas persiste muito tempo ainda entravada pela reconstrução de uma memória valorizada. Quanto à imigração, que os anos sombrios haviam condenado, retorna a partir de 1945, porém menos densa, menos eufórica e geograficamente transformada.

Paris Internacional

Enquanto que a idéia da existência de uma Escola de Paris se estabelecia antes da guerra, sem apoio de exposições de grupos, enquanto tais, vê-se, após a Libertação, se organizarem manifestações a ela por todo o mundo. Os catálogos de exposições ou as obras sobre a questão, nos informam a respeito da evolução do conceito versátil, que se afirmava antes de tudo,

⁷⁹Ver seu *Histoire de l'art, instrument de propagande germanique*, Paris, Librairie de Médicis, 1945.

⁸⁰Paris, Librairie de Médicis, 1946.

⁸¹Pierre Francastel, *Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'École de Paris*, Paris, Librairie de Médicis, 1946, p.12.

⁸²No momento da exposição *Douze peintres d'aujourd'hui* onde estavam expostas trinta e seis obras de: Bazaine, Borès, Estève, Fougerson, Gischia, Lopicque, Le Moal, Manessier, Pignon, Singier, Villon, e esculturas de Chauvin.

⁸³Em fevereiro de 1952, ele organizou a exposição de uma "Nova Escola" de Paris na galeria de Babylone, repleta de obras de artistas abstratos do momento, todas as nacionalidades confundidas. Estavam representados: em um primeiro grupo: Bazaine, Berçot, Deyrolle, Estève, Hartung, Hilaireau, Lansky, Lopicque, Le Moal, Manessier, Mortensen, Piaubert, Pignon, Poliakoff, Marie Raymond, Schneider, Surgier, Soulagés, de Staël, Tal Coat, Ubac, Vasarely, Vieira da Silva. Em um segundo: Arnal, Atlan, Calmettes, Chapoval, Denise Chesnay, Degottex, Cicero Dias, Dmitrienko, Duvillier, Roberta Gonzales, Lapoujade, Loubchansky, Messagier, Nejad, Pichette, Pons, Quentin, Resvani, Fahr-el-Nissa Zeïd. Em 1953, ele passou dos limites, propondo uma "introdução à Nova Escola de Paris", na galeria Ex-libris de Bruxelas. Desta vez, tratava-se de um ciclo de exposições individuais de Deyrolle, Poliakoff, Schneider, Nejad, Gilioli, Estève, Lopicque, Loubchansky, Duvillier e Messagier.

Esta tentativa de colocar em pé uma Escola de Paris não figurativa era partilhada por um grande número de protagonistas, até as instâncias oficiais que patrocinaram em 1978 a exposição *École de Paris* no Palazzo Reale de Milão, unicamente composta de obras abstratas.

Para os anos 50, ver por exemplo, entre outros: Hubert Juin e Jean-Clarence Lambert que, em 1956 e 1958, propuseram a sua *Jeune École de Paris* no Museu de Poche editado por Georges Fall.

pela magia de uma expressão não havendo em geral, qualquer esforço de definição⁸⁴. Na realidade, conforme as intenções do observador, a Escola de Paris podia tanto remeter aos emigrados do início do século ou, mais frequentemente, entre a Libertação e os anos 70_ e não importa qual artista, quaisquer que sejam a nacionalidade e tendências, conhecido ou anônimo. Observando-se o quadro destas manifestações, seu aparente ecumenismo camufla mal as estratégias nacionais, estéticas e econômicas, mas a hora não era mais de exclusão pura e simples. A Escola de Paris não havia jamais revelado explicitamente sua verdadeira função. Não sendo nada de muito preciso, ela podia a todo momento legitimar um grupo e, logo após, um outro.

O patrimônio da diáspora

A defesa de um primeiro estágio da Escola de Paris vinculado ao judaísmo eslavo foi reforçado pelo pesadelo do genocídio e da criação do Estado de Israel, todos os dois propícios ao retorno às origens. As exposições e as obras recontavam, à sua maneira, uma história que se tornou com o tempo perfeitamente legível, apoiando a idéia de que a Escola de Paris tinha, antes de tudo, sido a epopéia de artistas chegados à França a partir de 1900, quase todos Judeus e originários de países da Europa ocidental e oriental⁸⁵. Versão aceitável, tanto para os defensores de uma Escola de Paris de vocação francesa, quanto pelos partidários de uma Escola aberta a todos, sem distinções religiosas ou nacionais, desde que as especificidades dessa Escola não fossem enunciadas, o que as teria oposto às correntes "majoritárias". Em qualquer dos casos, quase ninguém estava disposto a renunciar à contribuição histórica da diáspora.

A criação do Estado de Israel podia naturalmente devolver à proteção do judaísmo os artistas dessa Escola de Paris. O lugar desses últimos nas coleções do novo Estado, assim como as manifestações que lhes eram consagradas, demonstravam o apego do país a esta parte da diáspora "cultural" na França e, mais particularmente, em Paris. Do lado francês, se a colaboração diplomática funcionou em matéria artística, a reticência em atribuir uma definição à "arte judaica", respondia à vontade de conservar na França o patrimônio imaginário dessa diáspora, integrando-a à paisagem francesa. Na realidade, as restrições mentais à consideração da especificidade de uma "arte judaica" não se admitem, a não ser no quadro de uma estratégia de assimilação mais geral.

Eloquente foi a posição de Jean Cassou a este respeito. Ele que foi da Resistência e, responsável pelo Museu de Arte moderna a partir da Libertação. Sua posição dava o tom da exposição imaginada por Isis Kischka, que ocorreu no Petit-Palais de Genebra em 1971 (86), reagrupando as obras de *Dezesseis pintores judeus* de nacionalidade francesa, nascidos em outro país ou na França, para os mais jovens. "Não existe arte judaica⁸⁷", declarou de início Cassou, mesmo se houvesse talvez "uma arte e uma escola israelita" e, mesmo que tenha havido tantos Judeus na Escola de Paris. Recusando-se a teorizar a respeito deste "ingrediente de humanidade, de exagero e patético", do "expressionismo", "esta impressão forte e tão deliciosamente especial da qual (ele falava) para tentar chegar ao âmago da questão de um "espírito judaico"⁸⁸, Jean Cassou anunciava que, na versão judaica, a Escola de Paris permaneceria em território francês⁸⁹, ao lado de uma "cidadania, não física e étnica, mas espiritual e voluntária"⁹⁰.

⁸⁴A obra mais difundida nessa matéria na Itália, no fim dos anos 60, e um pouco mais tarde na França, conseguia não ter qualquer introdução e de iniciar-se abruptamente com a epopéia cubista e Picasso. Ver: *Ecole de Paris* por Y. Brunhammer, L. Carluccio, J. Leymarie, R. Nigri e F. Russoli, traduzido do Italiano por Mirreille Gausso, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, 1967-1975; Paris, Rive Gauche Productions, 1981. Ver igualmente a indigência da política da galeria Charpentier que, a partir dos anos 50, empreendia um ciclo consagrado à *l'École de Paris*; durando mais de uma década, reunindo artistas de todas as gerações no ecletismo estilístico e nacional.

⁸⁵A própria expressão de Escola de Paris torna-se por vezes sinônimo de Escola Judia. Ver a *Encyclopaedia Judaica*, Vol. 13, Israël, Keter Publishing House Ltd, 1971. Além do mais, certos lugares se consagraram regularmente à exposição, permanente ou temporária, de obras de artistas da Escola de Paris eslava, na sua acepção maior, em Paris: o Museu municipal de Boulogne-Billancourt, o Museu de Montmartre, algumas galerias do Faubourg Saint Honoré, o Museu Bourdelle; em Genebra, o museu do Petit-Palais; na sua acepção restrita aos artistas judeus: o Museu d'Art Juif em Paris.

⁸⁶ De 27 de maio a 27 de junho de 1971.

⁸⁷"Apresentação da exposição por Jean Cassou", *Seize peintres de Paris*, "L'art au service de la paix", Petit palais, Genebra, 1971, p.7.

⁸⁸*Ibid.*

⁸⁹A atitude dos artistas que integraram a Escola de Paris nunca foi sectária ou particularizadora. Em muitos casos, o conceito de Escola de Paris parece se adaptar aos motivos que cada qual tinha para frequentá-la. Arbit Blatas, assim que decidiu pintar ou esculpir a sua *École imaginaire*, incorporou numerosas cabeças conhecidas em Paris, ainda que não fossem de origem estrangeira. A coleção desses retratos e bronzes, exposta na Igreja de San Samuele em Veneza em 1982, reúne os veteranos da Escola de Paris eslava, mas também os representantes da pintura e da escultura francesas: Vuillard, Bonnard, Braque, Léger, Matisse, Vlaminck, Derain, Maillol. Ver o catálogo da exposição: *Blatas et l'École de Paris*, Museu Bourdelle, 1986; e, mais recentemente, a exposição e o catálogo: *Blatas portraits de Montparnasse*, op. cit.

⁹⁰ Jean Cassou, *Seize peintres de Paris*, op. cit., p.6.

Na versão eslava da Escola de Paris, quer seja judaica ou não, a divisão já era consumada em 1960, por ocasião da visita à França do Presidente Kruchchev, quando o conservador do Museu de Saint-Denis⁹¹ apresentou a exposição dos *pintores russos da Escola de Paris* com todas as tendências misturadas, figurativas ou não: resultava, segundo ele numa "arte às vezes russa, por seu entusiasmo e, francesa pela delicadeza da visão"⁹². "Uma maneira, em suma, de contentar todo mundo. Com o fundo da guerra fria, a hipótese tinha um belo futuro. A França continuou a saborear os excessos eslavos, desde que temperados pela razão cartesiana.

O que nos remete ao destino de dois outros estados da Escola de Paris: hexagonal e internacional. O sonho de engolir o Outro era difícil, na medida em que prosperava a velha idéia de identidade francesa suficientemente forte para digerir as particularidades com vantagem. A guerra e a Ocupação tinham tirado o brilho da face de Janus do patriotismo. Ao longo do tempo, a história conservava muitos argumentos a favor de uma França universalista e libertária. Nos bastidores, as estratégias podiam ser mesquinhas e a participação dos estrangeiros limitada à porção determinada por alguns, mas a idéia de uma França e de Paris abertas renascia de suas cinzas. Como ocorre frequentemente, foi no exterior que se formulou mais claramente a vocação internacional da capital. Herbert Read promoveu a partir de 1938, em Londres, uma exposição da Escola de Paris que reagrupava os artistas franceses e estrangeiros. No total, o conjunto de manifestações, com raras excessões, tornavam pública uma "cidadania parisiense" generosa. Tratava-se menos de definir estritamente a Escola, do que a deixar prosperar em um impreciso ecumenismo. Enquanto que se fazia força, antes e durante a guerra, para fechar as portas de Paris, não deixando passar os indesejáveis, as portas se fechavam de agora em diante para que eles não pudessem mais sair.

Logo que os artistas estrangeiros vieram se instalar em Paris, a cidade os adotou, atribuindo-lhes *de fato* uma cidadania cultural. Mais adiante, foram, com frequência e energicamente, acusados de trai-la, uma vez que, com seu sucesso assegurado, expusessem sob a bandeira de seus países de origem. Não passa de um sintoma de evolução da regra do jogo do pós-guerra, assim que Paris tornou-se um palco entre outras cidades e que, no quadro de estratégias individuais, cada vez mais

cínicas, não valia necessariamente uma naturalização, nem sobretudo a fidelidade às instituições que estão longe de oferecer todos os trunfos esperados. A esse respeito, a história das instituições internacionais tem a vantagem de ser reveladora da evolução da Escola de Paris de nova maneira, e da sua "posição" na cena mundial, em particular face à crescente força de Nova York.

A Bienal de Veneza, que renasceu em 1948⁹³, fez parte desses indicadores, concedendo regularmente prêmios mais ou menos estratégicos. Exasperada pela sua indiferença em relação ao que se produzia fora de seu território, Paris, depois de ter suscitado a controvérsia, tendo lá recebido numerosos prêmios⁹⁴, recebia o contragolpe para as suas pretensões lendárias: as humilhações de todos os gêneros não se fizeram esperar, desde o fim dos anos 50⁹⁵. Charles Estienne podia reerguer o moral, esclarecendo, em julho de 1954, que "toda a pintura do mundo" se fazia "cedo ou tarde cidadã de Paris"⁹⁶, que a nova Escola de Paris não era "a colônia"⁹⁷ americana que se acreditava, e que havia artistas na França, que trabalhavam desde há muito tempo a expressão lírica. A ofensiva era grave. A cena americana precisou aguardar 1964 para saborear sua vitória duramente conquistada e, apegar-se a manias chauvinistas, que se havia, a justo título, atribuído até então aos Franceses: o primeiro prêmio de Robert Rauschenberg em Veneza, fez com que o comissário

⁹¹ Contemporânea do declínio do famoso Salão parisiense, a Bienal de Veneza nasceu em 1895, de discussões entre artistas locais no terraço do *Florian*; Ela foi bem sucedida graças ao voluntarismo de uma comissão de especialistas e do prefeito da cidade, Ricardo Selvatico. A 22 de abril de 1895, foi inaugurada a primeira Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza. A Bienal cujo princípio era a confrontação regular de artistas de todos os países, reunidos sob a garantia de um patrocínio internacional, registrou a partir de então o pulso da evolução artística e política mundial. Sobre as manifestações internacionais, ver o texto de Pierre Restany: "Biennales", in: *L'avant-garde au XXe siècle*, em colaboração com Pierre Cabanne, Paris, Balland, 1969.

⁹⁴ Em 1948, o grande prêmio foi destinado a Braque, em 1950, a Matisse e Zadkine; em 1952, a Dufy e Calder; em 1954, a Max Ernst e Jean Arp; em 1956, a Jacques Villon.

⁹⁵ 1958 é a esse respeito uma data importante porque, no momento da XXIX Bienal, a França estava sendo acusada frente a essa ONU em miniatura, que constituía o juri dessa época; ele preferiu Mastroianni a Pevsner. Ver Pierre Restany, *op.cit.*, pp.114-115.

⁹⁶ Charles Estienne, "Le surréalisme et la peinture à la Biennale de Venise", *Combat-Art*, n. 8, 5 de julho de 1954.

⁹⁷ Charles Estienne, "Paris-mai ou la peinture imprévue", *France Observateur*, n.210, 20 de maio de 1954. Neste texto, Charles Estienne faz notar que Sam Francis trabalhou em Paris.

⁹¹ Cidade irmã do bairro de Kiev em Moscou.

⁹² *Peintres russes de l'École de Paris*, exposição, Museu de Saint-Denis. De 27 de março a 14 de abril de 1960. Introdução no catálogo, p.4.

da participação americana, Alan R. Salomon, dissesse que todo o mundo podia reconhecer que o centro da arte

havia passado de Paris a Nova York. Um ano mais tarde, a cena francesa acusava um primeiro reverso face aos Estados Unidos, que obtiveram o prêmio da Bienal de São Paulo destinado a Gottlieb⁹⁸. Quanto à Documenta alemã, nascida em 1955⁹⁹, que se realizou em Kassel, há alguns quilômetros da RDA, foram convidados massivamente, desde 1968, os artistas do outro lado do Atlântico, sacrificando com isso a cena europeia e cena parisiense. Além do mais, as dimensões bem maiores dos trabalhos dos artistas americanos tornaram a competição extremamente difícil para os Franceses, que no mesmo ano, preferiram retirar suas obras¹⁰⁰.

Em 1969, Pierre Restany, o crítico graças ao qual a França podia se gabar por apresentar fora de suas fronteiras "o novo realismo", revelava de uma vez a constatação da ingratidão da cena internacional a respeito de Paris e de uma "vanguarda ativa", todos deplorando o isolamento da capital: a falta de um museu moderno digno desse nome, a inação da administração do Estado no que concerne a esse assunto e a transformação de "grandes discussões estéticas" em "brigas de comadres"¹⁰¹. Era recolocar em seu lugar uma capital viva, sobre os louros opacos. A Escola de Paris em tudo isto não vinha em auxílio da cena artística francesa, consagrada em seu conjunto aos *aggiornamentos*. O conceito era usado plenamente à força de ter servido todas as causas. Toda a pintura, desde o início do século, acabou por ser contida por uma definição elástica, que não parou de evoluir ao sabor

das vogas estéticas e de estratégias nacionais e de identidade. Não havia, ao final das contas, mais do que a boa fé do observador e seus hábitos patrióticos, familiares, ou tão simplesmente seu prazer estético do momento, para decidir se tal ou tal artista fazia realmente parte da Escola.

Depois de anos, esta idéia da Escola de Paris pertencia aos acessórios estéticos e remetia às estratégias de tempos revolucionários, sem poder pretender qualquer legitimidade. Ela só funcionava se o mito da boemia conservasse vitalidade. Ora, as tensões entre a sociedade e os artistas marginalizados pela sua vocação haviam diminuído aos poucos e à medida em que o capitalismo moderno e os regimes democráticos se impuseram com segurança. Enfim, o conceito de Escola de Paris valia pelo mito da supremacia parisiense e, mais amplamente, francesa. Ora, a concorrência ajudando, não somente os grandes espaços internacionais, mas com as cidades francesas, onde a audácia cultural não cessava de aumentar, ela parecia irremediavelmente destinada à derrota. Resta aos artistas que lhe foram assimilados passar ao esquecimento da história. Reconstruindo-se, sempre maior, Paris fez a prova de um voluntarismo que não tinha a candura do início do século. Sua escola acabou como uma velha sacola lotada, mas vazia de todo o conteúdo verdadeiro. A meio caminho entre a instituição acadêmica e o engodo, ela podia ainda seduzir com Paris, mas certamente não com a Escola. "A função de Paris": Valéry a havia colocado ao lado da ordem do pensamento; Hemingway, ao lado do inconsciente e do desejo. A cidade não atraía tanto os artistas por sua Escola, quanto por sua liberdade. Era o que vinham buscar e, sobretudo, não se desejava um ensino rígido. Na realidade, na expressão do próprio Warnod, havia desde o início, alguma coisa que não havia nunca encaixado verdadeiramente em um século por demais radical, rápido demais e cada vez menos jacobino. Mas havia sobretudo a justaposição infeliz entre um projeto pedagógico rígido e a negação do Saber em uma *lady of the night*.

⁹⁸A Bienal de São Paulo nasceu em 1951, segundo princípios análogos aos que presidiram a Bienal de Veneza. Em alternância com aquela, regulou a vida artística internacional, de acordo com os anos, abrandando ou acentuando as escolhas da sua co-irmã. Como ela, privilegiou por muito tempo após a guerra as escolas europeias; a volta do pêndulo foi ainda mais cruel por ser tardia: em 1963, Soulages pagou pelos prejuízos perdendo para Gottlieb. A Escola de Paris foi ainda vítima de uma política revanchista em 1967 e, César, que merecia o grande prêmio, foi colocado em situação de recusar o prêmio de consolação.

⁹⁹A Documenta nasceu pela iniciativa do professor Bode, da Academia de Kassel. Acontecendo de quatro em quatro anos (ou quase isso), ela era, em um primeiro momento, uma manifestação bastante germânica, antes de se abrir, a partir de 1968, a outras perspectivas menos nacionais.

¹⁰⁰Tratava-se de César, Demarco, Le Parc, Morellet, Martial Raysse e Takis.

¹⁰¹Ver Pierre Restany, "Biennales", *op. cit.*, p.119.

Robert W. Slenes

**The Trials of an African Abraham: The
Brazilian Nation Aborning in the
Allegorical Travels of Johann Moritz
Rugendas**

"*D'après nature*": so reads the caption under each of the engravings in *Picturesque Travels Through Brazil* (1827-1835), by Johann Moritz Rugendas.¹ The text of the book also invests itself with the authority of the first-hand observer: "the traveller encounters," "the artist can, with one glance," "in vain the artist might look for an observation post in those forests . . ." Rugendas, who visited Brazil from the beginning of 1822 to the middle of 1825, certainly know that without this "I came, I saw" he would not "conquer" his public, avid for accurate information about remote lands. His strategy was successful. Even today, the engravings of this Bavarian painter are regarded as a substantially reliable register of nature and society in the Brazil of his time. The text of his book does not enjoy the same prestige, being widely considered shallow or even the work of another person who had never been to the Americas.² The very "failure"

¹ The work was first published in installments. These were brought together in book form in 1835, with an edition in German and another in French: Rugendas, Johann Moritz, *Malerische Reise in Brasilien*, and *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, both published in Paris and Mülhausen by Engelmann et Cie. (the same that published the installments). One printing of the book was done with colored lithographs (see the volume in the Rare Book Room of the Municipal Library of São Paulo, which has a German text) and the other with black and white engravings (see the volume in the Rare Books Room of Stanford University, with a French text). Soon afterwards, another German edition was published with the same text (but with the order of the parts altered) and a selection of 40 of the original 100 engravings, all in black and white: Rugendas, Johann Moritz, *Das Merkwürdigste aus der malerische Reise in Brasilien* ["The most noteworthy aspects of the Picturesque Travels in Brazil"], Schaffhausen, J. Brodtmann's litographischen Kunst-Anstalt, 1836. In this article I cite a recent Brazilian edition, published with colored engravings: Rugendas, Johann Moritz, *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, trad. de Sérgio Milliet, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1989. Two basic works on the life of Rugendas (1802-1858) are: Richert, Gertrud, *Johann Moritz Rugendas: ein deutscher Maler des XIX Jahrhunderts*, Berlin, Rembrandt-Verlag, 1959; and Carneiro, Newton, *Rugendas no Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria Kosmos Editora, 1979. This article brings together parts of chapters 1 and 4 of my book, *Bávaros e Bakongo na "Habitação de Negros": Johann Moritz Rugendas e a Invenção do Povo Brasileiro* (provisional title), presently nearing completion. The research for this project was carried out at Stanford University, U.S.A., between 1993 and 1995, with the support of a post-doctoral fellowship from FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). I would like to thank the Center for Latin American Studies at Stanford for office space and scholarly encouragement during my stay there. I am grateful to Sidney Chalhoub and Eduardo Spiller Pena for their correction of my Portuguese. In this article, translations from other languages are mine, unless expressly attributed to another person.

² The clearest proof of the low esteem for the text of *Picturesque Travels* among students of Rugendas is the absolute lack of critical studies devoted to it. The severe judgment of Hermann Ten Kate seems to have been generally accepted: "we do not lose anything in passing over it [this text] in silence." (Kate, "Sur quelques peintres ethnographiques dans l'Amérique du Sud," *Actas del XVII Congreso Internacional de Americanistas*, Buenos Aires, 1910, p. 579, cited in Carneiro, *Rugendas no Brasil*, p. 39; my translation from the French.) Later in this article I examine the question of the authorship of *Picturesque Travels*.

of this text, however, attests to the success of Rugendas the artist in defining the criteria for its evaluation. The pen disappoints precisely because it does not draw the same vivid line that was taken "from nature" by the brush.

I do not intend to contest this evaluation of Rugendas. His engravings, when examined with caution, undoubtedly are of great ethnographic and scientific value.³ His text, when viewed as a source of information on Brazil in the early nineteenth century, indeed leaves much to be desired. In fact, to the charge that the text is rather "thin" and that it was not written (only) by Rugendas, I intend to add another criticism: the account is so compromised by plagiarism that its observations on the "mores and customs" of the times are left with practically no descriptive value.

Nonetheless, I wish to put this appraisal of Rugendas and his *Picturesque Travels* in perspective. The artist's technical training in the representation of flora, fauna, human faces, clothing and customs was both solid and varied. In addition, he worked in Brazil under the orientation of Baron Georg Heinrich von Langsdorff, an experienced observer of exotic peoples and places, who had contracted him precisely to produce the iconographic record of a great scientific expedition.⁴ Nonetheless, after breaking with Langsdorff and returning to Europe, if not before this, Rugendas's main concern was not with the accurate representation of reality, despite his insistence in *Picturesque Travels* that he made his drawings "d'après nature."⁵

³ Indeed, my book *Bávaros e Bakongo* focuses on Rugendas's ethnographic work on the population of African origin.

⁴ In *Bávaros e Bakongo*, I deal with Rugendas's artistic formation and with what he probably learned from Langsdorff. Before his expedition to Brazil, the Baron had participated in a Russian expedition to the Pacific ocean and had published a detailed account of it that included engravings, many of them made from his own drawings: Langsdorff, Georg Heinrich von, *Remarks and Observations on a Voyage Around the World from 1803 to 1807*, 2 Vols., Translated (from the original German edition of 1812) and with introduction by Victoria Joan Moessner, critical notes by Richard A. Pierce, Kingston, Ontario and Fairbanks, Alaska, The Limestone Press, 1993. On the Langsdorff expedition to Brazil and Rugendas's participation in it, see, among other works: Carneiro, *Rugendas no Brasil*, pp. 5-26, and the studies by Boris Komissarov: "A expedição do Acadêmico G. I. Langsdorff e seus Artistas ao Brasil," in: *Expedição Langsdorff ao Brasil, 1821-1829: Iconografia do Arquivo da Academia de Ciências da União Soviética*, photographic reproduction by Carlos C. Meyer, text by Boris Komissarov, scientific classification and commentaries by Luiz Emygdio de Mello Filho, et al., 3 Vols., Rio de Janeiro, Edições Alumbamento/Livroarte Editora, 1988 (Vol. I, pp. 11-36); *Da Sibéria à Amazônia: a Vida de Langsdorff*, Trans. by Victória Namestnikova El Murr, Brasília, UNESP/Edições Langsdorff, 1992; *Expedição Langsdorff — Acervo e Fontes Históricas*, trans. by Marcos Pinto Braga, 1994, São Paulo/Brasília, UNESP/Edições Langsdorff, 1994.

⁵ On the friction between Rugendas and Langsdorff, see Komissarov, "A Expedição do Acadêmico."

When the artist began to prepare the final pictures for the engravings of his book in Paris, in 1826, he could already be considered a "romantic" painter; he no longer wished to raise a "mirror" to the world but rather a "lantern" which might illuminate that which was "most real" in his time.⁶ His work, far from being a disinterested portrait "taken" in Brazil, develops as its central project a thesis on the formation of the Brazilian Nation. To this end, the text reveals itself as absolutely in harmony with the engravings; indeed, the authorship of *Picturesque Travels* may be plural, but the book is composed from a unified point of view. Consonant with his dedication to this project, Rugendas was willing to sacrifice even the authenticity of detail in his drawings in order to illustrate what he perceived to be a "higher truth." In addition, he used his "realism" deliberately to evoke a religious iconography that was well-known to his contemporaries. He intended that his scenes, taken "from the life," would lead observers to reflect on Brazil in the light of a Biblical parable. Surprisingly, his *Picturesque Travels* is also a voyage in allegory.

I

The art historian Albert Boime argues that the representations of blacks in the nineteenth century tended to locate themselves within certain "thematic perimeters." According to Boime, the artist (or any observer) of the period who portrayed African Americans for a public of European origin almost by necessity had to strike a position with respect to three questions, raised initially in the debate between abolitionists and the defenders of slavery:

firstly, the inhumanity of the system and its dehumanizing effect on both slave master and slave; secondly, the question of black people's competency and their capacity to integrate into the dominant society; thirdly, their potential to rise above their 'brute' status and attain the level of 'spiritual enlightenment.'⁷

⁶ Hugh Honour uses this metaphor. Honour refers to Théodore Géricault, who died in 1824 and whose work enjoyed great prestige among young artists at the time Rugendas arrived in Paris in 1825: "He was both influenced by and played a part in developing the Romantic notion of the work of art as a "lamp" rather than the "mirror" of the old mimetic theory, and the artist as creator whose individuality, personal sensibility, genuineness, sincerity, and living experience were of supreme value." Honour, Hugh, *The Image of the Black in Western Art, IV: From the American Revolution to World War I, I: Slaves and Liberators* (Vol. IV/I of: Bugner, Ladislav, general ed., *The Image of the Black in Western Art, 4 Vols. in 6*), Houston/Cambridge, Mass., Menil Foundation/Harvard University Press, 1989, p. 119. In this article, I attempt to show that the phrase also serves to describe the attitude of Rugendas.

⁷ Boime, Albert, *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1990, p. xiv.

Boime's considerations contribute toward understanding Rugendas's project, which is most clearly expressed in the series of lithographs on the life of slaves and free blacks. In these engravings, located significantly at the very end of *Picturesque Travels*, Rugendas attempts to portray the formation of a new mestizo "People" of "Nation" in Brazil, incorporated into the European mode of life.⁸ More specifically, he affirms here the capacity of blacks eventually to become integrated into a "civilized" society and fully assimilate the Christian religion. To construct this argument, Rugendas downplays the dehumanizing effects of slavery in Brazil, although there is no doubt about his condemnation of this institution.

The series of lithographs on the "Mores and Customs of the Blacks" was originally published in four installments or chapters, each one with five engravings. The pictures are quite varied, portraying rural and urban scenes, the majority in Brazil's Center-South (Rio de Janeiro and Minas Gerais), at least one in the Northeast. Nonetheless, there is a logic in the choice of themes and in the sequence in which they are presented. The first group of engravings portrays the itinerary of the African from slave ship to slave quarters: from "Blacks in the Ship's Hold," one moves past the "Disembarkment" of bondspeople in the port, the "Slave Market" in the port city and the "Transport of a Coffle of Slaves" (seen making camp for the night in a *rancho*, or rustic lodging with a roof but no walls), to arrive finally at the "Living Quarters of Blacks," or the slave hut. The second chapter of the series shows the labor of bondspeople in the rural areas (the "Clearing" of a forest, the "Preparation of the Manioc Root," the "Coffee Harvest," the "Sugar Mill") and one of the forms of disciplining slaves ("Domestic Punishments"), showing the use of the "palmer," or paddle for striking the palm of the hand. The themes of labor and punishment are continued in the subsequent chapter, but the scenario moves to the city. The series ends with five engravings on black culture, showing scenes from rural or semiurban areas. Three present leisure activities: the dances "Batuque" and "Lundu," and that peculiar combination of dance and martial arts, the "Jogo da Capoeira." At the very end, two pictures portray the participation of blacks in Christian celebrations and rites: the "Festival of Our lady of the Rosary [*Nossa Senhora do Rosário*], the Patron Saint of Blacks," showing the central role in this festival of the "King and Queen of Congo"; and "Burial of a Black in Bahia," portraying the funerary procession

⁸The original edition in installments systematically alternated sections from each one of the four "divisions" or parts of the work. From the beginning, however, the sequence of the parts in the 1835 book had been defined, including the placement of the chapters and engravings on the life of blacks at the very end.

which accompanies the body of a black man to a Christian grave.

The lithographs, independently of the text which accompanies them, already point to some conclusions regarding the artist's intentions. Using Boime's categories as a point of departure, it is clear that Rugendas does not deny the "inhumanity of the system." The condemnation of the traffic in slaves is evident from the portrait of the people bunched together in the bottom of the slave ship, shackled by chains, and especially in the detail of one slave, apparently dead, whose body is being removed by the sailors (Fig. 1). At the same time, the theme of discipline — or, better yet, of explicit or implicit violence — runs throughout the engravings that represent slave labor. In all the pictures portraying rural activities, not just in "Domestic Punishments," "discipline" is present, incarnated in the form of a white man who directs the work closely. The threat implicit in this figure is especially evident in the whip which he holds in the engraving "Preparation of the Manioc Root." In the set of engravings taken as a whole, however, it is not the theme of inhumanity which calls the observer's attention.⁹ Work in these scenes may be "forced," but what most impresses one is the noun itself: the number and variety of tasks which the slaves execute and their constant activity. In the engravings presenting work, especially that on the large *fazendas*, there is practically no figure who could be accused of shirking "duty"; and even in the portrait of "The Living Quarters of Blacks" (Fig. 2), where there are people resting, there are tasks in progress and signs of work recently completed. The lithographs, in sum, suggest that Rugendas recognized "black people's competency and their capacity to integrate into the dominant society" as *workers*.

What he particularly emphasizes, however, is the capacity of Africans to create a new life for themselves in Brazil: to recover from the harrowing experience of the Atlantic crossing, found a family and express themselves ludically and religiously. At first appraisal, what the artist seems to be saying is that the slaves' new life owes much to their ancestral traditions; the *batuque* (Fig. 3), *lundu* (Fig. 4a) and *capoeira*, after all, are recognizably of African origin and in the three engravings the people who are involved in these activities are all of African descent and poor (they are blacks and mulattoes: all barefoot, except for two persons). Another representation of the *lundu*, however (Fig. 4b), in one of the chapter-installments of *Picturesque Travels* on the "Life of the

Europeans," alters this conclusion. In that scene, apparently located on a *fazenda*, or large agricultural property, those who observe the dance are predominantly white. They are of varied social extraction, but some of them are well dressed and all whose feet are visible are wearing shoes. (There are even observers who watch from the *varanda* of the Big House.) The dancing couple is white and the man is represented with small objects in his hands which seem like castanets. The music which inspires them is played by a guitarist who is elegantly dressed. What Rugendas appears to be saying is that this dance does not belong exclusively to the slaves; it would seem to represent a fusion of cultural elements of diverse origin. This other "Lundu" contributes to an understanding of the transition between the lithographs that portray the "African" leisure of the slaves and those that deal with their new "European" religion. In this sequence of engravings, Rugendas aims at portraying a process of approximation between cultures which, to a degree, is "syncretic" (as we would say today). In its essential aspects, however, this syncretism only facilitates the process of black assimilation to white standards. In the festival of Our Lady of the Rosary, a special place is reserved for the "King and Queen of Congo," but the ceremony is conducted under the aegis of the Catholic Church (Fig. 5). In addition, there is no doubt that the two lithographs focusing on black Christianity represent, for Rugendas, the final point of "arrival" for the Africans portrayed in the slave ship: not only because of the position of these engravings at the end of the series on slaves and their descendants, but mainly because of the parallel that the artist draws between the African death in the first picture and the Christian death in the last (see Figs. 1 and 6). Here, Rugendas situates himself quite clearly within the "thematic perimeters" of the period for the representation of blacks. The whole series of engravings on the "mores and customs of the blacks" affirms not only the capacity of the Africans "to integrate into the dominant society," but also "their potential to rise above their 'brute' state and reach the level of spiritual 'enlightenment'" through the Christian religion.

The text of *Picturesque Travels* confirms this analysis of the engravings. Before continuing with this question, however, it is necessary to examine the problem of authorship. As we have already observed, the bibliography on Rugendas raises serious doubts about who actually wrote this text. During part of his stay in Paris, Rugendas shared lodgings with a friend from Augsburg, the journalist and writer Victor Aimé Huber.¹⁰ At the end of the nineteenth century a German

⁹In this context, it is significant that the violence portrayed explicitly on the *fazenda* is of a "lesser" type, that of the "palmer" not of the whip. (When the whip is seen in use, in the chapter on urban labor, it is wielded by an agent of government power, who is in fact a slave.)

¹⁰Richert, *Johann Moritz Rugendas*, pp. 16, 17; Carneiro, *Rugendas no Brasil*, pp. 32-33.

biographical dictionary would attribute the authorship of *Picturesque Travels* to Huber, citing information from an anonymous obituary of Rugendas, published in a newspaper in 1858.¹¹ Newton Carneiro, writing in 1979, rebutted the idea, basing himself on evidence internal to the text (the style of *Picturesque Travels*), among other considerations; he preferred to see Huber merely as a writer's aid.¹² In forming his argument, Carneiro did not take into account the opinion of Gertrud Richert, whose biography of Rugendas (1959) also attributed the text to Huber, probably because he assumed that the rather sparse information provide by that author came from the same source used by the dictionary.¹³ Richert, however, undoubtedly based her discussion of this question on the biography of Huber written by Rudolf Elvers (1872), cited in her bibliography.¹⁴ Elvers does not refer the reader to specific sources on this question, but his book is based on Huber's private archive, especially on his voluminous correspondence with his mother. The biography, therefore, probably presents an "accurate" reconstruction of the matter, in the sense of being faithful to the point of view Huber assumed in these letters to his progenitor, a person whom he admired greatly and was anxious to please.¹⁵

According to Elvers, the contract that Rugendas had signed with his editor obliged him to submit a text in German to accompany his paintings, together with translations from this language to French and English. In the "Autumn" of 1826, Rugendas had begun to work on the pictures for the book; however,

he did not succeed in writing the text and he soon saw himself obliged to delegate the job to Huber, entrusting him at the same time with the aforesaid translations. Huber, who in the past had already concerned himself many times with the situation of South America, accepted this task with interest and dealt particularly with the general geographical, ethnological and social conditions, which he described in the first chapters with genuine pleasure.

¹¹ Entry for Rugendas in *Allgemeine deutsche Biographie*, cited by Carneiro, *Rugendas no Brasil*, pp. 38-39; according to Carneiro (p. 39), the assertion was repeated by Kate ("Sur quelques peintres ethnographiques," p. 579), who based himself on the same source.

¹² Carneiro, *Rugendas no Brasil*, pp. 38-40.

¹³ *Ibid.*, pp. 40-41; Richert, *Johann Moritz Rugendas*, p. 17.

¹⁴ Richert, *Johann Moritz Rugendas*, p. 130; Elvers, Rudolf, *Victor Aimé Huber: sein Werden und Wirken*, 2 Vols., Bremen, Verlag von C. Ed. Müller, 1872-74.

¹⁵ Yu, Eun-Sang, *Die Grundzüge der sozialen Gedankenwelt von Victor Aimé Huber*, Doctoral Thesis, Free University of Berlin, Berlin, 1986, pp. 11-23 (biography of Huber).

Still according to Elvers, Huber took advantage of "his [previous] studies" on slavery to produce a text that was ahead of its time, with ideas that were confirmed by the subsequent course of history:

Also, he again turned to good account here his manifold studies of slavery; the results which he achieved with respect to the moral, political and economic aspects of the topic cause us no surprise today, since they were subsequently confirmed so impressively through the history of the Americas and became common knowledge — but at that time they were only grasped and comprehended by isolated, prescient spirits.

Nonetheless, Elvers admits that Huber worked with Rugendas to produce a text that was wedded to the engravings: "Huber had to glean many facts which were necessary for the elucidation of the individual pictures by reading the notes of his friend or asking questions, and thus a constant work of collaboration was necessary."¹⁶

Writing the text took about half a year but the work "together" with Rugendas (at least counting on his presence, not just on access to his notes) occurred over a shorter period. In December of 1826 the artist travelled to Augsburg for the funeral of his father, returning only in June of the following year.¹⁷ According to Elvers, Huber finished the text (having already withdrawn from the task of doing the translations) around March of 1827. He left Paris at the beginning of April.¹⁸

Elvers's book is revealing, but it perhaps raises more questions than it resolves. In the first place, Elvers gives the impression that Huber took charge of researching and summarizing what we would today call "the secondary sources." Beyond this, Elvers presents Huber as a specialist on the question of slavery, which may be an exaggeration, but probably indicates some prior knowledge of the bibliography on this subject. Nonetheless, as we shall see, the main book which Huber used on Brazil must have been familiar to Rugendas. The artist, therefore, probably was able to engage in dialogue with his friend on this bibliographical level, not just with respect to his own "notes." In the second place, one needs to enquire if Rugendas was truly (as Elvers imagines) a passive informant, who merely clarified the empirical data of his drawings for the real author, or if he

¹⁶ Elvers, *Victor Aimé Huber*, Vol. I, p. 285. (I am grateful to Reiner Enrique Hamel for his assistance in translating this passage.)

¹⁷ Carneiro, *Rugendas no Brasil*, pp. 40-41; Richert, *Johann Moritz Rugendas*, p. 17.

¹⁸ Elvers, *Victor Aimé Huber*, Vol. I, p. 288.

had a more active role, even at the level of the intellectual conception of the work. After all, as we have seen, Rugendas's engravings definitely do not represent simple "empiricism," but articulate a "theoretical" point of view. Finally, it is not clear if the manuscript that Huber "finished" before definitely quitting Paris was the same one that Rugendas later sent to the editor. The installments of *Picturesque Travels* began to be published around January or February of 1827; thus, the text of the first number (and perhaps that of others) had been turned in to the press before the artist's trip to Augsburg. Nonetheless, as late as September of 1830 the book's publisher was insistently requesting that the artist turn in the German manuscript for the 14th installment.¹⁹ In sum, Rugendas held on to this text (and presumably the remaining six) for more than three years, which would be consistent with a practice on his part of revision.

These questions are important, for a comparison between the word and the image makes it evident that Rugendas's role in the formulation of the text of his book was more important than Elvers suggests. It is easy to show that the pen in *Picturesque Travels* constantly works together with the brush to complete and clarify the meaning of the pictures. For example, the text makes explicit what we have already perceived in the engravings with respect to the labor of Afro-Brazilians. "The idea that the blacks only work under duress, is absurd," says the author, who then provides the key to understanding the picture "Living Quarters of Blacks" (Fig. 2), a portrait of bondpeople on a day of "rest":

does not every day's experience reveal with what indefatigable activity the slaves take advantage of every instant of freedom, even those which are conceded for resting form the most arduous of labors? Do they not employ those moments to earn the means to alleviate their own situation or one day purchase their own liberty?²⁰

This example is especially pertinent, for it suggests that the dialogue between the two men was not simply over questions of "fact" which might elucidate the pictures. Indeed, the *intellectual project* of the text is exactly the same as that of the lithographs. If Huber wrote the book, he did it with the voice of the artist constantly in his ear, suggesting overall guidelines, not just furnishing details.

To show this fully, it is worth taking a more complex example: the question of the "fusion" of cultures that the two engravings on the "Lundu" seem to raise. In the chapter which contains the slaves' "Lundu," the author gives the following explanation: "[a] very well-known black

dance is the 'lundu,' [which is] also danced by the Portuguese, to the music of the guitar, by one or more couples." He then adds: "perhaps the 'fandango' or 'bolero' of the Spanish are no more than a perfected imitation of this dance."²¹ Here, then, is the explanation for the presence of the castanets and the guitar in the other "Lundu," that of the whites. Immediately afterwards, the question of the fusion of cultures is examined from another perspective, when the text describes the election of the King of Congo on the day of Our Lady of the Rosary; this time it is the blacks who appropriate, after their manner, a festival of European origin. Or, rather, are themselves "appropriated" by that festival, for the author concludes:

One may think it strange to find among the [African] blacks of Brazil so few traces of the religious ideas and of the customs of their country; but in this fact, as in many others, one sees proof that for the blacks the crossing [of the Atlantic] which takes them to America is a veritable death [my italics].

The violence which the slaves suffer, continues the author, eliminates "almost . . . all their previous ideas" and, as a result, "America is for them a new world; here they recommence a *new life* [my italics]." It is through the action of Catholicism, a consoler and protector of bondpeople, with rituals that "must produce an irresistible impression on the spirit and imagination of the African," that "the blacks rapidly become convinced Christians and . . . all their remembrances of paganism are erased or seem hateful to them."²² Thus it is that the parallel drawn by the *artist* between the death in the slave ship and the death in the Church is reinforced by the *writer*, who provides us with the conditions to make the metaphor explicit; the first demise represents the social death of the African, while the second symbolizes his rebirth to a "new life" in Brazil.

One perceives here that the two "texts," the iconographic and the written, are intimately related. Inspiring both, however, is another account. In writing about the King and Queen of the Congo and the festival of Our Lady of the Rosary, the author of *Picturesque Travels* cites a long passage from Henry Koster's *Travels in Brazil* (1817), regarding life in Pernambuco.²³ He names explicitly the source of the quote, calling it the best existing description of Brazilian society and customs.²⁴

²¹ *Ibid.*, p. 157.

²² *Ibid.*, pp. 159-160.

²³ *Ibid.*, pp. 158-159; Koster, Henry, *Travels in Brazil*, 2 Vols., London, Longman (et al.), 1817, Vol. II, cap. 13.

²⁴ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, p. 158.

¹⁹ Carneiro, *Rugendas no Brasil*, pp. 43, 47.

²⁰ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, p. 79.

Significantly, in the passage taken from Koster there is nothing which permits the affirmation, made immediately afterwards in *Picturesque Travels*, that Africans in Brazil keep "few traces of the religious ideas and of the customs of their country." Indeed, the evident respect which the subjects of the King of the Congo manifest for their leader, according to the quote from *Travels in Brazil*, suggests the contrary.

Koster, however, in another part of his book, constructs the logical bridge which links the election of the King and Queen of Congo to the idea of the assimilation of blacks to Christianity. Aware that his own description of this ceremony might suggest a strong presence of Africa in Brazil, Koster tries to banish that impression: "The election of a King of Congo . . . by the individuals who come from that part of Africa, seems indeed as if it would give them a bias towards the customs of their native soil; but the Brazilian Kings of Congo worship Our Lady of the Rosary, and are dressed as white men." In addition, what was once "African" no longer is such — and here Koster introduces to the stage the dances of a black/mulatto people, exhibiting the steps of their new nationality:

[the King and Queen of Congo] and their subjects dance, it is true, after the manner of their country; but to these festivals are admitted African negroes of other nations, creole blacks, and mulattoes, all of whom dance after the same manner; and these dances are now as much the national dances of Brazil as they are of Africa.²⁵

As a complement to this, says Koster, at the same time that the Africans were "imitating" and "adopting" the customs of their masters, the latter also assimilated "certain customs of their slaves," and in this way "the superior and his inferior are brought closer together."²⁶ In Koster's view, however, this "syncretism" remained only at the most superficial level of customs and mores; as a result, it contributed more to guiding the Africans toward European civilization than to distancing them from it. Festivals such as that of Our Lady of the Rosary, even with their King and Queen of Congo, in the end took the ideas of the Africans away "from any thought of the customs of their own country, guiding them into a channel of a totally different nature . . ." In the same way, according to Koster, black Catholicism tended to diminish the slaves' belief in the powers of the "mandingueiros" or "fetishizers," contrary to what happened in the British colonies where Christ did not enter the slave quarters and the "Obeah-men" continued to inculcate an enormous respect.²⁷

In sum, the *author of Picturesque Travels* not only cites a passage from Koster when he describes the festival of Our Lady of the Rosary, but also bases his interpretation of that festival and his ideas regarding the assimilation of Africans to Catholicism on the argument of the English traveller. If any reader still doubts that, s/he needs only to examine the passages which follow the description of the Rosary festival; there one may find the same assertion about "mandingueiros"/"Obeah men" which appears in Koster, expressed in similar terms and with identical purpose.²⁸

By the same token, the *painter of Picturesque Travels* also was profoundly influenced by Koster. We have already noted that the lithographs on slaves and the text which accompanies them show a joint concern with the same themes. We can now perceive that the engravings, like the text, are based on Koster's book, not just following its broad argument but also frequently "citing" its details. The two "Lundus" of Rugendas translate the words of the English author on the "cultural imitations" which cause "the superior and his dependant . . . [to be] brought nearer to each other." In the same way, the pictures showing the diversions of blacks illustrate Koster's perceptions, reproduced above, of the cultural approximation between Africans, creoles, and mulattoes. Up to these engravings, the series on slaves and their descendants presents almost only *black* people. In these pictures, however, mulattoes also appear and actually dominate in the representations of the "Batuque" and the "Lundu." The clothing of some of the figures in these engravings is typical of that of domestic slaves, a group which, according to the *author of Picturesque Travels*, is made up of "creole blacks born in Brazil," not of Africans — a notion, incidentally, which is also borrowed from Koster.²⁹ At the same time, however, there are other figures with darker skin and "African" clothes (for example, a "turban" and a long shawl). It is difficult to perceive if Rugendas had the intention of registering Africans of different ethnic groups in these engravings. In any case, he clearly wished to show "African negroes . . . , creole blacks and mulattoes, all of whom dance after the same manner." It is not my intention to deny that Rugendas, when in Brazil, made drawings "d'après nature" of scenes from the lundu, the batuque and the festival of Our Lady

²⁸ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, pp. 159-160.

²⁹ See Rugendas, *Viagem Pitoresca*, p. 147 ("Domestic tasks and the skilled trades are confided to creole blacks born in Brazil"), and Koster, *Travels*, Vol. II (cap. XIX), p. 272 ("The creole slaves are usually employed as tradesmen and household servants"). The phrase in Rugendas's book appears in the midst of other assertions, almost all taken from Koster's chapter XIX.

²⁵ Koster, *Travels*, Vol. II, p. 241,

²⁶ *Ibid.*, Vol. II, pp. 241-242.

²⁷ *Ibid.*, Vol. II, pp. 241, 258-259.

of the Rosary. It is clear, however, that his choice of these themes for his *Picturesque Travels* and his interpretation of them were directly inspired by Koster's text.

Given this evidence, the problem of the authorship of *Picturesque Travels* can be considered resolved. Rugendas had read Koster's book before making his final pictures for the lithographs. Perhaps he had become acquainted with it before he did most of his drawings in Brazil, since the Baron von Langsdorff probably had acquired it for the library of his *fazenda* in Rio, a library which was at the disposal of the members of his scientific mission. Whatever the case, there is no doubt that the artist based his iconographic project on Koster's view of the role of blacks in the making of the Brazilian people. Now, the same view also informs the text which was published with the engravings. Either Rugendas "imposed" this orientation on Huber's text, or Huber furnished the idea and the plan for Rugendas's engravings, or both men engaged in a complex and active work of collaboration with respect to the word as well as the image. I believe that a combination of the first and third of these hypotheses most befits the case; that is, we are dealing with a truly joint project, carried out by persons with similar points of view, but in which the senior collaborator — the principal creator of the lithographic project — was Rugendas. For our purposes, however, it is enough to know that the book is a unified whole; for this reason, the author, whether singular or plural, also is but one in his dedication to the book's plan.³⁰

This realization, together with the discovery that Rugendas and Huber based their project on Koster's vision of Brazil, makes possible an integrated reading of the text and lithographs of *Picturesque Travels* and permits us to locate the book in a wider field of discourse. Recently, Manuela Carneiro da Cunha showed that Koster, shortly after publishing *Travels in Brazil*, wrote an abolitionist pamphlet proposing a gradual transition toward free labor in the British Caribbean.³¹ This, she observes, makes a reinterpretation of Koster's first book necessary. *Travels in Brazil* gives the impression that it was written by an impartial observer, committed only to the conscientious recording of reality. As in the case of the engravings in *Picturesque Travels*, the readers' conviction that Koster offered only "pictures" made

"*d'après nature*," strongly contributed to the success of his book. "Accurate Koster" is how Sir Richard Burton, years later, would characterize the author.³² Gilberto Freyre, in turn, would render Koster the ultimate compliment of basing an important part of his interpretation of race relations in Brazil — in particular, his emphasis on the integrating force of Brazilian Catholicism among blacks — on *Travels in Brazil*. At the culminating moment in the construction of his argument in *The Masters and the Slaves*, Freyre would turn extensively to Koster's text, treating it as a transparent record of reality.³³ *Travels in Brazil*, however, is a work which is committed to a particular political viewpoint. Like the book by John Steadman on Suriname, published some years earlier, Koster's account cultivates the impression of objectivity in order better to "seduce" its readers — that is, induce them to accept a positive view of the "moral capacity" of the African/black and, consequently, of the immorality of slavery.³⁴ Is the book by Rugendas/Huber another example of the same "genre"?

An analysis of the strategies of these authors, in positioning themselves within the "thematic perimeters" defined by Boime, indicates that indeed it is. A detailed examination of this question is beyond the scope of this article, but it is possible to summarize my argument.³⁵ In a period in which it was common to classify African peoples as "savages" or, at most, "barbarians," the author of the text of *Picturesque Travels* affirms emphatically that they had arrived at a relatively high level of "civilization," before the destruction brought to their societies by the Atlantic slave trade.³⁶ This statement (within the discursive field of the time) makes plausible

³⁰ In *Bávaros e Bakongo*, ch. 3, I study the relationship between Huber and Rugendas at more length, by examining the other books written by the former and the intellectual formation of both. In the same period that he worked on the text of *Picturesque Travels*, Huber's principal interest was in the formation of another hybrid nation, the Spanish. He wrote books and articles on Spain, including works on the *romancero antiguo* and on *El Cid*, citing Herder and the Grimm Brothers among his preferred authors.

³¹ Cunha, Manuela Carneiro da, "'On the Amelioration of Slavery' by Henry Koster," *Slavery and Abolition*, 11:3 (Dec., 1990), pp. 368-398.

³² *Ibid.*, p. 368.

³³ Freyre, Gilberto, *Casa Grande e Senzala*, 20th ed., Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1980, pp. 355-356.

³⁴ Steadman, John Gabriel, *Narrative of a Five Years' Expedition to Suriname*, 2 Vols., critical ed. by Richard and Sally Price, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988 (see critical introduction). In this case, it was the abolitionist editor who censored the abolitionist rhetoric of Steadman — hoping thereby to influence a larger public.

³⁵ See Slenes, *Bávaros e Bakongo*, ch. 2.

³⁶ In an influential book of the time (published originally in Paris, in French), Konrad Malte Brun had classified human societies in a three-tiered hierarchy: "savage," "barbarous," and "civilized." He practically reserved this latter category for European societies and for some of their colonies. Rugendas's and Huber's insistence in calling African societies "civilized" should be understood within this context. Malte Brun, Konrad, *Universal Geography or a Description of All the Parts of the World, on a new Plan, According to the Great Natural Divisions of the Globe*, 7 Vols., Boston, Wells and Lilly, 1826, Vol. 1, pp. 599-600; Rugendas, *Viagem Pitoresca*, pp. 67-68.

his subsequent argument that Africans could rapidly be integrated as workers and (in the words of Boime) "reach the level of spiritual enlightenment" through Christianity. It also serves as a foundation for another thesis of the book regarding the "moral capacity" of the Africans or, specifically, the force of their affective sentiments of kinship. At the time, there were still people who questioned whether Africans could feel love of family and, therefore, the pain of forced separation from kin, with the same intensity as Europeans. Significantly, Rugendas the artist took an emphatic position on the question. The lithograph "Living Quarters of Blacks" (Fig. 2) transmits an almost idyllic picture of the family life of bondspeople. It shows the interaction in one domestic unit of parents and children and possibly also of grandparents. It calls the observer's attention to the woman in the door opening of the slave hut (her figure is situated at the apex of the triangle of people in the foreground), and emphasizes the ties between her and the man sitting to her right (he is strongly illuminated), ties made effective through the conjugal "hearth," represented by the firebrand which lights the man's pipe. The picture's function is to illustrate a decisive step in the formation of *one* people out of the fusion of innumerable ethnic groups brought by the slave trade and of these groups with their descendants. At the same time, as in those representations of the period which focused on the anguish of slaves when kinspeople were separated by the trade, Rugendas categorically affirms the capacity of the African and his descendants to form strong family ties.³⁷ The text of *Picturesque Travels* is much less emphatic on this question; nonetheless, the little that it says is sufficient to reveal a new case of plagiarism. One again it is Henry Koster's book — as incisive as Rugendas's engraving on the moral capacity of the slave — which provides the model for the discussion.³⁸

At the same time that the author of *Picturesque Travels* develops these arguments, he is careful not to give his readers any motive for accusing him of "afrophilia." For example, he condemns the traffic in slaves and slavery, but he advocates a process of gradual abolition for Brazil, which would advance at first through reforms aiming at improving the lot of the slaves and preparing them for freedom. He thereby implicitly associates himself with the proposals of the conservative and right-thinking abolitionism of the "*Société de la Morale Chrétienne*," an association that was led at that time by men of social and political prestige. To reinforce this

identification, our double author Rugendas/Huber criticizes those "philanthropists" who have argued the complete equality of blacks and whites, drawing their conclusions from the cases of "educated and civilized blacks."³⁹ He thereby distances himself from the ideas of the Abbé Grégoire, an "historical abolitionist" ever since the French Revolution, who was considered by the wealthy classes to be a dangerous radical.⁴⁰ He likewise retreats from the idea, almost implicit in his discussion of Africa, that the only difference between Africans and Europeans stems from the contrasting levels of their cultures. The text of *Picturesque Travels* affirms the possibility that blacks could "perfect themselves" to the point of "becoming one day equal to whites" — a phrase that is consistent with the idea that there were various steps on the cultural ladder to complete "civilization." Immediately after this, however, it declares: "Every day things occur which, *putting aside the advantage of civilization* [my italics], prove the real and physical superiority of whites over blacks": a superiority that assures to the former their "moral predominance" (that is their control) over the latter.⁴¹

Is this a contradiction in Rugendas/Huber's thought? I think not, since in the first decades of the nineteenth century the affirmation of an "inate" difference between two races, not reducible to a difference between their degrees of "civilization" and therefore reflecting the relative biological superiority of one of them, did not have the absolutely final and irreversible meaning that it would acquire later. At the time that *Picturesque Travels* was published, the theory of the "monogenesis" of the human race (of the origin of all peoples in a common ancestor) prevailed in scientific thought; in addition, it was still the consensus, even among scientists, that the world was no older than was indicated in the Bible. This context imposed certain limits on the logic of "racism." As the historian Philip Curtin writes: "With polygenesis disposed of, it was necessary to assume that these 'inferior races' had become inferior at some finite point in time — and not long ago, since the creation itself was thought to be only a few millennia away. If their 'inferiority' had been acquired so quickly, it might disappear with equal speed."⁴² As a consequence, it was not necessary for Rugendas/Huber to reject "racism" in order to affirm the perfectibility of blacks. What was essential for our author's argument was to establish that the diverse peoples of

³⁹ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, p. 76.

⁴⁰ See: Grégoire, (Abbé) Henri Baptiste, *De la littérature des nègres, ou recherches sur leur facultés intellectuelles, leur qualités morales, et leur littérature*, Paris, 1808.

⁴¹ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, pp. 76-77.

⁴² Curtin, Philip, *The Image of Africa: British Ideas and Action, 1780-1850*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1964, p. 236.

³⁷ Even after all these qualifications, the engraving "Living Quarters of Blacks" reveals a great deal about the material culture of bondspeople; see Slenes, *Bávaros e Bakongo*, ch. 6.

³⁸ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, pp. 141, 144-145; Koster, *Travels*, Vol. II, pp. 243, 244-246, 250-252.

humankind, coming from the same origins and belonging to the same species, were basically equal, even if the contrast in level between their civilizations did not explain all the differences between them. "Racism" might even contribute toward the acceptance of this thesis, since it helped free Rugendas/Huber from the charge of "afrophilia" at the same time that it flattered the prejudices of readers with the idea that the "moral predominance" of whites would continue for a considerable time, even after abolition.

Nonetheless, the clearest evidence that the author of *Picturesque Travels* meant to bring blacks ontologically closer to whites, not make them more distant, is in the Biblical parable that Rugendas constructs in his depiction of African travails, from "social" to "Christian" death. Let us embark now on that allegorical voyage.

II

Rugendas's recourse to allegory is not at all transparent to today's observer. I discovered it almost by accident, after catching the artist in the act of distorting "reality." In the engraving "Blacks in the Ship's Hold," Rugendas did not remain faithful to his original drawings. In attempting to understand the narrative strategy which caused him to take certain liberties, even with the actual structure of the ship, I ended up stumbling on his *Icones Biblicae*.⁴³

In the case of the portrayal of the slaver's hold, the final picture from which the lithograph was made is unknown. What do exist are two drawings of the subject, both undated: one that is no more than an initial sketch and another, considerably more developed, which is still only a study for a final version. What is significant here is that between these drawings and the engraving three major changes occurred /see Fig. 7/. Two more sailors joined the white figure holding the lantern and received the task of removing the body of an African. The number of people heaped together in the foreground of the engraving was reduced and, as a result, more space was opened up around the figure of the standing slave. Finally, the height of the hold was considerably increased.

⁴³ Hugh Honour raises the hypothesis — without adducing any proof — that Rugendas may have based this engraving on contemporary drawings showing the distribution of bondspeople within certain slave ships, not on observations *in loco*. (Honour, *Image*, Vol. IVA, pp. 144-145.) In *Bávaros e Bakongo*, ch. 5, I argue that the hypothesis is more than plausible and I identify specific sources that the painter was familiar with. Still, certain peculiarities of the drawings for this engraving cannot presently be traced to bibliographic sources; thus Rugendas may indeed have made them "from the life."

All of these transformations have their "poetic" reasons. The first two, however, do not distort the ethnographic data, even though they create "fictitious" scenes. It is unlikely that Rugendas could actually have been present at the dramatic scene of the removal of the body. Indeed, it is difficult to believe that he would have visited the hold of a slave ship, or even that he could have obtained permission to do so from the ship's owners (at a time when the slave trade was under strong international pressure), while the bondspeople were still there. In fact, a detail in the sketches would seem to confirm that the artist did not portray this scene literally "from the life." In the rougher of the two drawings, which would appear to be one of the first sketches of the subject, given the rapidity of its strokes, there are suggestions that two of the figures in the foreground lie on woven mats. The impression is confirmed by the more elaborate drawing, where almost all of these figures repose on such "rugs." In the final engraving, however, only one person has a mat, although a few others are wrapped in large pieces of cloth, or sheets. The scene does not now suggest a most unlikely concern for the comfort of the slaves. (Imagine the crew giving a mat and best wishes for a "good trip" to each African who entered the hold!) Rather it is merely consistent with a possible attempt by the commander of the ship to care minimally for sick persons in order to reduce mortality. It is as if Rugendas, who was accustomed to drawing slaves seated on mats on rural estates as well as in town, furnished them to the ship's captives in his studio — until he realized, just in time, the impossibility of such a scene.

In sum, in the picture of the ship's hold probably not just the figures of the sailors and of the dead body, but all the characters, are "fictitious" in the sense of not having been seen by Rugendas in person. It is certainly a realistic fiction, consistent with an abundant documentation available to the public at the time on the packing of the slave ships and the high mortality rates in their holds. Nonetheless, what really confers authority to the scene and disposes the observer to accept this "fiction" as a "reality" is his/her conviction that Rugendas, in a profound sense, did make his drawings "from the life": that is, that he at least visited the hold of a slave ship, even if it was empty at the time, and observed personally (or through reliable witnesses) the dismaying condition of the survivors of the voyage upon their being disembarked in Brazil's ports. In other words, "fiction" in this case would reflect "reality," for it would be an imaginative reconstruction of a scene that was more than plausible, given the information obtained by the artist *at first hand*.

The second change that was made in the passage from the sketches to the engraving — the elimination of some of the figures in the foreground and the increase in the space around the African who is standing — also does not contradict reality, although at first glance it may not seem

to agree with the well-documented practice of "tight packing" on the slave ships. After all, if the Africans did not commence their trip with this "excess" space, the high mortality of the crossing (which presumably had occurred, in part, before the moment portrayed in the engraving) would have somewhat reduced the original congestion. At the same time, the very composition of the picture indicates that the space that was opened in the midst of the slaves was motivated, in part, by the artist's search for verisimilitude. It is certainly not an accident that the line traced by the dead figure, together with the shadow thrown by his feet, points directly toward this space; nor, likewise, that the clearing has the same elongated form as the body and is positioned on the same axis. The empty space, in short, marks where the dead body had lain. It functions, however, not just to confer an extra touch of "realism," but also to make the upright slave stand out and at the same time bring him closer to the dead body. In so doing, it contributes toward the narration of a moral story.

To understand what this story is about, it is necessary to examine the third major transformation that occurred between the sketches and the lithograph: the raising of the "roof" of the hold. This change, like the others, aims at emphasizing the human tragedy of the slave trade. In this case, however, it is effected at the cost of precision in the portrait of the ship. Being able to count on more space under the deck, the sailors in the engraving can now stand upright without a problem, unlike the white figure in the sketches, who had to stoop over somewhat and lower his head. At the same time, the standing slave now has to stretch his arms to the utmost and stand on tiptoe so that the bowl he holds can receive a liquid poured by a man on the deck. Before, in the sketches, the arms of this slave were partially bent and the position of his body indicated that his soles were in contact with the floor. The change is crucial for the narrative strategy of the engraving. The new dramatic posture of this character strongly calls the attention of the observer, reinforcing in this respect the prominence that was given him by the clearing around his feet. To make his figure stand out even more, Rugendas throws a burst of light on him that was not present in the sketches.

Why all this effort, however, to insure that the standing slave attracts the eye of the spectator — just as much, in fact, as the strongly illuminated group of sailors with the dead man? The explanation is given by Rugendas/Huber's narrative. On concluding the discussion of the terrible conditions in the hold, which cause the "enormous mortality on board the slavers," the text points "finally" to "the lack of water, . . . almost always the inevitable consequence of greed, in the name of which the smallest space is used in order to make the cargo more profitable."⁴⁴ In sum, part of the literal truth is sacrificed

in this scene — and the captives, as a result, are given a higher and more well-aired space than they had in the "reality" sketched by Rugendas — in order to portray a greater "poetical" truth: the despair of the slave when confronted by a lack of water, a lack which in turn symbolizes the abusive conditions that bondspeople suffer. In this context, the clearing around the feet of the standing slave, in showing whence the inanimate body had been taken, associates the figure of desperation with that of death and thereby illuminates a single story at two moments in time.

Most definitely, it is a story of denunciation. Above all, however, it is a parable; for the greater truth that Rugendas wishes to show resides more in Biblical allegory than in social criticism. In his portrayal of the dead slave, the standing African with his arms raised and other figures, Rugendas evokes a series of images that were commonly used at the time in editions of the New Testament to illustrate the Passion of Christ. By associating the suffering of bondspeople in the slave ship with that of Jesus, the artist reaffirms his conviction that the African is also a "Child of God." In addition, he implicitly foreshadows the theme of his whole series of engravings about the life of the black: the "death" of the African in the Atlantic crossing and his/her "rebirth" as a new person in Brazil, under the sign of Christianity.

For the observer of the engraving, today as in 1827, it is easy to perceive that the ship's mast, together with the horizontal line of the deck visible in the entrance to the hold, form a cross: indeed, a cross strongly set off by the play of light and shadow. Only the observer of the period, however, had the knowledge to understand immediately that the fact is not an accident: that the artist confers a metaphorical meaning to this "cross" that dominates the whole picture. For the figure of the dead slave, carried by the three sailors, would have caused a substantial part of Rugendas's public to recall the conventional representations of Christ's descent from the Cross or burial.⁴⁵ Specifically, it would have evoked the

⁴⁵ See the representations of these themes in: Hartt, Frederick, *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*, 4th ed. (revised by David G. Wilkins), Harry N. Abrams, Inc., 1993, pp. 339 (Botticelli, "Lamentation over the Dead Christ, with Saints Jerome, Paul and Peter"), 518 (Pontorno, "Entombment"), 592 (Titian, "Entombment"). Cf. Harby, Clifton, org. and commentator, *The Bible in Art: Twenty Centuries of Famous Bible Paintings*, Garden City, Garden City Publishing Company, Inc., 1936; Forsyth, William H., *The Entombment of Christ: French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge, Mass., Harvard University Press/Metropolitan Museum of Art, 1970. Another example of a reference to the entombment of Christ in a picture on an "American" theme is the painting by Anne-Louis Girodet-Trioson, "The Burial of Atala" (1808). The picture was apparently known in artistic circles in Paris when Rugendas resided there. (Honour, Hugh, *The European Vision of America*, Kent/Cleveland, Ohio, Kent State University press/Cleveland Museum of Art, 1975, plates 267, 268, and respective discussion.) A methodological observation: it was precisely the similarity between the figure of the dead slave on the ship and the representations of Christ being laid in the tomb that caused me to perceive the "cross" in the intersection of the mast with the line of the deck. The two observations

⁴⁴Rugendas, *Viagem Pitoresca*, p. 139.

Jesus of two pictures: that of the "*Trasporto al Sepolcro*," painted by Rafael; and especially the Christ being laid in the tomb who appears in one of the *Icones Biblicae* engravings (1625-1630) of Germanic artist, Matthaeus Merian. In **Fig. 8**, these pictures are compared with the relevant detail in Rugendas's lithograph.

Rafael was a master much admired by romantic artists, especially in the Germanic world.⁴⁶ Outside artistic circles, however, his "*Trasporto al Sepolcro*" may not have been as well-known as the engraving by Matthaeus Merian. This picture formed part of the day-to-day life of the nobility and bourgeoisie in the countries where German was spoken, and probably also in France. The images of Merian were incorporated into numerous editions of the Bible, both German and French, throughout the seventeen and eighteenth centuries.⁴⁷ One encounters references to this *Merianbible* in various works by Goethe. For example, in his autobiography, *Aus meinem Leben . . .*, the poet writes that in his youth (he completed 20 years in 1769) "we frequently browsed through the large Folio Bible with copper engravings by Merian."⁴⁸ In contrast, in a scene probably written in 1831 for Act V of the second

part of *Faust*, Merian is not cited by name.⁴⁹ Nonetheless, according to a specialist in Goethe's works, "the description [made in the dialogue between the characters] of the small grove and hut of the two elderly people [Philemon and Baucis] is based on the engraving by Merian, 'Abraham in the small grove of Mamre,'" also known as "Abraham and the three angels."⁵⁰ Unless we attribute to the poet intentions that are absolutely hermetic, the conclusion is inescapable: Goethe had reasons for thinking that a significant number of his readers would recognize his allusion to an engraving by Merian. Rugendas, therefore, also could have had the same expectation when he worked on the final versions of his art work for *Picturesque Travels* only a few years before.

The dead African in Rugendas's engraving is not an exact copy of Merian's Christ: his head is less inclined toward the rear, his right hand has fallen instead of being extended in a horizontal line, his legs are not crossed, and there are no signs of the stigmata on his hands and feet. Even so, his great similarity with an extremely well-known image of Christ, together with his position at the foot of a "Cross-mast," would have led many of the readers of *Picturesque Travels* to suspect that Rugendas was glossing the celebrated phrase of the *Gospel According to Mark*: "and whoever wishes to be first among you must be slave of all. For the Son of Man came not to be served but to serve, and to give his life a ransom for many."⁵¹ With these words, Christ does not compare himself to just any servant, but to the "Servant of Iahweh" of the Old Testament. The identification is made explicitly in the *Gospel According to Mathew*: "and he [Christ] ordered them not to make him known . . . [so as] to fulfill what had been spoken through the prophet Isaiah: 'Here is my servant, whom I have chosen, my beloved . . .'"⁵²

together took me to the Stanford Art Library, where I searched the shelves of the collection on Christian iconography. It was not long before I had the key to Rugendas's allegory in hand: the book by Matthaeus Merian (see the following discussion).

⁴⁶ Honour, Hugh, *Romanticism*, New York, Harper & Row, 1979, pp. 226, 261, 406 (and other pages). On the importance of Rafael to the German romantics, see the influential book by Tieck, Ludwig, and Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Outpourings of an Art-Loving Friar* (trans. of: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797), New York, Ungar, 1975. Rugendas's debt to Rafael's "*Trasporto al Sepolcro*" is perhaps most visible in the right arm of the sailor who holds the body of the dead slave. This member is extended to its utmost and has a rolled-up sleeve, exactly like the left arm of the man who carries Christ's feet in Rafael's painting. (I am grateful to Joge Coli for this observation.)

⁴⁷ Wüthrich, Lucas Heinrich, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian D. Ae [des Aelteren]*, 3 Vols., Vol. III (Hamburg, Hoffmann und Campe, 1993, pp. 1-59 ("*Die Merianbible*"), especially pp. 7-28; *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Franckfurt am Mayn 15.9.-7.11.1993 und im Kunstmuseum Basel (27.11.1993-13.2.1994) als unsterblich Ehren-Gedächtnis zum 400. Geburtstag des hochberühmten Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren: worin eygentlich beschrieben und abgebildet wird sein ganzes Leben . . . durch Wilhelm Bingsohn . . . [et al.]*, corrected and revised by Ute Schneider, Franckfurt am Mayn, Museum für Kunsthandwerk/Historisches Museum, 1993, pp. 256-267; Fuchs, Hildegard, *Bibelillustrationen des 19. Jahrhunderts*, Doctoral Thesis, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1986, pp. 73-75. According to this last source (p. 74), "Just in Paris, twenty-seven editions [of the *Merianbible*] were published between 1670 and 1774." At Stanford University I consulted the *Catolische Mayntzische Bibel, das ist die gantzer heilige Schrift Alten und Neuen Testaments . . .*, Frankfurt am Mein, Philipp Heinrich Hutter, 1740.

⁴⁸ Goethe, Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit* (1811-1822), cited by Wüthrich, *Das druckgraphische Werk*, Vol. III, p. 57 ("*Die Merianbible in Goethes Dichtungen*")

⁴⁹ *Faust II* was published in 1832, after the death of its author in the same year. It was written between 1825 and 1831. According to his diary, Goethe worked intensively on the last part of the work from December 1830 on, completing it in July of the following year. On April 9, 1831, the diary refers laconically to the scene in question (that between Philemon and Baucis), which probably indicates that the poet was composing it at that time. Goethe, J. W. von, *Fausto II*, in: *Goethes Werke* (Hamburg Edition), 7th ed., critical apparatus and notes by Erich Trunz, Hamburg, Ed. Christian Wegner Verlag, 1964, Vol. III, p. 454, 467-472. (I am grateful to Marcos Müller for this reference.)

⁵⁰ Wüthrich, *Das druckgraphische Werk*, Vol. III, p. 57. Wüthrich bases his statements on: Beuller, Ernst, "Die Philemon- und Baucis-Szene, Die Merianbible und die Frankfurter Maler," in: *Beiträge aus Frankfurter Bibliotheken zum Gutenbergjahr* (Sonderdruck), Frankfurt, 1941, pp. 3-51. For the scene in question, see verses 1-100 in Act V of *Faust II*.

⁵¹ *Gospel According to Mark, 10:44-45, Holy Bible*, New Revised Standard Version, Nashville, Thomas Nelson Publishers, 1989, New Testament, p. 47.

⁵² *Gospel According to Mathew, 12:16-18, Holy Bible*, New Testament, p. 12.

In the *Book of Isaiah*, the Servant of Iahweh “was despised and rejected by others; a man of suffering [or of sorrows] and acquainted with infirmity.” He was known in the Christian tradition as the “Suffering Servant” and identified with the Messiah, that is, with Christ, because of his expiatory sacrifice (“by his bruises we are healed”) and his final exaltation (“he shall be exalted and lifted up”).⁵³ In sum, those who made the association between the slave and the Christ-servant of the *Gospel According to Mark* would also have known that Christ was “the Man of Sorrows,” or the “Suffering Servant.”

In addition they would have known that Christ was the “Fulfillment of that which Jonas prefigured” — to use the words of the title that Merian himself gave to his engraving on Christ’s entombment.⁵⁴ In the *Gospel According to Mathew* Christ in his tomb is compared to Jonas in the belly of the whale: “for just as Jonas was three days and three nights in the belly of the sea monster, so for three days and three nights the Son of Man will be in the heart of the earth.”⁵⁵ A modern scholar deciphers the analogy: “the entrance of Jonas into the whale is the entrance into the period of darkness, intermediate between two states or two modalities of existence. . . . Jonas in the belly of the whale is the initiatory death. The exit of Jonas is the resurrection, *the new birth*” (italics in the original).⁵⁶ Now, for the readers of *Picturesque Travels*, trading the whale for the ship would have required only a small metaphorical step. After all, the “initiatory death” of Noah in his Arc is essentially the same as that of Jonas. Then too, *Bauch* and *ventre* in German and French are used figuratively exactly as “belly” in English (or for that matter *barriga* in Portuguese); one may speak just as properly of the “belly” of the ship as of the “belly” of the whale. The approximation between the two would have been especially easy to make in the case of the slave ship, a veritable “devourer” of people, with a “belly” that was extraordinarily cramped, dark and associated

with death.⁵⁷ Suddenly, many of Rugendas’s readers would have perceived a similarity, not only between the body of the dead slave and the figure of Christ in Merian’s engraving, but also between the rectangular opening in the deck and the entrance to the tomb in which Jesus would be laid. They would suspect that the Africans in the hold were the image, not only of Christ, the Suffering Servant, but also of Christ-Jonas, awaiting “resurrection” to a new life.

Clearly, those who thus suspected that “Blacks in the Ship’s Hold” did not simply aim at denouncing a social evil, would have been on the lookout for other evidence of allegorical intention; and they would easily have found it. The portrait of the standing slave, anxiously seeking water with a bowl /see detail, **Fig. 9a**/, would have taken on a new significance. Indeed, with his body stretched, his arms upraised and separated, his hands touching the horizontal line of the deck, this character seems the very figure of Christ on the Cross: if not that from a picture by Rubens, divulged to a wide public by Melchior Küsel in an engraving of 1679 /**Fig. 9b**/, then that of innumerable representations existing in local churches in the early nineteenth century.⁵⁸ In this context, the bowl that this slave holds, the symbol of his suffering, also becomes a metaphor of the Passion: it is the bitter “cup” that God obliges His Son to drink; it is the vessel of “vinager” (common wine) where an observer of the crucifixion wets a sponge to alleviate Jesus’s thirst, just before his death; it is the chalice/cup that, in the representations of the crucifixion (in engravings by Dürer, for example), receives the spurt of blood from the wounded Christ on the Cross, and which in the sacrament of communion conducts this same blood to the mouth of the faithful as it did before, in the Last Supper.⁵⁹

For those observers who discovered these details of the parable and who had a vivid imagination, it would not have been difficult to see another symbol of the Passion — the ladder used to take the body of Jesus from the Cross — in the vertical and horizontal supports

⁵³ *Isaiah*, verses between 52:13 and 53:11, *Holy Bible*, Old Testament, pp. 683-684. I thank Paulo César Botas for his orientation with respect to the “Suffering Servant” and his indication of this and the following reference.

⁵⁴ In German: “*Erfüllung des Vorbilds Jonae*.” The titles of the engravings may not have been included in the editions of the *Merianbibel*; at least they are not present in the *Catolische Mayntzische Bibel*. In any case, the fact that Merian gave this title to his engraving suggests that the association between Jonas in the whale and Christ in the tomb, in addition to being made explicitly in the Bible, enjoyed a certain tradition in the Germanic world.

⁵⁵ *Gospel According to Mathew*, 12:40, *Holy Bible*, New Testament, p. 13.

⁵⁶ Chevalier, Jean, e Gheerbrant, Alain, *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, revised and enlarged edition, Rio de Janeiro, José Olympio Editores, 1988, p. 116 (entry: *baleia*, “whale”).

⁵⁷ Rugendas must have known that in Brazil the slave ship was called a “*tumbeiro*” (tomb-ship). I do not know if the same metaphor was current in Germany and France.

⁵⁸ The original painting by Rubens (“The Elevation of the Cross”) has been reproduced many times; see, for example, Janson, H. W., *History of Art*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., 1962, plate 627 (p. 421). For other versions of the theme, similar with respect to the stretched body and upraised arms, see: Sparrow, W. Shaw, *The Gospels in Art. The Life of Christ by Great Painters from Fra Angelico to Holman Hunt*, London, Hodder and Stroughton, 1904, pp. 257 and 262 (van Dyck) and p. 259 (Rubens).

⁵⁹ For one of these engravings by Dürer, see: Knappe, Karl-Adolf, *Dürer: the Complete Engravings, Etchings, and Woodcuts*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, n/d, p. 325.

of the platforms for slaves. (For examples of these icons, see the ladder leaning against the Cross in the background of the pictures by Merian and Rafael, in/ **Fig. 8**/ For those less given to flights of fancy, it still would have been easy to recognize in the slaves at the far right of the picture — those who react with pain to the scene transpiring in front of them — the general characteristics of the lamenters in portrayals of the Passion /see, for example, **Figs. 8 and 9**/. But even the most cautious “readers” of “Blacks in the Ship’s Hold,” — those who suspected, but were still not convinced, that Rugendas was constructing an allegory on the Passion — would have perceived in the two men leaning against the right side of the mast and in the slave seated in the lower right corner next to one of the platform’s support columns, the unmistakable figure of Christ.

It is the figure of Jesus resigned to his fate, the “Man of Sorrows” or Christ/ the “Suffering Servant” of Christian iconography. I have selected various Germanic representations of this *Schmerzensmann* (“Man of Pain” or “Man of Suffering” in German) in order to show the conventions that artists followed in their treatment of the theme. /See **Figs. 10 and 11**/. Jesus could be standing or seated, with eyes open or shut, but generally his face was sad, his head was inclined to one side, and his body was curved and somewhat “shrunken” in on itself, showing signs of chastisement or the *stigmata* on hands and feet. When seated, the arms of the *Schmerzensmann* assumed a characteristic position: one remained pendant or rested on the thigh or knee of the same side, while the other, with its elbow on the leg, provided support for the head /**Fig. 10**/. Meanwhile, the inferior members of this seated figure also took on a peculiar posture: in three of the four cases in **Fig. 10** in which the legs are completely visible, the knees are farther apart than the feet. In contrast, when the Man of Suffering stood up or was represented only from the waist up, his arms normally were crossed in front of his body, in a posture of resignation; and when the legs showed themselves, the curved, inward-turning body made the knees come closer together than the feet /**Fig. 11**/. Finally, the *Schmerzensmann* was generally portrayed with a loincloth and frequently placed next to the Cross (**Fig. 10b** and **11b**) or in front of the column of the palace where he was tied and whipped by order of Pilate /**Fig. 11c**/.⁶⁰ The readers of *Picturesque Travels* may not have known these specific renderings of the theme, but they had certainly seen others like them: for example, Merian’s “*Ecce Homo*” /see detail, **Fig. 12a**/, where Christ, after his chastisement, also is portrayed near a column,

wearing a loincloth and in a posture that is not very different from that of Albrecht Dürer’s *Schmerzensmann* in /**Fig. 11c**/.

The similarity between these representations and the images of the three slaves mentioned above is striking. The man seated in the lower right corner of “Blacks in the Ship’s Hold” /see detail, **Fig. 10f**/ does not reproduce exactly the position of the seated *Schmerzensmann*; the pendant arm rests on the opposite leg, while the arm that (almost) touches the head does not have its elbow on a knee. Nonetheless, the general posture of the body (curved “inward” on itself), the head (bowed and somewhat turned to one side), the legs (knees apart, with feet crossed) and even the arms, recalls to mind the conventions used in representations of the “Man of Suffering.” The only item of clothing of this slave, a loincloth, contributes to the resemblance. And then there is one final detail: the left arm of this bondsman of pain embraces (carries?) a “column,” which in its junction with the horizontal line of the platform delineates a one-armed cross or a cross on its side in the form of a “T.”

In contrast, the two men leaning on the right side of the mast /see detail, **Fig. 12b**/ strongly recall the standing *Schmerzensmann*, or the one who is seen from the waist up. Located next to a “cross/column,” each of them has arms on chest, curved posture, head inclined toward one side, and resigned face. Still, what particularly calls one’s attention is the near identity between the suffering slave on foot and the Christ of Merian’s “*Ecce Homo*” /**Fig. 12a**/. Only the position of the arms of this slave (crossed on the chest, as in the engraving by Dürer in **Fig. 11c**, not over the abdomen) and the size and location of the column/mast behind him (larger and nearer his person) are substantially different.

The juxtaposition of these two pictures reveals yet another similarity between them. In the same manner that Pilate points his index finger at Christ in Merian’s engraving, the “commanding” sailor who directs the work of the others in Rugendas’s picture also seems to say to the observer: “Behold the Man.” With his lantern raised (after the image of the romantic artist?), he illuminates the dead body of one of the slaves of suffering. At the same time, he also makes an indicative gesture with the other hand. His intention, however, is more inclusive than Pilate’s, for he extends the index finger but does not close the others to form a fist. It is as if he were referring to the various *Schmerzensmänner* in the picture and saying: “behold the stages of the Cross.”

The observer of 1827 who had entertained suspicions about Rugendas’s intentions, would now be relieved from doubt. These last “coincidences,” especially since they involved still another of Merian’s engravings, would have confirmed that Rugendas wished to create a Biblical parable. The contemporary reader, however, who is less

⁶⁰ See the books cited for **Figs. 10a**, **10c** and **10d** in the list of photographic credits.

accustomed to religious metaphors, perhaps is still not convinced. It is worth the while, therefore, to adduce another piece of evidence, one that was not accessible to people in the nineteenth century: the fact that all the details and figures involved in the parable were added to the picture (or in the cases of the standing slave with the bowl and the *Schmerzensmann* seated to the right of the mast) significantly modified in the passage from the two preliminary drawings to the final engraving. /See **Figs. 7b and 7c**/. That is, the very history of the making of the picture suggests that the dead African and the sailors who are carrying him, the greater illumination given to the large "column/cross" (the mast and the edge of the deck), the "wall" of people lamenting the death, the *Schmerzensmann* standing at the side of the mast, the bowed head of the "Man of Suffering" seated in front of him and the slave of pain embracing the small "column/cross" of the platform, were planned together with the stretching of the main character (the detail that motivated lifting the roof of the hold) to narrate a single story. In other words, at a particular moment a scene that was conceived of as descriptive only, gained an unexpected narrative and metaphorical content.

The new direction given to the picture probably followed Rugendas's decision to use the engravings on the life of blacks to tell a story about the making of the Brazilian "people" or "nation": specifically, to show the assimilation of Africans in Brazil, via Christianity. At the same time, another Biblical image may have served as a catalyst: yet another of Merian's "icons," entitled "I Offered My Back to be Beaten" /see **Fig. 13a**/, showing the moment when Jesus, having been bound to a column, is being chastized. This engraving incorporates many of the objects conventionally utilized to represent the scene: the two types of whip used to strike Christ (symbols, incidentally, of the *Schmerzensmann*), the torches raised to illuminate the event, the Roman soldiers with their lances.⁶¹ The artist's composition accentuates the importance of the characters in the foreground: the action is situated in a closed room whose depths are lost in darkness, and an intense light is thrown on the figures; the column is placed well in the center of the picture and the lines formed by the meeting of the side walls with the ceiling and by the play of light and shadow on the floor conduct the eye of the observer directly to the column and, consequently, to the body of Christ.

Now, we may imagine Rugendas, having already defined the *leitmotiv* of the engravings on slaves and their descendants, looking once again at his second sketch of the ship's hold /**Fig. 7B**/; suddenly, his artist's memory

sparks a flash of insight. The central position of the mast in the drawing, in a closed "room"; the left "wall" of this room, which recedes rapidly before the observer, leading the eye to the center of the composition (with the aid of the horizontal lines of the platforms for slaves and of the lineaments of the figures on the floor); the presence of bodies that are bound and (implicitly, for they are slaves) "whipped"; the figure of one of the persecutors of these people, illuminating the scene with a modern-day torch, a lantern; the vertical support columns of the platforms "piercing" the ceiling like pointed weapons — all of these details together, given Rugendas's new intention to construct a Christian allegory, may have led the artist directly to Merian's engraving, "I Offered My Back."

Or, on the contrary, Rugendas may have followed the same path that we did here; that is, he may have entered the *Merianbibel* through the engravings on the entombment of Christ and the "*Ecce Homo*." Even if that be the case, however, there are signs that, once in the world of the *Icones Biblicae*, he perceived the resemblance between his portrayal of the ship's hold and "I Offered My Back." For in the passage from his second sketch to the final lithograph /**Figs. 7b and 7c**/, he made subtle changes in his use of light and shadow which suggest the influence of Merian's engraving. In this final stage of composition, Rugendas accentuated more sharply the "column" and the horizontal lines of the platforms which lead the eye toward it; he inverted the contrast between the background of the picture and the group of figures immediately in front of the column (darkening the former and lightening the latter); and he gave added emphasis on the "raised lances" — the vertical supports of the platforms — which maintain the slaves "imprisoned." As a result of these changes, the final engraving of the ship's hold is compositionally much closer to Merian's picture than is the preliminary sketch.

In sum, it is difficult to avoid the conclusion that "Blacks in the Ship's Hold" is an allegorical picture: indeed, surprisingly allegorical. Those who still doubt this, however, might counterargue: if this engraving shows such a great taste for allegory and for the *Icones Biblicae* of Matthaeus Merian, why does Rugendas not use the same method and the same points of reference in other lithographs? In fact, a more detailed examination of *Picturesque Travels* reveals that he does use them. In the middle of his series of engravings on the life of blacks, Rugendas seems to allude once more to "I Offered My Back"; and at the end he constructs another allegory from one more reference to Merian. It is an allegory which confirms and completes the parable about the slave/Christ in "Blacks in the Ship's Hold."

The engraving "Public Punishments in the Square of Sant'Ana [Saint Ann]" /**Fig. 13b**/ takes up once again the theme of the torture of Africans in the slaver's hold. The slave on the whipping post, standing on his toes with

⁶¹ See also the *Schmerzensmann* in Fig. 10b. Here the lances and the two types of whips appear together with other icons of the Passion: the cross, the ladder and the skull.

his body stretched and arms raised, is in practically the same position as the man who seeks anxiously for water in the other engraving, although he is seen from another angle. In the composition of the picture, the stake where this slave is bound constitutes the center of attention, exactly as is the case with the mast/cross/column in the portrait of the hold.

At the same time, if "I Offered My Back" was present in Rugendas's earlier lithograph, one has the impression that it is even more influential here. *[Ver Figs. 13a e 13b]*. The similarity with Merian's engraving is not just in the theme of punishment and in the choice of main characters: a man tied to a "column" and his persecutor. It is also in the treatment given to the figure of the latter, whose whip, hat and dramatic posture recall, if they do not reproduce exactly, the movements and attributes of Christ's flagellators. It is in the minor characters who gather around the scene: in the man with official, perhaps military, dress, who presides over the action sitting down, like the Roman soldier (probably the commander, since he is the only one with a sword) in the foreground of "I Offered My Back." It is in the place portrayed, for the Square of Sant'Ana (or Field of Santana) was where government buildings were concentrated: it was one of the places in Rio where one could find "Pilate's palace."⁶² Finally, the resemblance with Merian's picture is in the

composition: in the profile of the roofs of the buildings at the left, which conducts the eye toward the center of the engraving, just as does the line between the side wall and the ceiling in "I Offered My Back"; in the convex line of the vegetation against the mountain in the rear of the picture (or of the mountain itself against the sky), which recalls the half circle of the junction between the back wall and the ceiling in the room of Christ's flagellation.

These similarities, to be sure, are "circumstantial." In "Public Punishments" Rugendas does not allude so obviously to Merian's work as he does in "Blacks in the Ship's Hold." Nonetheless, it would make sense to take up the allegory once again at this point (the 15th engraving in the series), since Rugendas apparently wishes to show that Africans continue to suffer the persecutions of slavery at the same time that they and their descendants are being "reborn" (assimilated) into Brazilian society. In contrast to what happens in "Blacks in the Hold," some of the persecutors of the punished slave in this engraving are Africans or Afro-Brazilians. The man with the whip is a slave given to running away (around his neck he wears the iron collar with a hook that was typically placed on captives who repeatedly fled). In his case, the job of wielding the lash probably represented punishment rather than "promotion." Nevertheless, the black soldier, carrying a gun with a bayonet, certainly is (or passes for) a free person. Ironically (for us, perhaps not for Rugendas), "assimilation" in this case, at least to the point that it has occurred, does not threaten slave society.

In any case, whatever Rugendas's intentions in "Public Punishments," his allusions to Merian in the last engraving on slaves and their descendants, the "Burial of a Black Man in Bahia" / *Fig. 6 I*, are quite clear. We have already observed that this engraving is a counterpoint to the first picture of the series. It shows the "second death" of the African: that is, his demise after being incorporated into a new life (and a new nation) in Brazil, under the sign of Christ. Rugendas's intention, however, goes beyond this metaphor. He creates another allegory, linked to that of the first picture, through references to an engraving by Merian representing the burial of Abraham.

Both of these "Burials" (reproduced in *Fig. 14*) represent a funeral procession in which the body or casket of the deceased is being carried to the grave on the shoulders of several people, while following behind is a large group of mourners. In Rugendas, two of the lamenters are dressed in long tunics and wear a hood; it is not exactly the same mourning vestment used by the people in Merian's picture (whose hood, for instance, does not cover the face), but it would have been sufficiently similar to awaken the suspicions of our knowledgeable observer from the period of the engraving (published in 1830 or 1831). Still, it is in the composition and in other details of Rugendas's picture that the reference to Merian's work would have been confirmed.

⁶² By the time Rugendas was in Brazil (1822-1825) the square or "field" (*Campo*) of Santana had already been transformed into an administrative and above all symbolic center of the Imperial government. The small palace, where a few years later the acclamation of D. Pedro I occurred, was constructed in 1818. (The *Campo de Santana* itself was renamed the "*Campo de Aclamação*" in 1824.) Among the important buildings, public and private, already existing or constructed in the early 1820's, the following stand out: the mansion of the Conde dos Arcos, seat of the Imperial Senate beginning in 1824; a large building acquired by the government in 1818 to house the *Museu Imperial*; the imposing barracks of the troops of the Empire, constructed in 1818; and the building of the municipal chamber (*Câmara dos Vereadores*), inaugurated in 1825. Added to all this is the fact that the most important popular and religious festival of the period — that of the *Divino Espírito Santo* — took place in the *Campo*. In this festival a symbolic union was effected annually between the sphere of God and that of "Caesar," through the coronation of the child "Emperor of the [festival of the] *Divino*," whose small "palace" bore a certain resemblance to that used for the acclamation of Dom Pedro I. (Abreu, Martha Campos, "O Império do Divino: Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830-1900," Doctoral Thesis in History, UNICAMP, 1996, pp. 150-152.) Martha Abreu (personal communication) questions if Rugendas's engraving actually represents the *Campo de Santana*; she has found no record of an official whipping post in this square, nor does she recognize the buildings in the picture. Rugendas, however, certainly knew the square well; thus, if he committed an "error" in attributing a name to the place portrayed, it could have been intentional. Might this be another example of "distorting" the data in order to reveal a "higher truth"?

In both of these engravings the scene portrayed in the foreground is located on a hill. The procession is shown climbing the hill and coming toward the observer. In the background of the two pictures there is a city. In Merian's engraving and, one has the impression, in Rugendas's as well, it is there that the procession began. In the distance, on other elevated land and well in the center of the composition of both pictures, one sees the dome (and to its left the pointed tower) of a religious temple.

In the two "Burials," the funeral cortège, the city and the temple are placed within a "frame" formed by trees. In addition, the two trees at the right occupy practically the same place in the composition of both pictures; indeed, in both the tree which is to the center-right has practically the same bifurcated trunk. Both Rugendas and Merian place these trees above an "entryway." In the "Burial of Abraham" it is the mouth of the cave (or the two mouths of the double cave) where Sarah (Sarai) had been buried and to which the body of her husband is now being carried. In the "Burial of a Black Man" it is a gate in a wall. Could it be the entrance to a cemetery?

On first appraisal, one has the impression that Rugendas's procession will continue its march and not enter the portal. Indeed, the artist could not portray the body entering a rural cemetery without violating the ethnographic reality of Bahia at the time. As the historian João Reis demonstrates, to die "well" in Bahia until at least the middle of the 1830's meant to be buried in a church. To be sure, those who died "badly" (many indigents and other abandoned people, including the majority of slaves) were buried in a municipal cemetery. This place, however, was located closer to the city than the point portrayed by Rugendas and in any case was not on the line delineated by the cortège and the church in the background of the engraving, the identity of which is known.⁶³ In addition, Rugendas's intention was to show the integration of blacks in their new society, which was compatible only with a portrait of a death "well-died."

Nonetheless, if Rugendas remains faithful to the ethnographic data, he leaves sufficient clues for his readers (in their great majority ignorant of the geography and burial practices of Bahia) to be able to imagine, if they so wish, that the destination of the procession really is a cemetery that is located where one sees the gate. To begin with, the gate is shown invitingly open. Then too, the crucifix, carried by the second person in the procession, has been turned to look *backwards*. The contrary would normally be the case if the group of people were still in movement; in one of Jean Baptiste Debret's engravings of the same period, the crucifix of a funeral cortège looks toward the *front* of the procession.⁶⁴ The orientation of this icon in Rugendas's picture suggests that the scene is "taken" at the moment when the funeral party stops moving and perhaps begins preparing itself to go through the gate. Indeed, the axis of the arms of the Cross form (from the point of view of the figure of Christ) an obtuse angle with the structure of the portal. The figure of Jesus, therefore, is positioned in such a way that it may "receive" and protect with its gaze any person who approaches the open gate — almost exactly as the Cross in another engraving by Debret is situated to "review" a procession of extreme unction which enters the home of a sick person.⁶⁵ Finally, the posture of the priest, who holds an open book and is in the act of uncovering his head, completes the picture of a procession which has come to a halt — that is, which has stopped before continuing its ethnographically correct way to the church or (for those who know the *Merianbibel* more than Bahia) before entering the gate of allegory. To be sure, the land behind the gate, full of trees and brush, does not have the obvious appearance of a cemetery. Precisely because of this, however, it would recall to the observer of the picture (exactly as would the exuberant vegetation above the caves in Merian's engraving) the Biblical description of the land ceded to Abraham by the canaanites for the burial of Sara: "the field [of Ephron] with the cave that was in it and all the trees that were in the field, throughout its whole area, passed to Abraham . . . as a burying place."⁶⁶

⁶³ Reis, João, *A Morte é uma Festa: Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Século XIX*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, ch. 7. The church is that of *Nossa Senhora da Piedade* (see the discussion which follows in the text). The maps of the city of Bahia in Reis's book (pp. 120-121, 194-195) indicate the location and orientation of the church and the square in front of it, permitting one to situate, in approximate terms, Rugendas's funerary cortège. The procession was rather distant from the municipal cemetery, the *Campo da Pólvora*. In other words, the church would not have had the profile represented by Rugendas if it has been seen from the cemetery.

⁶⁴ Debret, Jean Baptiste, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, 3 Vols., Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1989, Vol. III, plate 26 and pp. 203-204.

⁶⁵ *Ibid.*, Vol. III, plate 12 and pp. 166-167. In Debret's picture, the Cross is also situated beside the door; its axis forms a right angle with that of the entrance. The obtuse angle in Rugendas's engraving perhaps indicates that the crucifix was turned to the right and has not yet completed its full revolution. Consistent with this hypothesis is the fact that the right foot of the man who holds the crucifix is partially turned in the same direction, indicating that his body soon may follow the path delineated by Christ's statue. (I thank Eduardo Spiller Pena for the observation regarding the foot of this man.) Paulo César Botas informs me that, still today, the crucifix of a religious cortège faces toward the front of the procession, being turned around only when the procession reaches its destination and stops moving.

⁶⁶ *Genesis*, 23:17-18, 20, *Holy Bible*, Old Testament, p. 19.

In any case, the object in the form of an equilateral triangle (perhaps a *matraca*, or noisemaker, suggests João Reis),⁶⁷ carried by the boy who leads the procession, confirms the impression left by the many similarities between our two "Burials": Rugendas really did have the intention of associating the dead black man with Abraham. The triangle, pointing upward like an arrow, evokes the shape of the lid of Abraham's casket, as drawn by Merian, when seen from one of its ends. As a result, it induces the observer to reflect on its symbolic meaning. The discovery then follows that in Christian symbolism the equilateral triangle with apex upwards represents the Trinity or God the Father.⁶⁸ As it happens, Abraham is associated with both. On the one hand, when in Genesis the three angels visit the (future) Patriarch bringing the news that Sarah will have a child by him, Abraham addresses himself to them in the *singular*. As a result, observes one student of the subject, "this scene has been considered [in the Christian tradition] an allusion to the Trinity"; indeed, it would be the *first* allusion to this subject in the Bible.⁶⁹ On the other hand, the patriarchs Abraham, Isaac and Jacob are symbols "of the Higher Triad active within the soul; or a dim reflection of the Divine principle in the lower nature in its highest aspect." That is, they correspond, respectively, to "Will," to "Wisdom," and to "Action," or in other words, to the "*Father*," the "*Son*," and the "*Holy Ghost*."⁷⁰

The equilateral triangle also has another meaning; it represents the three days that Christ (like Jonas) spent in the tomb.⁷¹ The "Burial of a Black Man," therefore, once again takes up the story of the death of Christ and of the placement of his body in the tomb to await "Resurrection" in the Promised Land: the story that was told in the first engraving of the series on slaves and their descendants, "Blacks in the Ship's Hold." Indeed, it takes up again the story of the suffering of Jesus. At the beginning of the funeral procession, just behind the triangle, comes the crucifix and a flag decorated with the design of a skull — symbol of "Golgotha," the place of the crucifixion. The image of Christ, however, is not just present in these details. In contrast to the temple in Merian's engraving, the church pictured by Rugendas is much larger (or is closer to the observer) and is located on a higher hill. As a result, it occupies a place in the composition of "Burial of a Black Man" that is of special

prominence. For the reader of 1830-31, it would have been apparent not only that Christ leads the procession but that Christianity, represented by this church, presides over the entire scene. Rugendas, however, probably had even more specific intentions. According to João Reis, the church in the background of the picture is that of *Nossa Senhora da Piedade* (Our Lady of Mercy, or *Pietà*).⁷² Rugendas certainly knew which church this was, since he portrays it in another engraving, mentioning its name in the title.⁷³ Given what we have already seen about the artist's concern for the details in his pictures and his taste for allegory, it is difficult to believe that the presence of *this* temple in "Burial of a Black Man" (like the location of the scene near the city of Bahia, known more formally as *Salvador*) reflects only the reality of a view taken "from the life" or only a generic reference to the regency of Christianity. In sum, the church probably represented for Rugendas *the body of Christ the sufferer*. Once again it would seem to be the *Schmerzemann* — this time, that which was the object of mourning for the Virgin Mary — who dominates the scene of the burial, as he dominated that of the hold of the slave ship.

Whatever the case, the association that Rugendas had made between the African in the Atlantic crossing and the Suffering Servant, together now with the image of the "second death" of the black, this time within the Faith, would have prepared the more perceptive readers of *Viagem Pitoresca* to accompany the artist in his final identification of the black/African with Abraham. To be sure, on a more immediate level, the two figures easily became one through the metaphors of exile and slavery in an alien land. God commands Abraham in *Genesis*: "go from your country and your kindred and your father's house to the land that I will show you," later identified as the land of Canaan. At another time, alluding to the future servitude of the Israelites in Egypt, God says to the Patriarch: "know this for certain, that your offspring shall be aliens in a land that is not theirs, and shall be slaves there, and they shall be oppressed for four hundred years."⁷⁴ Nonetheless, on a more profound level, that of Christian symbolism, Christ, Abraham and redemption through servitude/slavery were intimately associated. "Abraham" in many respects is the figure of Christ," says Saint Crysostom; "and if you belong to Christ, then you are Abraham's offspring, heirs according to the promise," reads *The Epistle of Saint Paul to the Galatians*.⁷⁵ This

⁶⁷ Reis, *A Morte é uma Festa*, p. 140. Reis provides an excellent discussion of the social aspects of this engraving. (pp. 140-141).

⁶⁸ Furguson, George, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York, Oxford University press, 1959, pp. 26, 55, 89, 92.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁰ Gaskell, G. A., *Dictionary of All Scriptures and Myths*, New York, Gramercy Books, 1981 (reprint of the ed. of 1960), p. 19, entry: "Abraham."

⁷¹ Furguson, *Signs and Symbols*, p. 92.

⁷² Reis, *A Morte é uma Festa*, p. 141.

⁷³ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, 3rd Division, plate 26, "Hospice de N. S. da Piedade [*sic*] à Bahia." In this picture, the observer is located exactly on the other side of the church/asylum seen (from afar) in "Burial of a Black Man." There is no doubt that this is the same building; thus, João Reis's observation is confirmed.

⁷⁴ *Genesis*, 12:1 and 15:13, *Holy Bible*, Old Testament, pp. 10, 12

⁷⁵ Saint John Crysostom, *Homilies, III; The Epistle of Saint Paul to the Galatians*, 3:29; both cited in Gaskell, *Dictionary of All Scriptures*, p. 19. (For the Epistle of Saint Paul, I use here the text from the Revised Standard Version of the Bible: *Holy Bible*, New Testament, p. 189.)

last phrase makes explicit the idea that in the time of the New Testament it is to the "Children of Christ" that God's promise to Abraham applies: "you shall be the ancestor of multitude of nations. . . . And I will give to you and to your offspring after you the land where you are now an alien, all the land of Canaan, for a perpetual holding; and I will be their God."⁷⁶ The promise is kept, however, only after the "Chosen" are submitted to a great test of their faith. Abraham and Christ are also associated in Christian symbolism through the image of suffering. From both, God demands the ultimate sacrifice: respectively, the life of Abraham's son, Isaac - spared at the last minute - and Christ's own life.⁷⁷ As for the descendants of Abraham, it is only after being oppressed for four hundred years as slaves that they will receive their reward: "I will bring judgment on the nation that they serve, and afterward they shall come out with great possessions."⁷⁸ Likewise, in the case of the Suffering Servant of the Book of Isaiah, the future Messiah of the Christian tradition,

it was the will of the Lord to crush him with pain. [But] when you make his life an offering for sin, he shall see his offspring, and shall prolong his days; through him the will of the Lord shall prosper. . . . Therefore I will allot him a portion with the great and he shall divide the spoil with the strong.⁷⁹

In associating the black with Christ and then with Abraham, Rugendas evokes the sympathy of his public for the suffering of the slaves at the same time that he absolves it of any guilt. After all, by the Biblical logic the agony of the bondsperson, as the Suffering Servant, could only be part of the "will of the Lord"; then too, it would contribute not only to the redemption of the victim but also to that of the white. Nonetheless, the message of the artist would not adduce only, or even primarily, his readers' complacency. For in making these Biblical associations, Rugendas reaffirms the idea that the African Christ-Abraham and his descendants in the new Canaan, called Brazil, will not form just any nation, but one of the Nations of the Chosen People of God.

For many of the readers who followed the steps of the artist in constructing his metaphor and who understood his symbolic logic, this conclusion must have seemed unsettling. For in identifying the black with Abraham, Rugendas affirmed that Africans were the descendants of Noah's first son, Shem (the ancestor of

Abraham), and not of his second, Ham. In *Genesis*, Ham looks on the nakedness of Noah, who in retribution utters a malediction against the descendants of this, his son: "Cursed be Canaan [the son of Ham]; lowest of slaves shall he be to his brothers" — and also to the offspring of Shem and Noah's third son, Japheth.⁸⁰ In Christian tradition, the three sons of Noah were considered (as after them Abraham, Isaac and Jacob) symbols of the Triad of Divine characteristics. If fell to Shem, to whom Japheth was subordinated and whom the descendants of Ham served, to be the personification of Will (or, in a less elevated sense, Intelligence); to Japheth, also served by the lineage of Ham, to be the representation of Wisdom (or of Desire); and to Ham to be the expression of Action (or of Works and Service).⁸¹ Some thinkers of Rugendas's time, wishing to find a basis in the Divine Word to argue that blacks were destined forever to serve whites, had affirmed that only this latter group were descended from Shem and Japheth, while the former were in the line of Ham.⁸² Rugendas's allegory emphatically rejects this theory. Within the limits of its Christian ethnocentrism, it proclaims the universal brotherhood of human beings.

⁷⁶ *Genesis*, 17:4, 8, *Holy Bible*, Old Testament, p. 13.

⁷⁷ See Furguson, *Signs and Symbols*, p. 31: "for just as Abraham was prepared to sacrifice his son to obey the will of God, so Christ sacrificed Himself at the behest of His Father."

⁷⁸ *Genesis*, 15:14, *Holy Bible*, Old Testament, p. 12.

⁷⁹ *Isaiah*, 53:10, 12, *Holy Bible*, Old Testament, p. 684.

⁸⁰ *Genesis*, 9:25, *Holy Bible*, Old Testament, p. 8. Immediately after this (9:26-27) is the phrase: "Blessed by the Lord my God be Shem; and let Canaan be his slave. May God make space for Japheth, and let him live in the tents of Shem; and let Canaan be his slave."

⁸¹ Gaskell, *Dictionary of all Scriptures*, entries: "Canaan," "Ham," "Noah's sons," pp. 136, 336, 538.

⁸² See: Jordan, Winthrop D., *White Over Black: American Attitudes Toward the negro, 1550-1812*, Baltimore, Penguin Books, 1969, pp. 17-20, 35-37, 41-43, 54-56, 200-201, and others; Davis, David Brion, *The Problem of Slavery in the Age of Revolution, 1770-1823*, Ithaca, Cornell University Press, 1975, pp. 539-541. Cf. Bosi, Alfredo, *Dialética da Colonização*, 2a. ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1994, cap. 8, esp. pp. 256-261.

La xylogravure chez Maria Bonomi e Renina Katz

Présentation et entretien: Renato Palumbo Dória

Maria Bonomi e Renina Katz sont des artistes parfaitement représentatifs de toute une époque de la gravure au Brésil, qui remonte directement aux premiers maîtres: Livio Abramo, Goeldi, Segall, Lescosshak, et s'étend jusqu'à la production graphique contemporaine, réalisée quant à elle, en grande partie, par des élèves de celles-ci.

Bonomi (née en 1935 à Meina, en Italie, et nationalisée Brésilienne), et Renina Katz (née à Rio de Janeiro en 1925), ont essayé, chacune à sa façon et avec des résultats différents, d'agrèger à leurs activités artistiques la préoccupation éthique dont elles étaient les héritières: d'un côté, l'attitude non traditionnelle de Maria Bonomi, le souci d'un dialogue avec le public (qui s'exprime dans ses oeuvres en béton et autres matériaux), la rupture du mythe du graveur en tant que "dernier des romantiques" des arts plastiques... De l'autre, côté l'aspect militant de la gravure de Renina Katz, présent dans ses images et dans son activité pédagogique et qui fait d'elle une des principales actrices de la défense de la gravure brésilienne.

La possibilité de les avoir réunies ici, en deux entretiens différents mais réalisés selon le même plan de questions, nous offre une approche en condensé de connaissances et concepts qui se formèrent à une époque de heurt envers l'univers de la gravure.

Dans cette présentation, nous nous sommes volontairement limité à l'observation de quelques aspects particuliers des entretiens eux-mêmes, les rendant plus clairs et indiquant les critères selon lesquels s'est élaboré leur plan, au lieu de proposer une analyse de la trajectoire des deux artistes, analyse qui pourra certainement s'enrichir de ces entretiens inédits qui, de part leur éloquence, méritent d'être distingués en tant qu'objet de compréhension et instrument d'analyse.

Il faut avant tout reconnaître que l'entretien est un document ambigu, qui peut aussi bien éclairer l'oeuvre de l'artiste (celle-ci étant bien le "document" essentiel), que rendre difficile sa compréhension. Ce que l'artiste dit est souvent moins important que ce qu'il garde sous silence; ce que l'interlocuteur enregistre, même s'il désire être le plus impartial possible, finit par être d'une certaine façon déformé lors de l'indispensable "édition" des mots de l'artiste.

Malgré les interférences et les médiations des registres, qui existent entre le discours concret de l'artiste et le texte

présenté au lecteur, l'entretien ne cesse d'être un atout, un complément certain pour l'ensemble des données qui rendent intelligible un phénomène esthétique déterminé.

L'édition de cet entretien, d'ailleurs, a dès le début suscité un doute: fallait-il conserver l'effet des paroles telles qu'elles étaient dites, ou bien traiter entièrement le texte en l'organisant de façon à ce qu'il ne subsiste aucune possibilité de doute quant à son sens?¹

Même avec un plan bien défini (apprentissage, utilisation de la couleur, reproduction et édition, rapport à l'Histoire, expérimentalismes, etc...), l'entretien s'est parfois poursuivi par des voies inattendues et qui finissaient par se révéler plus riches que la simple observation d'un questionnaire pré-établi. Aussi avons-nous choisi de rester le plus fidèle possible aux paroles enregistrées, n'intervenant que pour améliorer la lecture.

En accord avec ce qui a été dit, il faut préciser que la priorité des questions s'est partagée, stratégiquement, non pas sur l'oeuvre de chaque artiste, mais plutôt sur la façon dont celui-ci est en relation avec les thèmes les plus fondamentales de son moyen d'expression.

Aussi est-il justifié de s'enquérir de l'histoire de la xylogravure dans la mesure où, en parlant de l'histoire, ils parlent aussi automatiquement de leurs propres oeuvres, révélant leurs influences et leurs options esthétiques. Ce qui est intéressant dans cette question, ce n'est pas à proprement parler l'histoire, mais plutôt les relations que celle-ci tisse avec l'artiste.

Quant à la discussion sur l'édition de gravures, c'est une erreur de supposer que ce thème n'a pas de rapport significatif avec le produit formel que l'on veut analyser en priorité, rapport qui est traversé par l'impression des gravures, où les options esthétiques et les attitudes formelles se font encore présentes.

De même, traiter du thème de l'expérimentalisme est significatif dans la mesure où le respect des limites techniques et conceptuelles de la gravure, fait partie du caractère de celle-ci, et en abordant l'expérimentalisme dans la xylographie, on permet en réalité la création d'un discours personnel sur quelques uns des sujets primordiaux de l'art contemporain: dépassement des limites techniques, dématérialisation de l'objet artistique.

Les questions posées sont volontairement simples. Ainsi fonctionnent-elles d'avantage comme suggestions de thèmes, sur lesquels les artistes ont pu discuter librement et qui produisent une argumentation que mérite d'être suivie.

¹ Le don des cassettes contenant ces entretiens est en négociation avec l'Institut d'Etudes Brésiliennes de l'Université de São Paulo.

Entretien 1: Maria Bonomi

Renato P. Dória:- On observe, souvent, une attitude de respect à la tradition de la part de certains xylograveurs...

Maria Bonomi:- Je vais t'en parler: disons qu'on ne tient pas à prostituer l'image, on ne tient pas à prostituer cette technique..., il y a eu un moment où j'ai eu besoin, durant à une certaine phase de ma vie, d'avoir des produits artistiques à vendre... Ce produit artistique conduisait souvent à des choses complètement différentes: j'ai commencé à faire des reproductions de la matrice en polyester (c'est ce qu'on a appelé les "Solombras"), à refaire la matrice en silicone... Matrice, alias, qui est l'unique moment "original" de la gravure.

RPD - C'est l'unique "original" qui existe...

MB - C'est en réalité l'unique original car le reste peut-être préparé, plus ou moins, "en accord avec l'original"... Car Livio Abramo disait: "les gravures n'ont pas à être identiques, elles doivent être semblables". Chaque impression est en ce sens un original aussi... Résultat: plusieurs collègues, il ne s'agit pas de dire leur nom mais..., et aujourd'hui encore un critique réagissant contre ça, je ne sais pas, peut-être parce que ça se vend beaucoup...Ça a été ma première tentative de reproduction de la coupure et c'est ce qui m'intéresse.

RPD - La coupure dans le bois...

MB - Dans le bois ou autre matière qui me procure la réaction émotive et affective et techniquement parfaite du bois... Donc, quelques collègues ont dit: "Ah! elle travaille avec du polyester..." C'est à dire: ce n'est pas "noble"... Il existe donc une vision selon laquelle il y aurait une xylogravure noble et une xylogravure moins noble... Mais bon, quel graveur est noble dans la xylogravure?... Okusai est noble, Dürer... Je me donne même un parallèle musical chez Miles Davis: je ne joue pas toujours la même musique, mais je "joue" toujours la même musique... Car la préoccupation principale, c'est le sillon, le "scrape", l'ouverture... C'est cette invasion de la matière contre une résistance qui n'est pas si résistante, car il existe un point où la matière s'ouvre... C'est à ce moment là que tu parviens à quelque chose, quand elle te cède un espace...

RPD -Que vous venez à bout de la matière...

MB -Oui..., enfin: quand tu me dis que tu "dessines" une gravure... Moi, je n'ai jamais dessiné une gravure... C'est impossible de dessiner une gravure car tu n'aurais

jamais le même trait, ce serait comme essayer de dessiner un film... Regarde les dessins de Kurosawa: il dessine la production mais il ne dessine pas le film, il dessine des choses qui ressemblent au film... C'est le même genre d'optique... La gravure ne va pas être dessinée, elle va être gravée. Et moi je ne sais pas dessiner, je sais graver..., je sais rechercher l'émotion de ce langage, qui n'est pas une émotion de dessin mais bien une émotion de gravure.

RPD - Et vous débuts dans la xylogravure?

MB - Les débuts ont été bien simples: j'arrivais d'une certaine perception de la peinture, je peignais à l'huile... J'ai participé à la III Biennale de São Paulo comme peintre le plus jeune, ayant travaillé avec Karl Platner et Yolanda Mohali... Je manipulais tout ça, et bien souvent, je me retrouvais en train de gratter, gratter avec des pointes... Je peignais des feuilles en noir et je grattais le papier, je retirais des bandes avec une lame de rasoir, je trafiquais... pour voir la partie interne. Bien sur que ce qui apparaissait était horrible, c'était le papier en dessous... Et un jour je suis entrée dans une exposition de Livio Abramo...Ça a été quelque chose de révélateur, de magique... Je suis entrée dans une de ses expositions et j'en suis restée extrêmement impressionnée. Ça a été une révélation de cette lumière, de cette intimité, de ces petites perspectives. C'étaient des petites superficies qui avaient une importance énorme... C'est comme si tu entrais dans des paysages infinis... C'était à la fois énorme et tout petit, ça tenait un peu de la transformation, de la magie... Ça m'a rendu folle et je suis allée le voir, lui demander de travailler avec lui. Il a dit qu'il ne donnait pas de cours en ce moment, ni de façon générale et..., enfin, j'ai commencé à insister... Finalement il m'a dit de venir chez lui une fois par semaine et je l'ai alors beaucoup cotoyé. Il m'a tout de suite confronté au problème technique: j'ai aiguisé des outils et poli le bois pour lui pendant des mois, sans avoir accès à la création de gravure... Je ne pouvais pas toucher au bois: "... Non, parce que tu ne vas pas réussir à le tenir, tu ne vas pas réussir à faire ça..." Il considérait que c'était une mission tellement grande, que c'était comme s'il voulait que personne n'entre dans le secret, il y avait un interdit. J'essayais par tous les moyens de montrer que j'étais capable, que je savais, que j'aimais ça, que je comprenais... Alors j'ai commencé à tracer..., et ça donnait de la saloperie. Alors j'ai continué à travailler et à essayer, essayer... Petit à petit j'ai commencé ces formes, j'ai me suis mise à faire des grandes planches avec des plantes, des fleurs... Tout ça vers 1956, quand il m'a alors invité à une exposition que Lourival Gomes Machado présentait. Dès lors les choses ont commencé à s'accélérer, j'ai commencé à me débrouiller un peu toute seule, je me suis retrouvée à New York avec une bourse d'étude, au Pratt Institute, où

j'ai travaillé avec un chinois, Seong Moy, et à la Columbia University, dans un cours de gravure du professeur Hans Muller, un allemand, j'y suis restée trois ans et j'ai réalisé une exposition qui a été très bien accueillie. C'est ce chinois qui m'a conduit vers la couleur, qui m'a amené à jouer avec les possibilités de l'impression, des papiers, en leur donnant d'autres valeurs... Mon travail est alors devenu plus grand et j'ai réussi à faire en sorte qu'il soit un langage pur... Mais c'était encore un apprentissage, de Livio... Ce qu'il m'avait dit me marque aujourd'hui encore: "Tu as un alphabet: chaque instrument est une lettre, le trait que fait chaque instrument est un langage..."...Tu construis ou défais ce langage, et tu joues avec... Et la lumière... Il disait que la gravure était comme une pulsation: Tu "ouvres" la lumière, tu travailles en sens contraire, selon ce processus séculaire de concevoir une gravure... Et moi, j'en n'ai plus jamais pu faire autre chose, je n'ai plus réussi à peindre. Ça a été quelque chose de tellement prenant que j'ai conservé ce processus jusqu'à aujourd'hui...

Quand je suis revenue au Brésil en 1960, Livio était entrain de monter le "Estúdio Gravura" et m'a invitée de suite à être son assistante. Tout ça six ans après le moment où j'étais allée le trouver... En 64, il est parti... Voilà ce qu'ont été mes débuts dans la gravure: quelque chose de totalement révélateur et magique. La découverte d'une affinité, une époque très positive...

RPD - Et ce plaisir de la découverte? Vou le gardez encore...

MB - Ce plaisir, j'en l'ai... C'est une grande remise en question, la grande question vivante. La question... Par rapport à ça, j'ai senti qu'il n'y avait pas de limites internes. La seule limitation, c'est le support, le papier... Le papier, ça se mouille, ça brûle, ça se déchire, ça se salit, ça se troue...

RPD - Mais le papier, c'est le sens final de la gravure?

MB - Si tu considères que la coupure peut aller sur n'importe quel support..., le papier n'est pas une fin non plus... L'estampe ne montre qu'une partie de l'émotion de la gravure, qui est la matrice... Ce qui m'intéresse alors de reproduire, c'est la matrice, et estamper n'est qu'une des manières de reproduire la matrice... la même matrice peut être estamper, peut être transférée sur polyester, peut être transférée sur béton... Elle peut être transférée sur n'importe quel support qui reproduise son émotion... Car ce n'est pas seulement le blanc, c'est la coupure... Ce blanc dont Livio disait: "regarde la lumière qui s'ouvre"... J'ouvre la lumière... Je peux ouvrir presque un volume entier.

RPD - Comment la couleur a-t-elle surgi dans votre

travail?

MB - Mal... Je vais t'avouer quelque chose: je ne sais pas bien manipuler la couleur... Je n'ai jamais fait beaucoup de recherches. La couleur me gêne. Je n'imaginais jamais une gravure en couleur, rarement... Il y a des choses que j'arrive à accepter et d'autres non, c'est la base de la tentative... Je crée une gravure en noir et blanc, et ensuite je commence à réfléchir:... "cette gravure, vraiment, en rouge...", et je commence à travailler la couleur à posteriori, comme un fond musical... Je ne pense pas à la couleur avant, elle vient après... Je dois te l'avouer.

RPD - Mais ça ne représente pas un problème?

MB - Non, ce n'est pas un problème... Par exemple: les premières gravures que je faisais, en couleur, étaient rouges... Alors je faisais les mêmes gravures en noir, en bleu... Mais ce n'était pas une "utilisation" de la couleur... Certaines formes étaient plus bleues que noires, certaines formes étaient plus rouges, certaines situations étaient plus d'une couleur que d'une autre... C'est à dire, là je crois que c'est plus important de parler de l'image... J'ai fait cette série sur la Yougoslavie... Qu'est-ce que c'est? Quel renseignement est-ce que j'avais sur la Yougoslavie?... J'ai connu la Yougoslavie. J'y suis allée... Après j'ai vu ces trucs dans les journaux..., ça a provoqué en moi un certain type de fastasmes et j'ai commencé cette gravure où il se produit des choses rouges, violettes... Disons que la couleur est "littéraire", la couleur est un pont... Elle ne se fait pas avant... Elle arrive... presque comme "marketing" de la gravure.

Je sais que c'est quelque chose de très important... Les Orientaux exploitent cela de façon complète, y compris dans les gravures peintes à la main, les gravures façon aquarelle... Il existe toute une tradition de la gravure en couleur..., mais la gravure noble est en noir et blanc. Je crois que la couleur est accessoire, même dans la gravure orientale.

RPD - Quelle est votre attitude face à l'édition de xylogravures?

MB - J'appartiens à une génération dite du "produit": on devait posséder un produit artistique... C'était pour être peintre, ou dessinateur, ou graveur, ou sculpteur que tu entrais dans une école d'art... Tu n'avais pas d'autre issue... Cette histoire de faire un "happening", une installation... Ça c'est un truc qui, dans ma tête, marche comme représentation théâtrale, mais pas comme oeuvre d'art plastique... Je pense qu'une oeuvre plastique est quelque chose que tu emportes chez toi, ou que tu poses par terre, ou que tu accroches au plafond..., ou que tu n'accroches pas, ou que tu mets sur une table... Mais le produit plastique, la fixation d'une image en tante

qu'émotion plastique, contient un message, contient une leçon, une découverte...et ça, ça doit apparaître sous forme de produit.

L'oeuvre unique était, pour moi, une chose très choquante. Penser que jè vais travailler un mois, deux mois, un an..., sur quelque chose que finira chez quelqu'un qui le regardera... Une seule personne!... Alors l'inhérence sociale de la gravure c'est d'être une chose distribuable... Ce que j'aimerais c'est faire des tirages de centaines de gravures, car socialement ce n'est pas justifiable que tu produises une oeuvre unique... Même si tu fais un énorme tirage, ce sera toujours peu sur le plan de la communication. Au niveau mondial, une gravure est toujours une oeuvre unique... Entrer dans la rotative, jè trouve ça parfait, merveilleux... Pourtant, le résultat que j'obtiens, le raffinement, avec le système oriental selon lequel j'imprime avec une petite cuillerée de bambou... Mais je ne crois pas qu'on doive du tout limiter... Je suis contre l'épreuve unique, qui est une chose très courante... Je trouve que c'est un truc de peintre... Pas de graveur, et c'est socialement une erreur.

RPD - Quelles caractéristiques de la xylogravure considérez-vous comme les plus séculaires?

MB - La xylogravure est sans retour... une ligne mal faite, un trait mal fait, une coupure sont définitivement perdus... On ne peut pas revenir en arrière, et je considère très bonne cette sensation de limitation, j'aime beaucoup ça... C'est la sensation du danger, ce moment unique..., terrible... Car en peinture il est possible de réévaluer, de refaire, de repenser, de reposer..., et en xylogravure non... Tu conçois même un certain dégoût pour ce qui a raté. Tu détestes, tu élimines, tu jettes, tu en fais un autre...

RPD - Quel est, selon vous, le moment le plus intense de l'histoire de la xylogravure?

MB - C'est l'expressionnisme sous toutes ses formes: Die Brücke, Nolde... Toute cette époque de la gravure expressionniste est totalement déterminante car elle libère... Elle a en la même importance que l'impressionnisme pour la peinture... Et l'expressionnisme libère le sentiment de la xylo: il démonte, il dynamite cette image soumise et il commence à introduire des ingrédients extrêmement émotifs, extrêmement forts, de l'expression, au détriment de la qualité de la ligne, des règles du jeu, du sens du bois, de toute cette discipline qu'était la xylogravure... Et l'orient a ses propres solutions: Okusai, un grand moment de la xylogravure aussi...

...Les gens me classe beaucoup comme étant expressionniste...

...Et en 1967, à la Biennale de Paris, ma grande préoccupation était de retirer la gravure du domaine de

l'illustration, de l'amener au mur, de la mettre en concurrence avec l'espace du tableau... Alors à Paris, à la Biennale des Jeunes, en 67, toutes les gravures devaient être sur table... Pourtant, la sculpture était descendue du socle, la peinture avait quitté le chevalet... Mais la gravure devait être sur table!... Ça a été une de mes grandes batailles... Si jè pouvais, jè ferais des gravures de deux mètres sur trois, mais physiquement jè n'y arrive pas, c'est un sacré effort... Et il y a le problème de réussir à maintenir la rigueur, l'esprit de la gravure, dans l'entaille, la coupure, l'émotion..., car sinon tu ne vas faire que du gigantisme... Ça a été une de mes grandes préoccupations: réussir à créer pour le mur...

RPD - Et après le mur?

MB - Après le mur, jè me suis orientée vers les panneaux de béton en fonction du sens social de la distribution... Car si jè parviens à avoir un mur de béton sur l'Av. Paulista, ou ailleurs, dans un espace collectif..., jè peux sensibiliser beaucoup plus de gens à la coupure que si jè faisais simplement une petite gravure... Ce que je veux, réellement, c'est sensibiliser les gens à ce degré d'émotion, ce niveau de possibilités plastiques... C'est de là que j'ai abouti à ses objets en terre, où jè perçoit un répertoire de coupures pour que les gens passent la main, pour qu'ils affinent la sensation du toucher, de l'empreinte de l'homme... Quelle est la première chose que fait l'homme? Un trou dans le sol, une trace, une empreinte...

RPD - Lorsque vous faites cette expérience de graver l'argile, de faire presque une sculpture de la matrice... vous considérez encore ça comme de la gravure?

MB - Je ne sais pas..., jè ne crois pas que ce soit quelque chose de vraiment conscient... Je vais graver et jè suis face à résistance... La résistance du bois me donne un type de sillon, la résistance de l'argile m'en donne un autre... Les critiques détestent..., depuis les expériences sur polyester... ils disent que jè fabrique des "objets de bon goût"... Où est-ce que je vais?... Je ne sais pas..., peut-être qu'on fait toujours la même chose... Je trouve que l'espace-temps que possède un homme de création est si petit qu'il ne peut s'en échapper... Je dois accomplir un certain processus à l'intérieur de ce que jè fais, mais je lutte aussi contre mon arthrite... Je sais qu'il y a des choses, d'ici un certain temps, que je ne pourrai plus faire. Pour exemple le virtuosisme, certains types de ligne... Alors j'aborde d'autres techniques, ce travail sur argile est aussi une garantie de coupure sur une superficie plus molle... On commence à penser à ces bêtises... Personne n'a besoin de la xylogravure, personne... Mais je crois que les estampes que je produis peuvent servir à dire

quelque chose, à parler de ce qu'on vit aujourd'hui... Cette responsabilité de faire passer, à travers les entailles, certaines idées, c'est ce que j'ai besoin de développer, et c'est ce à quoi je m'emploie... Je vais essayer toute ma vie, mais il y a tant de choses à expérimenter sans sortir de ce que je suis en train de faire... J'expérimente chaque jour, parfois avec moins de courage, parfois avec d'avantage... L'artiste, quand il se fait un nom, à peur des expériences..., car il va essayé et il va se décevoir... il n'obtiendra pas le même résultat que s'il faisant des choses "sûres", ses propres trucs, son propre "répertoire d'effets"... Et la gravure tient beaucoup aux "effets", si tu ne prêtes pas attention tu finis par te répéter... il s'agit de garder une place à l'innovation à l'intérieur de ton travail, en respectant les limites techniques..., car le papier a une certaine largeur, le verre aussi... Alors tu te lies à l'image, cette image qui a une origine émotionnelle et qui peut valoir la peine ou non... De nos jours, il existe des ordinateurs qui font des choses tellement fantastiques... Alors tu équilibres, tu administres ta capacité de création à l'intérieur du système de langage qui est ancien, qui est médiéval, qui est... Je suis là avec mon petit couteau..., à creuser le bois... Je ne vais pas non plus dire que je ne me demande pas pourquoi... Pourquoi?..., mais je n'arrive pas à ne pas le faire... je ne sais pas si c'est moi qui fais la gravure ou si c'est la gravure qui veut être faite... D'ailleurs il y a autre chose: tu fais la xylogravure et alors il faut expliquer qu'est-ce que c'est... Il y a des personnes qui, aujourd'hui encore, réagissent de façon très étrange quand elles savent que c'est du papier, elles n'aiment pas le papier... "Pourquoi est-ce que vous ne peignez pas?"... Alors tu te fais un nom parce que tu fais une expérience mais em même temps ça devient une curiosité...

RPD - Quels sont les noms les plus significatifs de la xylogravure brésilienne et quelle est votre place dans le panorama des arts plastiques?

MB - Au Brésil, nous avons Samico, important parce qu'il a organisé cette vision ingénue, fantastique... Un autre artiste génial, mais qui a abandonné la xylogravure, est Roberto Magalhães... Lívio Abramo... La gravure de Segall est intéressante... je trouve très importante toute la xylogravure dite du "Cordel", toute cette attitude... Emanuel Araújo a eu une période très belle de xylogravure..., Hansen Bahia faisait une xylogravure très belle... Renina est une grande xylographe, elle fait des xylogravures incroyables, y compris des choses plus tranquilles, plus libre..., le petites choses qu'elle fait... Qui d'autre?... Il y a beaucoup de gens qui pratiquent..., y compris sur mon dos, des gens qui "pompent" beaucoup, ce qui est ennuyeux car tu espères qu'ils développent ce que tu fais, et pas qu'ils fassent un

"décalque"... Tu travailles pour que la personne perçoive et transforme, et ce n'est pas ça qui se passe, c'est ce qui me rend un peu triste... Mais dans la xylogravure il existe des personnes magnifiques. Tu vois... C'est comme une franc-maçonnerie... Je suis allée au Japon il y a plusieurs années et j'ai été accueillie par des collègues graveurs de là-bas, et on fréquentait les ateliers... Ensuite nous ne nous sommes plus vus durant des années et à mon retour, ça a été comme si on s'était vu la veille... Ils montrent les nouveautés mais au fond personne n'a rien fait de nouveau, car c'est toujours le burin, le gouge, le couteau, les rouleaux² et la cuillère de bambou... C'est incroyable comme la xylogravure résiste à l'innovation..., je crois que j'utilise les mêmes outils que Dürer utilisait... C'est terrible ça, on continue dans l'instrumental, à utiliser ce qui était utilisé en 1500...

Maintenant..., il se forme un public... Aujourd'hui je sais qu'il y a un public pour la xylogravure, des gens plus raffinés, qu'une autre sensibilité s'éveille... C'est comme la musique de chambrà: la personne commence à percevoir une série de nuances, de tons... Ou elle en a tellement plein les yeux... Il commence à surgir des choses plus intériorisées... La xylogravure se passe en toi et les autres arts se passent bien souvent au dehors... Ça dépend de ton temps, de ton attitude, de ta volonté à récupérer certaines choses..., tu perçois, plus ou moins, la xylogravure.

Qui vient ici pour parler de xylogravure a fait un certain chemin intérieur très important... Pas besoin d'être un graveur, un collègue... Au moment où tu éclaires l'univers de la xylogravure, tu parles d'autres choses... Tu ne parles pas d'un phénomène classique, esthétique...

Tu parles de l'attitude de l'être face à toute une sensibilité.

Entretien 2: Renina Katz

Renato P.Dória: Comment se sont passés vos débuts dans la xylogravure?

Renina Katz: J'ai commencé par la découverte des graveurs japonais, alors que j'étais encore élève en peinture de l'Ecole Nationale des Beaux Arts de Rio de Janeiro... J'ai vu quelques estampes japonaises et j'ai été fascinée... J'ai alors commencé à rechercher la gravure... Franz Matzerrel, qui était un expressionniste Belge, Käthe Kollwitz... Je me trouvais des livres d'occasion, avec des reproductions très mauvaises, car c'était la fin de la guerre et on n'avait pas accès à

² "Rouleau": instrument cylindrique en caoutchouc, cuir ou plastique, qui sert à l'encre des matrices.

beaucoup de bibliographies... A cette époque, il y avait à Rio un illustrateur qui s'appelait Axl Leskoschek, qui donnait des cours et qui était un excellent xylograeur... C'était un professeur qui transmettait une telle passion pour la xylogravure qu'il a fini par contaminer tout le monde. Fayga aussi a été une de ses élèves... A partir de là, je me suis mise à penser que la xylogravure était, à ce moment précis, le langage adapté à mon projet artistique: j'étais dans une phase très engagée politiquement, une phase de dénonciation..., enfin tous ces élans de jeunesse et je pensais que la xylogravure, à cause des entailles, des incisions (je travaillais en noir et blanc, sans aucune couleur), m'apporterait ce dont j'avais besoin.

Il y avait Goeldi, qui était un exemple magnifique, Lívio Abramo, Munch..., enfin, un groupe de graveurs qui indiquaient une voie par laquelle je pourrais obtenir les résultats artistiques qui faisaient partie de mon projet... Et alors j'ai été totalement emballée..., je suis allée voir les mexicains, je suis allée trouver Posada, Leopoldo Mendez, un excellent graveur qui a fondé le "Taller de Artes Gráficas" du Mexique, et qui oeuvrait pour la récupération de la gravure populaire selon les modèles de Posada, du temps de la révolution... Alors, avec cet ensemble d'informations, je me suis lancée corps et âme, et je n'ai fait pratiquement que du dessin et de la xylogravure, avec quelques petites tentatives de gravure sur métal, de 1948 à 1956... En 56 j'ai eu une espèce de crise: je trouvais que la gravure que je faisais atteignait une élaboration extrême, un raffinement formel mais qu'elle perdait la force de conviction du message que je voulais faire passer... car c'était une gravure très attachées aux messages... E à ce moment-là j'ai arrêté, j'ai recommencé la peinture, je me suis mise à utiliser d'autres techniques, la sérigraphie, un peu de pochoir³... La dernière xylographie j'ai fait, c'était en 1956: c'était une gravure grande et large, en bois de bout. Elle s'appelait "Le Parc"⁴, il s'agissait du parc Ibirapuera qui inaugurait cette année-là, et avec ce travail j'ai mis point final... Un point final en forme de fête, car cette gravure est très festive, je n'ai pas terminé par une gravure déprimante, non... Et alors j'ai changé d'objectifs, je me suis dirigée vers autre chose, dont je ne savais pas bien la définition, par quoi se pourrais transmettre d'autres messages... Et tout ça intégrait aussi mon action militant... Il se passait des choses qui mettaient en échec toute mon attitude et ça s'est reflété dans mon travail, bien sur, et alors j'ai changé de sujet... Mais j'en ai gardé une passion tellement grande que, des années et des années après, quand j'ai enseigné à la Faculté d'Architecture et d'Urbanisme de São Paulo, je réussissais toujours à introduire une initiation à la xylogravure...

³ Système d'impression qui utilise les espaces ajourés.

⁴ La matrice de cette gravure fait partie de la collection particulière de José Mindlin, São Paulo.

Rubens Matuck a été mon élève et a fait de la xylogravure là, dans ce petit atelier, Hélio Vinci, Feriz Khouri, Roseli Inakatawa... Une série d'artistes, qui ont ensuite utilisé la xylogravure comme véhicule... J'ai cessé d'en faire, mais la passion n'a pas disparu... Plusieurs années après, j'ai fait un tout petit album avec dix gravures..., un album très petit, les gravures faisaient 10 cm sur 10 cm et il s'est monté à partir d'une "mauvaise intention": je voulais voyager, il me manquait une certaine somme et alors j'ai décidé de faire cet album. Qui achetait l'album entier recevait une matrice en cadeau... c'était un petit album très intéressant, seulement en noir et blanc, mais là, la poésie était différente..., elle avait beaucoup plus rapport au paysage. Un paysage non pas naturel mais inventé, un paysage rappelé... Ensuite je n'en ai plus fait, et j'ai une série de matrices pensées, en attente d'un nouvel élan...

RPD - En plus de la technique de l'entaille, la question du tirage aurait-elle eu une influence sur votre décision de faire de la xylogravure, en tant que possibilité de "socialisation de l'art"? Un plus grand nombre d'impressions vous permettait une approche sociale plus importante... Vous aviez un peu cette opinion?

RK - Oui, cette histoire de démocratisation de la gravure, qui a été déjà tellement commentée et qui peut, enfin, être un des aspects... le fait qu'il n'y ait pas d'épreuve unique, qu'il n'y ait pas un unique exemplaire... Au début, je ne tirais malgré tout que peu d'impressions... Il y en avait cinq: tu en gardais une pour toi, tu en donnais une autre à ton meilleur ami et tu essayais de convaincre les gens d'acheter les trois autres... Ils ne les achetaient pas et alors tu les donnais aussi en cadeau pour voir s'ils s'habitueraient à ton travail... Donc c'était des tirages très réduits. Personne n'était intéressé le moins du monde par cette modalité de l'art. La numération était une chose qui n'avait pas la moindre importance, très souvent les tirages étaient complétés après... C'est seulement quand je faisais les albums, comme celui du bidonville, que je devais faire un tirage complet..., mais c'était seulement trente... D'une certaine façon, c'était à moitié contradictoire: l'attraction due à la possibilité d'avoir une matrice qui puisse être reproduite "ad infinitum" était limitée car je ne connaissais pas de personnes suffisantes que ça intéresserait... Et il y avait ce prosélitisme qui était d'arriver et parler, d'essayer d'informer les gens, c'était presque un catéchisme... Il y avait une contradiction: les tirages étaient faibles, tout en ayant la possibilité de tirages importants..., et ils étaient toujours faits à la main. J'ai fait seulement une fois un tirage sur polycopie, qui était une illustration pour une petite affiche, quelques prospectus à être distribués, sans tirage numéroté... Mais toutes les autres fois c'était fait à la cuillère, à la

façon traditionnelle... Mais le public concerné n'était pas très nombreux, non... La possibilité de multiplication se heurtait à la résistance du préjugé vis à vis de la gravure en noir et blanc, et principalement de la xylogravure.

RPD - Comment placez-vous cette production parmi l'ensemble de votre oeuvre?

RK - Elle en fait totalement partie et en est un noyau de très grande importance, sans aucun doute... depuis ce moment, où je me suis concentré vers la xylogravure, j'ai également déterminé d'autres moyens d'expression... Des années plus tard, en voyant les lithogravures et quelques autres travaux, on ressent nettement cette marque... La question des espaces, de la lumière, des demi-tons... Toute cette histoire que la xylo, principalement en bois de bout, m'offrait, a servi d'expérience et de base de soutien, qui me sont utiles aujourd'hui encore. Elle est fondamentale pour ma formation... Maintenant je suis très emballée par la lithogravure..., la xylogravure au Brésil, comme je l'ai dit, est pour les "happy few" et pour les fous... Ce travail de Rubem Grilo, où il oblige le spectateur à s'approcher pour pouvoir distinguer, est d'un raffinement... Si ton regard n'est pas préparé pour voir ça, tu ne comprends même pas ce que signifie cette miniature, cette vignette... C'est un peu comme ça avec la gravure: dans le meilleur des cas on tolère la gravure, surtout la xylogravure, comme une illustration, mais indépendante, elle n'est pas un objet de décoration, elle ne suscite pas le moindre intérêt pour le grand public... C'est vraiment pour les "happy few" et pour les fous... Voilà la contradiction à nouveau: une chose issue de la possibilité de multiplication finit par être réduite à un noyau d'amateurs spécifiques.

RPD - Que pensez-vous de la question de l'utilisation de la couleur en xylogravure?

RK - Je l'envisage très bien... Tu vois que la couleur, dans la gravure de Goeldi par exemple, renforce cette ambiance obscure... Il arrive un moment où certains jaunes et rouges fonctionnent comme pour "Le Cri" de Munch... Ces rouges-là et ces jaunes-là et quelques bleus-cobalts qu'il utilise sont des éléments qui soulignent la dramaturgie dont il a besoin. C'est un élément fondamental du langage... Dans certaines xylogravures, parfois, la couleur donne une place à un champ dangereux, qui est le champ de la décoration, de l'estampe pour l'estampe... C'est à ça qu'il faut faire attention... Dans la gravure japonaise, la couleur est absolument fondamentale, c'est elle qui construit... Il existe le danger d'utiliser la couleur comme ornement..., comme il existe aussi le danger d'utiliser la nervure du bois pour la nervure du bois, les ressources du propre

bois suggère très facilement l'ornementation... Voilà les dangers... Mais je n'ai rien contre la couleur... s'il est fondamental pour le projet artistique d'introduire la couleur en tant qu'élément d'élaboration et de consolidation de l'image, c'est parfait.

RPD - Quelle serait la caractéristique déterminante de la xylogravure? Quelle qualité y voyez-vous de façon plus intense?

RK - Le fort contraste... Même dans une gravure en métal, le noir et le blanc n'ont pas la même force, le noir a toujours un certain velouté à cause de l'excès, de l'aspérité de l'acqua tinta. La xylogravure est plus sèche et plus directe... J'utilisais le bois de bout car j'aimais passer du noir au blanc, en élaborant avec ces deux pôles les gris optiques... il n'y a pas d'intermédiaire, pas de truc... Tu as le noir et le blanc et tu te débrouilles... Tu peux utiliser des instruments qui te donnent du noir et du blanc avec des stries plus fines et qui, optiquement, vont te donner des impressions de passage de gris, en créant, pour ainsi dire, un spectre de lumière très ample... Mais réellement, ce qui reste, c'est le noir et le blanc... Tu travailles dans les limites: le pôle plus foncé et le pôle plus clair, ce qui est très réduit... C'est comme si tu avais à peine deux notes et que tu devais en faire une symphonie, ce qui n'est pas facile... Ce défi m'attire beaucoup: la richesse que tu obtiens comme résultat d'une xylogravure vient de choses vraiment essentielles... C'est le noir et c'est le blanc, qui sont les contraires... Avec ça tu dois construire un univers de lumières, qui te donne une mise en espace différente... Il suffit de voir ce qui s'est fait autour de toute l'iconographie de la xylogravure... Et cependant il n'y a rien d'autre: que le noir et le blanc, l'échelle la plus haute de lumière et la plus basse... Il faut une grande synthèse pour travailler cela, sans toutes ces choses rébarbatives, où surgissent des ornements, des décorations... C'est quelque chose de très direct, attirant..., un défi.

RPD - Quels seraient les moments-clés de la tradition xylographique?

RK - L'estampe japonaise est un grand moment et l'expressionnisme en est vraiment l'apogée. C'est lorsqu'on a découvert qu'il existait un langage et une technique prête à être utilisée pour ce projet esthétique, avec des résultats merveilleux... Certaines choses présentes au XVII^e siècle, comme des illustrations, mais qui ne sont pas si fascinantes... Les premières, cette "Danse de la Mort" de 1430, sont aussi des choses auxquelles prêter attention... Mais le grand moment a été l'expressionnisme.

RPD - Et votre travail a peut-être d'ailleurs un certain

dialogue avec...

RK - Oui, il a à voir avec... Ce n'est pas un travail typiquement expressionniste, selon les normes esthétiques considérées comme étant expressionnistes... Et il a été dénommé de plusieurs façons: réalisme social, réalisme socialiste, réalisme pur..., mais il a des composantes expressionnistes, pas dans ses thèmes, mais dans leur traitement... On pourrait dire que ce sont les thèmes qui étaient les plus liés au réalisme en lui-même... Il y a certaines choses dont tu pourrais dire: "...ça, elle l'a vu chez Courbet...", mais quant au traitement et à la dramaturgie des lumières et de l'élaboration des espaces, je crois qu'il existe un rapport avec l'expressionnisme, si.

RPD - Est-ce que vous vous êtes déjà soumise à quelque utilisation expérimentale de la technique de la xylogravure?

RK - Non..., je ne me considère pas comme une artiste ayant utilisé la xylogravure à caractère expérimental. C'était même un projet bien spécifique, où cette question ne se posait pas... On remettait d'avantage en question la posture idéologique, par le thème et par son abordage, que les expérimentations..., comme propositions formalistes... Ce qui ne veut pas dire que dans mes dernières xylogravures il n'y ait pas en certaines déviations extrêmement formalistes...: je commençais à travailler des images de bidonville et des chèvres avec une élégance..., au point qu'elles devenaient des lamas et les lavandières des grandes danseuses... Le traitement lui-même apportait un type de raffinement extrêmement marqué par un certain formalisme... Mais je n'ai jamais fait de la xylogravure un instrument expérimental pour voir quel type de moyens elle pourrait me fournir pour aller au delà de ces objectifs d'origine.

RPD - Pensez-vous que la xylogravure, qui est un processus tant traditionnel, permette quelque type que se soit d'expérimentalisme technique?

RK - Oui. Maria Bonomi le fait. Alex Gama le fait... Alex Gama fait des choses intéressantes: la matrice n'est pas systématiquement coupée, elle est creusée par un burin à pointe évasée qui "écrase" le bois... Maria a une expérience, à ce sujet, qui dépasse même la xylogravure: le travail sur les matrices lui a même révélé la possibilité d'utiliser ces types-là d'entaille sur des structures à l'échelle urbaine, comme elle a l'habitude de le faire sur des panneaux qui sont de grandes matrices en béton. Elle a devancé l'expérimentation pour aller au delà de la propre xylogravure, en ouvrant une perspective qui dépasse la nature du bois... Là, je pense que c'est une

expérience de fait, qui a donné des ramifications très intéressantes...

RPD - Quel sont les noms que vous considérez comme étant les plus significatifs de la xylogravure brésilienne?

RK - Il y a les "classiques"..., nos maîtres: Lívio Abramo, Goeldi... J'y insérerais Axl Leskoschek, et bien qu'il soit davantage encore un professeur, il possède une oeuvre très marquante... il y a Fayga, dont la gravure sur bois est très intéressante, gravure où elle utilise la xylogravure comme projets expérimentaux de transparence et de couleur..., et il y a Maria elle-même... Il y a Rubem Grilo, qui est un artiste merveilleux, Marcelo Grassmann, qu'on ne doit jamais oublier, dont la xylogravure est très intéressante... Un artiste qui, malheureusement, a abandonné la xylo, à Rio de Janeiro, c'est Robert Magalhães, dont la gravure était très intéressante et qui lui a préféré la peinture, ce que je regrette beaucoup... il y a aussi un groupe de jeunes qui pratique...

RPD - Est-ce qu'il existerait une sorte d'incompatibilité entre la peinture et la xylogravure?

RK - Dans son cas, je crois que oui. Sa xylogravure avait une force... En vérité, il a du changer de voie, car il y a quelque chose à moitié satyrique dans sa peinture et dans sa gravure il y avait quelque chose de plus dramatique..., ce qui fait que la xylo finit vraiment par nous contaminer, à cause de ces noirs, de ces découpes... Parmi les jeunes il y a Hélio Vinci, Rubens Matuck, qui a fait des expériences intéressantes..., Feriz Khouri, Luise Weiss qui, à un certain moment, a beaucoup travaillé la gravure de nature expressionniste... Qui d'autre?... il y a Scliar, qui n'a pas tant travaillé la xylogravure, mais le linoléum... il y a le groupe du sud, qui a été très important... Danúbio, qui a fait une série de la "charqueada", très intéressante, à l'époque du Clube da Gravura, qui fut le noyau fondé par Scliar... Glauco Rodrigues lui-même, qui est fondamentalement peintre, a fait quelques travaux intéressants...

RPD - Quelle est la place de la xylo dans le panorama des arts plastiques brésiliens?

RK - Elle est de première ligne... Pendant longtemps la gravure a été d'un niveau en général si élevé que, souvent, les représentations brésiliennes dans les expositions internationales étaient presque uniquement des gravures... La gravure brésilienne possède un niveau international... Ce n'est pas du chauvinisme. Les graveurs au Brésil, d'ailleurs ont travaillé à contre-courant...: jamais personne ne leur a donné la moindre importance,

ils n'ont jamais reçu le moindre importance, ils n'ont jamais reçu le moindre encouragement..., et pourtant, de façon autodidacte, à travers la transmission presque obligatoire du savoir (qui sait transmet à l'autre, pour créer réellement une chaîne d'un certain modèle)..., il s'est préservé une qualité irréprochable... L'ensemble de la gravure brésilienne est un ensemble très très bon... C'est dommage qu'on ait pas encore tracé une histoire de la gravure brésilienne, avec une analyse plus profonde de ce qu'elle a représenté, principalement depuis les années 30...

RPD - Et quelle est l'origine de cette force?

RK - C'est quelque chose d'absolument inconnu, je n'ai jamais pu en attrapper le fil... Au début tu as deux personnes qui ont créé la xylo, qui sont à l'origine de notre gravure moderne: Lívio et Goeldi... Goeldi avec une tradition européenne bien définie..., et Lívio peut-être par une certaine ancestralité, ce côté italien... Mais je ne sais pas pourquoi ce courant s'est formé, c'est quelque chose de mystérieux..., et c'est pour ça que c'est bien d'étudier: pour voir où se trouvent les origines... Pourquoi le Brésil n'a pas de tradition visuelle aussi forte... La tradition vient de la Mission Française, vient des voyageurs... C'est quelque chose de très diffus, il n'y a pas un signe, même le plus populaire... C'est quelque chose qui ne possède pas un cadre très clair de définition..., et qui n'a pas une trace historique qu'on puisse poursuivre.

RPD - La xylogravure dite du "Cordel" serait-elle éloignée du courant de la gravure moderne au Brésil...?

RK - Je dirais même qu'elle pourrait en faire partie, car elle possède une force incroyable et elle est issue d'une nécessité: la nécessité médiévale de la reproduction... Il n'y avait là aucune intention "artistique" proprement définie... Mais voilà que certaines se démarquent complètement: elles sont tellement bien conçues et si bien comprises que leur fonction illustrative passe même au second plan. C'est un courant. Mais il n'a pas engendré de série d'artistes, sauf, je ne l'avais pas mentionné, Samico, une des personnalités que je trouve incroyables... Il récupère une partie de la gravure populaire du nordeste, plus quelques suggestions de "l'Armorial", et en fait une xylogravure fantastique, très personnelle et emblématique, merveilleuse.

RPD - Existerait-il une disproportion entre le niveau de qualité que présente la gravure brésilienne et l'espace qui lui est accordé dans le circuit artistique?

RK - Oui, le graveur est, au Brésil, à moitié marginal: d'abord parce qu'il travaille sur papier, et il existe un

manque de connaissances très grand par rapport à ça. On pense que le papier ne dure pas... Pourtant, une toile de bonne qualité et un papier de bonne qualité sont faits du même matériel: lin, coton... La possibilité de durabilité est la même, mais il existe un préjugé... Avec la gravure, le préjugé augmente à cause de la multiplication qu'elle gère... La peinture, même comme objet de décoration, est unique. Celui qui possède telle toile est une personne "différenciée"... parce qu'il possède "cette" toile de Tarsila de Amaral, "cette" toile de Lasar Segall... Alors qu'avec la gravure, il est "un des" possesseurs... Alors il croit que c'est une dévalorisation... Je crois que c'est une mauvaise connaissance, ou pour le moins un manque de connaissance. Au Brésil, c'est très compliqué, il existe un déséquilibre... La qualité de la gravure n'est comprise que par un groupe de personnes qui y prête une grande attention, et c'est un groupe très réduit... Il existe tous ces préjugés...

Traduction: Isabelle Dufau