Marcelina das Graças Almeida
Edson José Carpintero Rezende
Giselle Hissa Safar
Roxane Sidney Resende de Mendonça
**(Organizadores)**

# caderno atempo

HISTÓRIAS EM ARTE E DESIGN



# caderno atempo

HISTÓRIAS EM ARTE E DESIGN

C122Tempo / Marcelina das Graças Almeida, Edson José Carpintero Rezende,
Giselle Hissa Safar, Roxane Sidney Resende Mendonça (organizadores). --
Barbacena : EdUEMG, 2013.

157p. ; il. color.-- (Caderno a tempo : histórias em arte e design ; v. 1)

ISBN: 978-85-62578-37-3

1. Desenho (Projetos) – Estudo e ensino. 2. Arte (História) – 3.
Abordagem interdisciplinar do conhecimento – Desenho (Projetos). I.
Almeida, Marcelina das Graças. II. Rezende, Edson José Carpintero. III.
Safar, Giselle Hissa. IV. Mendonça, Roxane Sidney Resende de. V. Universidade
do Estado de Minas Gerais. Escola de Design. VI. Título.

CDU: 7.05:7(091)

Ficha Catalográfica: Cileia Gomes Faleiro Ferreira CRB 236/6




Barbacena
Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG
2013

UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE MINAS GERAIS | UEMG

EdUEMG

**Cadernos aTempo – Histórias em Arte e Design**

Núcleo de Design e Cultura - NUDEC
Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais – ED UEMG
Universidade do Estado de Minas Gerais

**Reitor**
Dijon De Moraes Júnior

**Vice-reitora**
Santuza Abras

**Chefe de Gabinete**
Eduardo Andrade Santa Cecília

**Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças**
Giovânio Aguiar

**Pró-reitora de Pesquisa e Pós Graduação**
Terezinha Abreu Gontijo

**Pró-reitora de Ensino**
Renata Nunes Vasconcelos

**Pró-reitora de Extensão**
Vânia Aparecida Costa

**EdUEMG - Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais**

**Coordenação**
Danielle Alves Ribeiro de Castro

**Projeto gráfico**
Débora de Lima e Melo / Breno Pessoa dos Santos

**Produção editorial e revisão**
Danielle Alves Ribeiro de Castro

**Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais**
**Diretora:** Jacqueline Ávila Ribeiro Mota
**Vice-Diretora:** Simone Maria Brandão M. de Abreu

**Revisores**
André Borges Meyerewicz
Patrícia Pinheiro de Souza
Mário Santiago de Oliveira

**Organizadores:**
Edson José Carpintero Rezende
Giselle Hissa Safar
Marcelina das Graças Almeida
Roxane Sidney Resende de Mendonça

© 2013, Cadernos aTempo – História em Arte e Design
EdUEMG - Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais
Avenida Coronel José Máximo, 200 - Bairro São Sebastião
CEP 36202-284 - Barbacena /MG | Tel.: 55 (32) 3362-7385 - eduemg@uemg.br

**Conselho Editorial do Caderno aTempo**

Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos – UFMG
Profa. Dra. Giselle Beiguelman – USP
Prof. Dr. José Francisco Ferreira Queiroz – CEPESE,
Universidade do Porto e Escola Superior Artística do Porto
Prof. Dr. Leandro Catão – UEMG/ Faculdade Educacional de Divinópolis
Profa.Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer – ESDI/RJ
Profa. Luzia Gontijo Rodrigues – UEMG
Prof. Dr  Marcelo Kraiser - UFMG
Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill- UFMG
Profa. Dra. Maria Cecília Loschiavo Santos – USP
Profa. Dra Maria Elizia Borges – UFG
Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga – PUC/SP
Prof. Dr. Rodrigo Vivas – UFMG/PUC/MG

**Conselho Editorial EdUEMG**

Dijon Moraes Junior (Presidente)
Fuad Kyrillos Neto
Helena Lopes
Itiro Iida
José Eustáquio de Brito
José Márcio Barros
Paulo Sérgio Lacerda Beirão
Vânia A. Costa

# Sumário


## Início

Apresentação 08
Prefácio 10

## Tempo do design

*Tempus fugit* x arte e design 13
Eduardo Barroso Neto

## Tempo de presentificar o futuro

As exposições universais e a reconstrução do tempo 18
Patrícia Helena Soares Fonseca

## Tempo de buscar as origens

O objeto como norte: origens e periodização na historiografia do design gráfico 25
André Villas-Boas e Marcos da Costa Braga

## Tempos barrocos

Cultura barroca e a formação da região das Minas – tempos ambíguos 47
Monica Fischer

## Tempo de ter mais do que ler

Programas editoriais do século XIX: multiplicação e rarefação da cultura impressa 72
Ana Utsch

## Tempo de inovar

Monteiro Lobato: editor (1918-1925) 88
Guilherme Cunha Lima e Alexandre Esteves Neves

## Tempo das imagens técnicas

Duchamp antes de Benjamin: a obra de arte na época das técnicas de reprodução é um *ready-made* imagético 107
Ronan Cardozo Couto

## Tempo de modernizar

Pintora da vida moderna? 120
Roxane Sidney Resende de Mendonça

## Tempo de eternizar

Uma leitura sobre a morte e o culto aos mortos: um percurso ao longo do tempo 137
Marcelina das Graças de Almeida

## Contato 156

# Apresentação

Organizar os pensamentos, os registros e propor a difusão de ideias e produção científica, estes são os pressupostos que motivaram o grupo HACAD (História e Análise Crítica da Arte e do Design) constituído por docentes da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais e responsáveis pelas disciplinas que contemplam as temáticas ligadas à história da arte, história e teoria do design.

O trabalho cotidiano realizado na docência exige dos docentes a pesquisa constante, a sintonia com as novas abordagens em relação à produção e as teorias da arte. Este movimento entre a docência e busca por novas informações e atualização, instiga a formulação de reflexões acerca deste rico e complexo universo das artes, do design e da cultura. A tentativa de encontrar um meio para divulgar e expressar estas inquietações resultou na proposição de uma publicação.

Assim a criação de um canal para comunicação e publicação das pesquisas e reflexões geradas nesta lida cotidiana foi idealizada como um meio pertinente e eficiente para articular o debate, democratizando e divulgando o pensamento crítico do corpo docente da instituição e ao a mesmo tempo se constituir como um canal para comunicação e interlocução com outros pesquisadores ligados a outras instituições.

Nasceu assim a ideia que norteia o ***Caderno aTempo: Histórias em arte e design***. Caracteriza-se como uma publicação anual, eletrônica, podendo inclusive ser disponibilizada no formato convencional, com enfoque em estudos sobre história da arte e história do design. Por ser temática, centrada em objetos onipresentes em todas as culturas, ela perpassa inúmeras áreas de conhecimento, como História, Comunicação, Design, Artes, Arquitetura, Letras, Museologia, Artes Cênicas dentre outras. Interessam contribuições, portanto, sobre a história da arte, história do design e temas afinados.

Para o primeiro caderno foi eleito o tema: TEMPO. O desafio nesta proposição temática estava pautada no desejo de instigar a reflexão acerca do título da publicação, bem como propiciar o debate sobre as diversas maneiras como pode ser abordado a partir dos estudos relacionados com a arte, a história e a história do design.

Desta maneira o ***Caderno aTempo*** almeja se transformar em um meio para promoção e divulgação de pesquisas, relatos de experiências, projetos e reflexões que se constroem no âmbito docente da Escola de Design e irradiam de outras unidades da Universidade do Estado de Minas Gerais e outras instituições. Pretende ser um espaço para construção de conhecimento que permita estreitar e ampliar as fronteiras que permeiam as discussões sobre design, arte e história.

Marcelina das Graças de Almeida
Editora do Caderno aTempo

# Prefácio

Inicialmente, tenho que enaltecer esta iniciativa que nos proporciona mais uma publicação dedicada à análise, reflexão e prospecção de uma atividade tão importante como o design, contribuindo dessa forma para a sua melhor compreensão e consolidação efetiva no Brasil. Interessante notar que o design convive hoje, principalmente em países de recente industrialização, com um processo de dualismo entre sua afirmação como atividade profissional e sua constante mutação devido aos grandes avanços científicos, tecnológicos e produtivos.

Esta tensão criada entre a necessidade de parâmetros sólidos e a fluidez das constantes mutações tornaram ainda mais complexa e interessante a prática do design e, em consequência, o seu ensino, pois necessário se faz a atualização das informações nem sempre organizadas e disponíveis como conteúdos estáticos presentes em outras disciplinas das áreas exatas ou das ciências sociais aplicadas.

Tal realidade fez com que a atividade de design atuasse cada vez mais no formato “transversal” e “atravessável” das demais disciplinas das áreas humanas, artísticas, sociais, tecnológicas e cientificas. Na palavra dos colegas acadêmicos italianos, o design sofre constantes contaminações positivas que o mantêm em rico processo evolutivo.

Tudo isso se reflete na maneira de compreender, praticar e pensar o design, fazendo com que nos aproximemos cada vez mais dos seus aspectos teórico, histórico, crítico e reflexivo, na tentativa de compreensão do fenômeno de transformação enquanto o mesmo ocorre.

Um bom exemplo desta tentativa de compreensão está presente nesta publicação que ora recebemos: Eduardo Barroso, por exemplo, discute a relevância das noções de tempo e lugar tanto para a solução dos problemas inerentes ao design quanto para a permanência de suas mensagens, produtos e serviços.

Por outro lado, partindo de um viés histórico, ao apresentar as exposições universais entre 1851 e 1939, Patrícia Helena Soares Fonseca analisa de que forma esses eventos anteciparam o futuro por meio da exibição dos avanços tecnológicos, aproximando tempos e culturas distantes e reconstruindo contextos históricos importantes e, mais além, buscando uma melhor percepção entre design, produção e consumo.

André Villas-Boas e Marcos Braga, por sua vez, apresentam uma grande contribuição à historiografia do design gráfico pois, como eles bem dizem, “toda disciplina para legitimar-se, estabelece uma narrativa histórica sobre si mesma.” O que me faz recordar do velho mote: “melhor nos conhecermos para melhor projetarmos”.

Mônica Fischer escreveu um denso texto de introdução ao significado histórico do barroco como parte importante da história cultural do ocidente, período durante o qual a arte foi de tal forma assimilada que deixou de ser apenas expressão da época para se tornar o reflexo da estrutura e da organização sociais. O texto nos ajuda a compreender que os estilos existentes foram e sempre serão um gesto cultural, uma maneira de ser e de perceber o mundo naquele momento, constituindo-se no próprio percurso histórico do homem.

Ao analisar os catálogos do editor Frances Leon Curmer, Ana Utsch nos apresenta a obra literária romântica francesa do século XIX sob o ângulo de sua materialidade, o que não nos impede de traçar uma possibilidade de conexão com outras obras literárias do século XX e XXI mas, ao contrário, incentiva esse rico propósito.

Guilherme Cunha Lima e Alexandre Esteves Neves propoem uma instigante reflexão sobre o envolvimento do escritor Monteiro Lobato com o design gráfico, enquanto editor e gestor das suas editoras, trazendo à luz uma interessante análise ainda não abordada sobre Lobato.

O artigo de Ronan Couto aproxima Marcel Duchamp e Walter Benjamim numa reflexão sobre a obra de arte a partir das transformações sociais promovidas pela revolução industrial. Segundo o autor, a obra de Duchamp reflete a situação da arte na época da sua reprodução técnica, algumas décadas antes que a questão fosse objeto do famoso ensaio benjaminiano.

Tendo como referência o ensaio *O pintor da vida moderna*, de Charles Baudelaire, o artigo de Roxane Sidney discute a relação entre culturas urbanas e modernidade e como esta relação influenciou artistas e literatos na representação de seu tempo, como na obra da brasileira Tarsila do Amaral.

Por fim, Marcelina Almeida debate sobre as diversas construções imaginárias e simbólicas que acometem o homem diante da morte, desde o homem primitivo, passando pelos egípcios, gregos, romanos e chegando aos cristãos. Refletir sobre estas questões é uma oportunidade para problematizar e entender as estratégias que o ser humano tem adotado para conviver com o irrefutável devir.

Não estaria exagerando em dizer que são contribuições como estas, aqui presentes, que apontam novos caminhos e alimentam o húmus rico e fértil dessa fascinante atividade denominada design.

Parabéns aos articulistas e boa leitura a todos.

**Dijon de Moraes**

# tempo do *design*

# *Tempus fugit* x arte e design

*Eduardo Barroso Neto*[1]

O tempo, visto como a duração de um determinado evento ou fenômeno, cuja percepção varia de pessoa para pessoa e de uma cultura para outra, tem sido o fator decisivo para definir o valor dos acontecimentos com os quais somos confrontados, sendo o mais importante deles, a própria vida. Essa importância é devida ao fato de que, nenhum de nós, tem a informação de qual será a duração de sua própria existência e pela consciência de que a morte é o único e inexorável evento do qual não podemos fugir. Por isso somos levados a conferir mais importância ao tempo, na medida em que percebemos seu transcurso. Quanto mais o tempo passa, menos tempo teremos para viver.

Uma característica intrínseca da natureza humana, diferente dos demais seres viventes, é a percepção do tempo e de suas dimensões - passado, presente e futuro que, por sua vez, moldaram as perguntas fundamentais da filosofia: Quem sou? De onde venho? Para onde vou?

A visão do tempo, como sendo a sequência de acontecimentos, uns após outros, nos permite criar uma "linha do tempo" e, sobre ela, colocar os acontecimentos dentro de uma ordem cronológica. Assim, somos levados a acreditar que todos os eventos que ocorrem no universo obedecem a uma lógica sequencial e linear.

Ao posicionamos os fatos dentro de uma dimensão temporal, com os parâmetros de que dispomos, julgamos que o passado é tudo aquilo que já foi e o futuro, o que virá, sendo o presente, apenas uma fração que divide o antes e o depois e que ao ser, já deixou de sê-lo.

Mas existem outras visões e teorias sobre o tempo, sendo uma delas aportada pela física quântica, que trata da assimetria do tempo - múltiplo e diferenciado, em função do ponto onde se encontra o observador.  Do ponto de vista poético, Jorge Luis Borges nos surpreende com o magnífico conto "Os jardins de veredas que se bifurcam" que narra a existência de um livro com esse mesmo nome em forma de uma parábola sobre o tempo. O tempo não se apresenta em sua concepção como algo uniforme e absoluto. Em suas palavras, Borges fala sobre o narrador do conto que assim descreve suas impressões sobre o tempo:

> Acreditava em infinitas séries de tempo, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu, em outros, eu, e não o senhor; em outros os dois. (BORGES,1970,p.81-82)

[1] Mestre em Urban Design pela ECAL, Suiça.

Qualquer que seja a percepção do tempo, uma coisa é certa, nosso tempo é finito. O célebre aforismo de Hipócrates: *"Ars longa, Vita brevis"* nos lembra a efemeridade da existência humana diante da atemporalidade da obra de arte, cujo grande propósito é mostrar o que nunca foi visto, de revelar os sentimentos e percepções únicas e singulares de cada individuo e seu potencial criador.

O tempo, para os seres humanos, de modo geral e para os artistas, em particular, é o maior e intransponível desafio, estabelecendo um limite, quantitativo e qualitativo, para sua produção. Diante das infinitas possibilidades de fruição que a obra de arte poderá proporcionar, caberá, sempre, a busca pela imortalidade da obra e, através dela, a dos indivíduos, mesmo que anonimamente. Séculos depois de serem realizadas, algumas obras de arte são capazes de provocar profundas emoções naqueles que as contemplam, sendo, por isso, imortais, independentemente de quem as produziu. Provavelmente saberemos quem esculpiu a Vênus de Villendorf, há mais de 20 mil anos, porém sua força expressiva continua sendo admirada por gerações e gerações.

Dentro de uma ótica econômica, quando trabalhamos o que vendemos, em geral, é nosso tempo. E, o tempo de que dispomos se torna mais valioso, quanto mais escasso for. Soma-se ao fator tempo, a experiência, fruto da vivência sobre um determinado tema ou situação, medida, em geral, pelo número de horas dedicado na acumulação dessa experiência.

A padronização de um modo específico de perceber o tempo, possível de ser fracionado em anos, meses, semanas, dias, horas, minutos e segundos, a partir da observação dos astros, serviu para impor uma ordem em alguns processos de organização da sociedade, dimensionar os momentos de convívio entre os seres humanos e calcular o dispêndio necessário de trabalho na realização de uma tarefa. Com o domínio dos mecanismos de medição do tempo, a experiência acumulada na realização de uma determinada tarefa se constituiu em informação indispensável para se determinar a quantidade de tempo necessário para repeti-la, quase sempre de modo decrescente, pois a prática leva ao aperfeiçoamento dos métodos e processos utilizados.

A utilidade desse conhecimento sobre a quantidade de tempo necessária para realizar uma atividade serve, por exemplo, para definir os custos de um projeto, já que o que vendemos é nossa inteligência e, consequentemente o tempo de que necessitamos para operá-la com eficiência.

De modo simplificado, podemos dizer que um projeto é um conjunto de atividades planejadas, com prazos e custos definidos, cujo resultado final é algo que até então não existia. Esse conjunto de atividades obedece, por sua vez, uma lógica sequencial que se inicia com a definição do problema. Sem um problema para resolver, não existe a razão de ser de um projeto. Um problema, que tenha o ser humano como preocupação central, que respeite e atenda suas necessidades, expectativas, desejos e anseios, sem desconsiderar as implicações tecnológicas, econômicas, ambientais, sociais e culturais é típico do design. Essa pluralidade de enfoques é o elemento diferenciador entre o design e as engenharias, ou outras disciplinas tecnológicas. A visão do todo é essencial antes de se começar a delimitar, definir e detalhar suas partes e não o contrário.

No modelo conceitual denominado de "Círculo da Inovação e do Design" são oito, os principais passos para a criação e colocação no mercado, de um produto ou serviço inovador, assim elencado: identificação da demanda; identificação da oferta; desenvolvimento de produtos e serviços; adequação dos processos; capacitação das pessoas; agregação de valor; promoção e comercialização. Apresentada desse modo simplificado, a lógica proposta pode ser facilmente assimilada. No entanto, dentro de cada um desses itens, existem inúmeras atividades que devem ser realizadas, cujo detalhamento varia em função das características e do grau de complexidade de cada projeto.

Por razões de natureza prática, sendo a principal delas o controle efetivo das tarefas programadas em um projeto, é aconselhável dimensionar as atividades em um tempo que não exceda 40 horas. Isso equivale a uma semana e não podemos nos equivocar e desperdiçar uma semana de nossas vidas.

Quanto mais fracionado o detalhamento, mais fácil é seu controle e as correções de rota que se fizerem necessárias, no caso de algum atraso involuntário na execução do cronograma. Necessário considerar, também, que para cada atividade existem seus executores, cujos ganhos são também relacionados com o investimento de tempo que realizam para executarem seu trabalho.

Um profissional deve saber qual é o valor de sua hora de trabalho. Esse é o primeiro dado essencial para a elaboração de um orçamento. Nas sociedades ocidentais, um indivíduo, para se sentir remunerado corretamente, deveria ganhar o equivalente à sua idade, multiplicada por mil dólares por ano.

A hora de trabalho é o resultado do cálculo de horas de dedicação ao trabalho produtivo por ano. Considerando que um ano tem 52 semanas, descontando-se o equivalente a quatro semanas de férias e mais uma ou duas para eventualidades, sobram, portanto, 46 semanas produtivas, nas quais se trabalham cinco dias por semana, numa média diária de seis horas. O resto do tempo é utilizado nos deslocamentos, telefonemas, correspondências e um sem fim de atividades rotineiras e burocráticas.

Exemplificando essa fórmula, teremos: uma pessoa de 40 anos deve cobrar, no mínimo, 29 dólares por hora de trabalho (1.380 horas divididas por 40.000 dólares = U$ 28,98), lembrando que, sobre esse valor devem ser incluídos os impostos e encargos sociais.

O tempo, para um designer, é, também, objeto de reflexão sobre a permanência das mensagens, produtos e serviços, cuja relevância e compreensão estão condicionadas ao seu momento e lugar. Usos e costumes mudam constantemente e, com eles, toda a cultura material e seu universo simbólico e cognitivo. Enquanto a propaganda se pauta pela efemeridade, o design opta pela atemporalidade.

Os designers se realizam quando veem o fruto de seu trabalho se transformar em clássicos. Os clássicos são aqueles produtos que superaram as expectativas de vida, durando no mercado, um tempo muito maior do que o de seus concorrentes ou similares. Considerando a rapidez com que as coisas surgem e desaparecem, a duração da vida útil dos produtos deve ser uma das preocupações de nossa sociedade, em função da proximidade com o limite da irreversibilidade do impacto

ambiental, causado pela descartabilidade e consequente contaminação, ao longo do processo de degradação. Ao projetar um produto, estamos, sempre, fazendo uma declaração explícita sobre o tipo de futuro que ajudaremos a construir.

Do ponto de vista filosófico, os profissionais que têm, no projeto, a essência de seu trabalho, são manipuladores do tempo, com sua capacidade de antever e fazer acontecer o futuro como idealizam. Para isso, é necessário abdicar da noção do determinismo de que o destino já está traçado, mas, ao contrário, basear-se na crença de sua capacidade de autodeterminação e de construção sua (ou nossa) sorte a partir de seus atos e intenções.

Em design, "menos sempre será mais". Isso, também, vale para compreendermos o tempo em todas as suas dimensões e implicações.

O tempo de que dispomos, para mudar o curso da sociedade e de seus valores éticos, é cada vez menor, frente à quantidade de tempo necessário para operar mudanças culturais, profundas e duradouras.

## REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Porto Alegre: Globo,1970.

tempo
de *presentificar*
o futuro

# As exposições universais e a reconstrução do tempo

*Patrícia Helena Soares Fonseca*[1]

*Isto é exatamente o que eu queria! Ah , nós nos daremos bem, o Sr. Fogg e eu! Que cavalheiro doméstico e regrado! Uma verdadeira máquina! Bem, eu não me importo de servir uma máquina"*

Jules Verne

Em 1872, quando Phileas Fogg[2] saiu de Londres para cruzar o mundo em 80 dias, a era industrial andava a passos rápidos. As pessoas já estavam se habituando a ter máquinas ao redor de si, como a máquina de costura doméstica, os teares de produção de tecidos diversos, as locomotivas a vapor. A vida moderna se desenrolava rapidamente, e habituar-se à sua crescente velocidade era estonteante às vezes, mas necessário. A modernidade mudava o tempo da vida diária, apressava-a, exigia ordem e exatidão: quando Passepartout, o fiel e diligente criado do Sr. Fogg, orgulhava-se da precisão mecânica de seu patrão, esse orgulho retratava o pensamento pragmático/tecnicista que se instalava na sociedade recém industrializada, da qual o criado francês se comprazia em fazer parte. Vinte e um anos antes, a Grande Exposição Universal havia sacudido a capital inglesa, trazendo transformações que afetariam a vida cotidiana em níveis diversos. A partir dela, a ideia do progresso através da mecanização da sociedade, a crença de que a tecnologia seria a resposta para os problemas sociais futuros e, principalmente, o estabelecimento de uma identidade nacional mediada pelo desenvolvimento industrial tornaram-se metas governamentais das nações que outorgavam para si a posição de líderes mundiais: a saber, Inglaterra, Estados Unidos e França.

Este capítulo pretende discutir como as Exposições Universais estabeleceram novos paradigmas não somente para estas nações, mas para as ideias de progresso e futuro que irão se desenvolver ao longo do século XX. Pretendemos também delinear como as Expos (como passaram a ser conhecidas a partir de um momento) ajudaram a estabelecer a noção moderna de um mundo de fronteiras cada vez mais próximas e de um tempo reconstruído em intervalos cada vez mais curtos.

## A Grande Exposição Universal de 1851: o império tem urgência

O pioneirismo em montar uma exposição para apresentar novos produtos e invenções pertence aos franceses: desde 1798 eles montavam mostras periodicamente, mas elas costumavam ser "[...] uma mistura agradável de produtos agrícolas, invenções mais ou menos convincentes, objetos de

[1] FAP/FAAP; FEBASP. São Paulo, SP, Brasil.

[2] Phileas Fogg é a personagem principal do romance A Volta ao Mundo em Oitenta Dias, de Julio Verne.

arte e bibelôs à venda." (AGEORGES, 2006, p.12). Estas mostras eram de cunho nacional: "[...] as nações estrangeiras não eram convidadas: os 'industriais' franceses não queriam se esbarrar na concorrência" (AGE0RGES, 2006, p.12).

A exibição inglesa de 1851 quebrou a monotonia: intitulada A Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações (AGEORGES, 2006, p.30), ela mudou os parâmetros de montagem de mostras expositivas. Sua primeira inovação foi convidar outras nações a exibirem suas criações: 32 países teriam participado da mostra, segundo nos informa JACKSON (2008). A mostra rompeu escalas, a começar com a grandiosidade do edifício que a abrigou: "[...] uma estrutura gigantesca de ferro e vidro cobrindo mais de sete hectares de terreno, com um vasto espaço interior onde caberiam quatro igrejas do tamanho da catedral de St. Paul" (BRYSON, 2011, p.21). Nomeado Palácio da Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações, o edifício foi apelidado de Palácio de Cristal pela revista semanal inglesa Punch. Montado em cinco meses e meio apenas, ele era "[...] magnífico; porém mais ainda por ser tão repentino, tão surpreendente por ser todo de vidro, tão gloriosa e inesperadamente real." (BRYSON, 2011, p.21). A rapidez com que foi montado ilustrava a velocidade que a modernidade impunha às novas sociedades industriais: a urgência em sua construção espelhava a urgência de uma nação que apressava o passo e colocava-se à frente dos demais países do continente europeu. Em seis meses, a mostra recebeu 6 milhões de visitantes, um número impressionante para a época.

Mas se a mostra de 1851 apresentava uma escala supra humana e números exponenciais, foi a sua influência no cotidiano das pessoas comuns um dos seus maiores legados. O encanto que a mostra causava nos visitantes era notável, e visitá-la era quase uma obrigação: Bryson (201, p.40) nos relata o caso da Sr.ª Callinack, "[...]de 85 anos, ganhou fama ao vir a pé desde a Cornualha, caminhando quatrocentos quilômetros". O maravilhamento das pessoas começava com o edifício, a maior construção em vidro já feita até então. Sua monumentalidade foi alcançada graças aos avanços da Revolução Industrial, cujo desenvolvimento tecnológico tornou possível a utilização do ferro pré-moldado e dos painéis de vidro em grandes estruturas arquitetônicas. O fato de ser todo em vidro dava ao edifício uma atmosfera especial, uma aura espectral, quase fantasmagórica. Uma vez passado o torpor causado pela monumentalidade da construção, o visitante se encantava com os produtos expostos: as máquinas apresentadas na Exposição prometiam organizar as tarefas diárias, tornando-as mais rápidas e eficientes: "[...] quase todas as máquinas faziam coisas que o mundo desejava ardentemente que as máquinas fizessem - arrancar pregos, talhar pedras, moldar velas de cera – [..] com tanta precisão, presteza e incansável confiabilidade [...]"(BRYSON, 2011, p.37).

A exibição trazia ainda a ideia de um mundo encurtado, menor: em uma única visita era possível ver pavilhões de países distantes como o Egito, a Índia, a Turquia. Para a maior parte dos visitantes, a possibilidade de entrar em contato com culturas tão diversas era fascinante, algo impensável até há pouco tempo. Esta variedade de informações e proximidades possibilitava novas apreensões de sentidos e olhares, e interferia na própria noção tempo/distância: países longínquos a passos de

distância, máquinas que só estariam presentes no mercado dali a meses, ou mesmo anos. O futuro era "presentificado", as distâncias continentais inexistiam. Para o homem comum de meados do século XIX, cuja vida inteira se passava, muito provavelmente, em uma única cidade e às vezes em um único bairro ou distrito[3], visitar uma exposição universal era uma experiência transformadora. O próprio ato de se deslocar até a exposição, já propiciava, por si só, o vivenciar de um lampejo da modernidade: na nova era das máquinas, deslocar-se, viver a cidade e suas transformações são os fundamentos da nova época. Como afirma Ortiz (1991, p.195), "[...] o princípio de 'circulação' é um elemento estruturante da modernidade que emerge no século XIX."

## A modernidade se instala: as exposições e a vertigem dos deslocamentos

Quando Napoleão III se instalou no poder em 1852, projetos de modernidade estavam em seus planos: entre eles, a realização da Exposição Universal de 1855. Ela não foi um sucesso como a exposição inglesa de 1851, mas sua ocorrência e aquelas que a seguirão vão marcar o tom das próximas exposições internacionais:

> [...] se foi a Grande Exposição que estabeleceu o modelo pelo qual as exposições internacionais passaram a ser julgadas, foram os eventos parisienses que elevaram os padrões. Entre 1855 e 1900 a capital francesa hospedou cinco *Expositions Universelles*, cada uma mais exuberante que a outra. ( JACKSON 2008, p. 16-17.)

Mesmo não sendo tão grandiosa como a mostra de 1851, a mostra de 1855 espantava os visitantes ao apresentar-lhes a fotografia e a *"aplicação doméstica da eletricidade"* (JONES, 2009, p.360).

Na exposição de 1867, as fronteiras entre os países se tornam cada vez menores, possibilitando os visitantes transitarem de uma cultura à outra em minutos. O experimentar outras culturas era mediado também pelo olfato e paladar:

> [...] o Champs de Mars fica aberto até a meia noite e se torna, por cinco meses, o ponto de encontro preferido dos parisienses. Entre as centenas de restaurantes que se encontra ao longo do passeio de um quilômetro que contorna o palácio das Indústrias e o parque, havia um café argelino, um café holandês, um lugar para degustação, um restaurante prussiano que serve os vinhos do Reno, uma brasserie vienense, uma loja de refrescos suíça [...]. O café sueco servia ponche; o restaurante russo, caviar e salmão cru. Ainda há os restaurantes italianos, turcos, romanos, marroquinos... e um café dos Estados Unidos onde os parisienses se espremiam para degustar soda com sorvete". (AGEORGES 2008, p. 36)

[3] ORTIZ (1991) faz uma interessante análise sobre a limitação dos deslocamentos urbanos na Paris do século XIX, e como essa situação limitava o conhecimento e a percepção que uma pessoa poderia ter da própria região onde morava. Podemos tomar a capital francesa como exemplo e levar a mesma situação para a Inglaterra da mesma época. O transporte ferroviário já era bem desenvolvido em 1851, mas o transporte urbano ainda sofria limitações. Para estas questões, é interessante verificar um estudo da University of North Carolina in Pembroke, "The city in european history: London in the nineteenth century disponível em <http://www.uncp.edu/home/rwb/london_19c.html> Data de acesso: 28/05/2013.

As mais novas tecnologias serão exibidas nas *Expos*: na mostra de 1878, a iluminação elétrica foi instalada na Avenue d'Opera e na Place de l'Opera. A eletricidade ampliava as possibilidades da noite como espaço de entretenimento: o tempo diário se estendia, o dia se alongava.

Em 1889, na *Expo* que comemorava o centenário da Revolução Francesa, seus maiores trunfos foram duas joias arquitetônicas que competiam com a engenhosidade do Palácio de Cristal e glorificavam o poder da máquina: a *Galerie des Machines* e a torre Eiffel. A exposição, apesar da recusa de alguns países em participar de um evento que comemorava uma revolução, foi um triunfo: 32 milhões de pessoas a visitaram (JACKSON 2006). A exposição celebrava a arquitetura do ferro, que já havia sido glorificada com a construção do Palácio de Cristal em 1851. Mesmo com um antecedente deste porte, a construção da torre Eiffel foi um espanto: com seus 320m de altura, ela causava vertigens nos visitantes. Sua iluminação elétrica também foi um sucesso: milhares de lâmpadas a adornavam, enquanto um raio tricolor saía de seu topo e iluminava os céus todas as noites (JACKSON, 2008).

A mostra de 1900, ao raiar do novo século, confirmou as mudanças nos deslocamentos espaço/tempo causadas pelas novas tecnologias. Uma nova estação de trem, a Gare d'Orleans, foi construída para receber os visitantes, possibilitando que habitantes de localidades mais distantes chegassem com maior conforto, desembarcando nas proximidades da mostra. Próximo à nova estação, e fazendo parte do complexo de edifícios montados para a *Expo*, foi construído um hotel. A primeira linha de metrô parisiense foi inaugurada e uma calçada ambulante transportava os visitantes entre pontos importantes da exposição. Não havia tempo a perder: os deslocamentos mais rápidos se faziam necessários, e a exposição foi um emblema disto. "A rapidez e a quebra das fronteiras representam o espírito de uma época; elas expressam uma aceleração da vida social" (ORTIZ, 1991, p. 223). No topo do Palácio da Eletricidade, uma estátua de 6,5 metros segurava uma tocha que disparava um facho de luz de 50.000 volts. A eletricidade, glorificada na exposição, já havia mudado transformado a noção de pertencimento ao mundo. Como escreve Bodanis,

> [...] antes da eletricidade, o tempo era uma coisa local, mutável, pessoal. Os relógios de Nova York e Baltimore, por exemplo, tinham uma defasagem de vários minutos, pois estavam em diferentes latitudes e o meio-dia chegava um pouco mais tarde em Baltimore. Cada cidade era um mundo em separado, e assim era legítimo pensar que um indivíduo andando aqui ou ali, ou trabalhando na sua fazenda isolada em algum lugar, era parte de um mundo igualmente separado. Mas agora esses mundos podiam sincronizar-se e, onde quer que alguém estivesse, ele sabia como ajustar-se ao "controle" preciso e universal do tempo perdido. (BODANIS 2008, p. 33)

A mostra de 1900 foi montada em uma Paris bem diferente daquela que recebeu a exposição de 1855. O processo de reurbanização conduzido por Georges Haussmann durante o Segundo Império havia deixado a cidade mais rápida, pois as novas avenidas reduziram o tempo gasto nos deslocamentos. Flanar pela cidade havia se tornado um hábito de seus moradores, não mais circunscritos a pequenas distâncias entre os bairros em que moravam. Os pavilhões da mostra de

1900 e o deslocar-se entre eles eram um retrato desta cidade feérica, que exigia trilhos e relógios: "[...] antes da estrada de ferro, possuir um relógio era um sinal de riqueza; desde então, tornou-se uma prova de civilização". (VINCENOT, 1975 *apud* ORTIZ, 1991, p. 235).

## O século XX: o futuro instaurado pelas Expos

A exposição de 1900 inaugurou um século que será pautado pela inovação tecnológica e pela construção do futuro. As expos subsequentes, realizadas em várias partes do mundo[4] , reafirmaram este posicionamento. Mas nenhuma delas talvez tenha levado a ideia do futuro de maneira tão ousada e completa como a exposição de 1939, realizada em Nova York. Com o slogan *"O Amanhã é Hoje"*, a feira de 39 foi pautada pela vontade norte-americana de mostrar que os difíceis anos de depressão econômica já tinham sido superados. "Construindo o mundo de amanhã com as ferramentas de hoje" (HANKS e HOY, 2005, p. 36): a nação agora mirava o futuro e mostrava ao mundo que, se havia um país pronto para chegar lá primeiro, estes seriam os Estados Unidos da América. O empenho do governo norte-americano em mostrar seu avanço tecnológico mostrava uma nação sôfrega por adiantar-se no tempo, como se a feira fosse um túnel que levaria a um futuro feliz, de irmandade entre os povos, onde todas as imperfeições seriam sanadas pela tecnologia. As empresas americanas esmeraram-se: no pavilhão da Westinghouse Electric, o público era recebido por Elektro, um robô de aproximadamente 2m de altura que respondia a pequenos comandos e conseguia entabular uma conversa com seu interlocutor. Em uma foto de 1939[5], a Sr.ª Elias, uma provável dona de casa norte-americana, posava com o robô, como se conversasse com ele.

As montadoras de automóveis não ficaram atrás, e também procuraram inebriar os visitantes assim como na mostra de 1900, inovações na mobilidade e no transporte individual e coletivos eram o cerne das questões ligadas à projeção da vida no futuro. A GM apresentou Futurama, cidade projetada pelo designer Norman Bel Geddes, montada em uma imensa maquete que se estendia por mais de 3.000m$^2$. Jackson nos descreve a experiência com a cidade imaginada:

> [...] do conforto de poltronas que se moviam, os visitantes podiam ver o mundo em 1960, enquanto escutavam um comentário sobre as virtudes da América do futuro, melhorada pelas autoestradas avançadas e carros sofisticados. Os visitantes saíam por um display dos últimos lançamentos automobilísticos da General Motors e recebiam um broche que orgulhosamente aclamava "eu vi o futuro". (JACKSON 2008, p. 109)

A feira de 1939 tornava presente o sonho pensado em 1851: a crença em um mundo melhor, uma época futura em que a humanidade, sob os auspícios da máquina e da tecnologia, caminharia para uma era de paz e cooperação internacional. A Segunda Guerra Mundial irrompeu antes do término da feira,  adiando os sonhos.

---

[4] Para uma listagem completa das Exposições, ver JACKSON, (2008, p. 122 a 125).

[5] JACKSON 2008, P. 109.

## O legado das Expos

Clark (2004, p. 108), comentando a respeito da pintura de Manet sobre a exposição Universal de 1867, afirma que "[...] ninguém acredita propriamente em uma Exposição, pelo menos não na sua pretensão de representar o mundo". Difícil concordar com esta afirmação, quando se pensa na história das Exposições Universais. Seus organizadores e público acreditavam nas mostras, nas experiências que elas proporcionavam. Mais ainda, acreditavam no poder transformador destas experiências. O número de visitantes alcançado pelas principais feiras atesta esta crença. Seja pela vontade de se inteirarem do mundo em que viviam, de entender sua época, de pensarem o futuro, os visitantes acorriam às mostras desejando, por instantes, ser raptados da realidade em que viviam, ser transportados para outro espaço, para outro tempo. Quanto aos organizadores, planejar o futuro, trazê-lo para o presente, torná-lo possível em uma brecha do espaço/tempo: as feiras proporcionavam esta ilusão, tão real para muitos. Em seus oitenta dias de viagem ao redor do globo, Phileas Fogg e Passepartout acreditaram no poder do tempo cronometrado, da ordem, da máquina e conseguiram que o até então impossível acontecesse. Se algum viajante do tempo lhes contasse sobre a futura conversa do robô Elektro com a Sr.ª Ellias, em 1939, eles provavelmente não se espantariam. Mas talvez se perguntassem porque ela teria demorado tanto tempo para acontecer.

## REFERÊNCIAS


AGEORGES, Sylvain. **Sur les traces des expositions universelles:** Paris 1855-1937. Paris: Parigramme, 2006.

BODANIS, David. **O universo elétrico:** a impressionante história da eletricidade. Trad. de Paulo Cezar Castanheira. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BRYSON, Bill. **Em casa:** uma breve história da vida cotidiana. Trad. de Isa Mara Lando. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna:** Paris na arte de Manet e de seus seguidores. Trad. de José Geraldo Couto. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

JACKSON, Anna. **EXPO:** International Expositions 1851-2010. London: V&A Publishing, 2008.

JONES, Colin. **Paris:** biografia de uma cidade. Trad. de José Carlos Volcato e Henrique Guerra. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

HANKS, David A. and HOY, Anne. **American streamlined design:** the world of tomorrow. Paris: Flammarion, 2005.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

VERNE, Jules. **Around the world in eighty days.** Junior Deluxe Edition, s.d. Disponível eletronicamente no aplicativo Apple iBooks2.

# tempo

de buscar as

*origens*

# O objeto como norte: origens e periodização na historiografia do design gráfico

*André Villas-Boas[1], Marcos da Costa Braga[2]*

No Brasil, quatro correntes podem ser identificadas quando se concebe a história do design gráfico: aquela que identifica seu início na Antiguidade ou ainda na fase pré-historica; a interpretação de que ela começa com a invenção da prensa tipográfica no Ocidente, no século 15; uma terceira de que o design surge a partir da Revolução Industrial e especialmente, na segunda fase desta, no século 19; e, finalmente, a concepção de que ele começa a partir do modernismo, mais ou menos na virada do século 19 para o 20. Essa pluralidade não indica um mero conjunto de interpretações equivalentes, mas justo o oposto: elas se diferenciam radicalmente, no sentido mais estrito do termo (ou seja, diferenciam-se efetivamente na raiz). Tal raiz é o próprio objeto que está sendo historiado segundo a concepção de quem está historiando: ao se determinar um começo, está se determinando o quê começa e, portanto, determinando-se o quê se está historiando. Desta maneira, ainda que todas estas histórias coincidam aqui e ali na seleção dos fatos que compõem suas narrativas, trata-se de histórias diversas, porque partem de objetos diversos – ainda que possuam características em comum e sejam homogeneizados por terminologia semelhante. Este artigo pretende mostrar a articulação essencial, no campo do design gráfico, entre estes dois termos – história e objeto – localizando as quatro tendências do debate brasileiro na bibliografia corrente na área, a partir da hipótese de que o cerne da diferenciação entre elas está na concepção que seus adeptos têm da própria natureza do design gráfico.

## História e presente

Este capítulo parte do consenso contemporâneo da Teoria da História de que, como diria Carr, "o historiador conseguirá o tipo de fatos que ele quer. História significa interpretação":

> Os fatos não são absolutamente como peixes na peixaria. Eles são como peixes nadando livremente num oceano vasto e algumas vezes inacessível; o que o historiador pesca dependerá parcialmente da sorte, mas principalmente da parte do oceano em que ele prefere pescar e do molinete que ele usa – fatores estes que são naturalmente determinados pela qualidade dos peixes que ele quer pegar (CARR, 1982, p. 59).

Tal não significa, porém, que se alinhe ao que Flamarion Cardoso vê como um:

> [...] assumido niilismo intelectual contemporâneo, com seu relativismo absoluto e sua convicção de que o conhecimento se reduz a processos de semiose e interpretação (hermenêutica) impossíveis de ser hierarquizados de algum modo que possa pretender ao consenso" (CARDOSO, 1997, p. 34-35).

[1] Doutor em Comunicação e Cultura. Núcleo de Estudos em Linguagens Gráficas (NelGraf), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil.

[2] Doutor em História Social. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (USP), Brasil.

Selecionar e interpretar os fatos que comporão a narrativa histórica não é um processo nem arbitrário nem autônomo. No primeiro caso, porque "um fato histórico resulta duma montagem e [...] estabelecê-lo exige um trabalho técnico e teórico" (LE GOFF, 2012:22). No segundo, porque, diferentemente da noção historicista, hegemônica no século 18, de um passado definitivamente esgotado a ser descoberto e contado por historiadores,

> [...] o passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história" [...] [Assim,] "uma das tarefas da ciência histórica consiste em introduzir, por outras vias que não a ideológica e respeitando a imprevisibilidade do futuro, o horizonte do futuro na sua reflexão" (LE GOFF, 2012, p. 27-28).

Isto significa dizer que não há narrativa histórica que não embuta, no passado, o seu próprio futuro – ou seja, o presente. E é fácil compreender o porquê, a partir de "uma constatação banal, mas cheia de consequências – um elemento fundamental dos historiadores dos períodos antigos é o fato de saberem o que se passou *depois*" (ibidem). Só assim é cabível, por exemplo, a atribuição da categoria de *revolução* a um dado processo histórico: ela só é possível dada a distância temporal do observador. "Nós podemos visualizar o passado e atingir nossa compreensão do passado somente através dos olhos do presente", visto que "o historiador pertence não ao passado, mas ao presente" (CARR, 2002, p. 60-61).

Toda disciplina, para legitimar-se, estabelece uma narrativa histórica sobre si mesma – salvo eventuais exceções, que confirmam a regra. As disciplinas, em seu processo de legitimação, determinam o objeto sobre o qual pretendem ter controle (e não o oposto, como tendem a sugerir), bem como os limites de sua área de saber, suas aplicações, as competências requeridas para ingresso e participação no campo, seu léxico e uma dada tradição fundadora. Essa tradição – necessariamente construída – sustenta todas as demais determinações e legitima, organiza, delimita e hierarquiza procedimentos, normas e escolas deste objeto que ela mesma criou (FOUREZ, 1991,p. 106). Por isso, ao se preterir uma tradição à outra, o que em parte está se fazendo é eleger como legítima uma dada concepção do campo (e/ou do objeto), em detrimento daquela primeira.

## As quatro correntes

A localização da gênese do design gráfico em períodos remotos – seja na pré-historia, antes ou a partir da invenção da escrita, seja na Antiguidade ou na Idade Média – parte, necessariamente, de uma concepção de que a atividade se fundamenta na sua função comunicativa e de organizadora de informações visuais. Em outras palavras, baseia-se na sua interpretação como instância de registro e estabelecimento de signos visuais. Desta forma, sua origem pode ser localizada nas pinturas rupestres que registraram visualmente as experiências do homem pré-histórico, ou a partir do aparecimento da escrita e na criação dos primeiros alfabetos – isto é, quando do estabelecimento de símbolos (no sentido peirceano) que permitiram o registro visual de mensagens comunicativas.

Ou, ainda, a partir de registros nos quais a escrita está aliada a imagens não textuais numa organização espacial mais ou menos próxima daquela que utilizamos hoje – qual seja, a partir da divisão da superfície em módulos, como nos papiros do Egito antigo ou, mais à frente, nos primeiros manuscritos medievais.

Visto dessa forma, o design gráfico é *naturalizado*, é concebido como pertencente à própria natureza humana; sua prática como natural, essencial, integrante da própria espécie. Ele é tão ou quase remoto quanto o próprio surgimento da espécie. Portanto, todo ser humano é, em princípio, um designer. Assim, o design gráfico está na essência do próprio homem, não tendo sido *criado*, mas dependendo do ponto de vista, *aperfeiçoado*.

Nesta mesma corrente, podem ser identificadas aquelas narrativas que apontam o início da história do design gráfico na Antiguidade, tendo como exemplo os papiros egípcios, ou na Idade Média, a partir dos livros manuscritos. O fundamento desta interpretação é o mesmo: a atividade como integrante da natureza do homem, porém necessariamente, corporificada num objeto específico que subsiste no presente e que está associado à profissão na sua acepção contemporânea: grosso modo, o livro. Como observa Lima (1996, p. 28), esta seria a vertente que "integra a história do livro e da escrita no contínuo da história do design gráfico", na qual "o objeto gráfico ou visual que é o centro do estudo", parte "dos resultados, e não dos sujeitos que elaboraram os objetos". Assim, a autora chama atenção para outro fundamento desta corrente: a ênfase no aspecto formal do design gráfico, ou no próprio objeto de design gráfico, que seria estudado "considerando-se as condições culturais e tecnológicas que levaram à sua concepção em um determinado momento histórico" (LIMA,1996, p. 28).

A outra corrente – que tem a criação dos tipos móveis e da prensa tipográfica como marco inicial, no século 15 – não ignora a função comunicativa e o aspecto formal dos objetos, mas os condiciona a outra característica na sua concepção de design gráfico: a serialização. Assim, torna-se uma condicionante, para a narrativa histórica, a possibilidade da reprodução do objeto, via impressão – e a xilografia, que antecedeu brevemente, na Europa, as matrizes metálicas atribuídas a Gutenberg, é encarada como um primórdio desse desenvolvimento. Por isso, toda a experiência histórica anterior a essa impressão seriada – que compõe séculos a serem pesquisados pelos filiados à corrente comentada anteriormente – é deixada de lado, ou também, encarada como uma fase precursora, com maiores ou menores ressalvas. Para esta corrente, incluir como fatos históricos para o design gráfico as pinturas nas cavernas seria o mesmo que, na contemporaneidade, considerar um simples desenho capaz de tornar seu autor um designer. Da mesma forma, a inclusão de manuscritos medievais não seria cabível, justamente por serem manuscritos e não, impressos.

Para os partidários da corrente que identifica o marco a partir da segunda fase da Revolução Industrial, o fato de a produção de impressos ter se tornado possível não é suficiente para caracterizar o início da história do design gráfico. Se a interdependência da função comunicativa

e da organização dos elementos visuais com os recursos tecnológicos já determina a concepção comentada anteriormente, aqui ela vai além: é preciso que tais recursos tenham, minimamente, alguma relação com o que seus adeptos entendem como sendo a prática contemporânea do design gráfico. O argumento é que só a partir de meados do século 19, com o aperfeiçoamento tecnológico que permitiu a automatização dos processos produtivos, a maior disponibilidade de recursos para projetação, redução de custos e aumento quantitativo e qualitativo da produção em níveis compatíveis com as demandas da sociedade de massas é que passaria a ser possível identificar a prática do design gráfico e, portanto, historiá-lo.

Nessa interpretação, o ato de representar, visualmente algo sobre uma superfície bidimensional, com o intuito enunciado de guiar a leitura ao comunicar – sendo informando, promovendo ou convencendo – e fazê-lo visando à reprodução de cópias desta representação não é, por si só, capaz de caracterizar uma atividade como própria do design gráfico. Para isso, seus adeptos argumentam que seria necessário contextualizar tal atividade para, necessariamente, identificar, nela, características umbilicalmente ligadas à sociedade industrial, considerada assim como determinante do design gráfico. Se para a corrente anteriormente comentada nem as pinturas rupestres nem os manuscritos medievais integram esta história, os filiados à gênese do design gráfico, no século 19, consideram que tampouco fazem parte dela a Bíblia de 42 linhas de Gutenberg, ou os livros projetados pelos Caslon. Isso porque, embora impressos, ambos foram produzidos num contexto tecnológico e cultural diverso daquele que teria possibilitado a emergência do design gráfico: a industrialização e a sociedade de massas. Com maior ou menor ênfase, dados anteriores ao século 19 podem ser levados em conta pelos adeptos desta corrente, mas como antecedentes para a determinação de condições tecnológicas e práticas projetuais que emergiriam posteriormente.

Finalmente, a quarta corrente parte das premissas da anterior, mas acrescenta outros componentes para caracterizar o design gráfico. Essas são o seu exercício a partir de uma metodologia própria, a sua conformação como atividade enunciada de produção simbólica e inserção como agente produtor e reprodutor da cultura de massa, sua reivindicação como campo profissional e/ou disciplina específica e seu repertório de soluções projetuais. Embora a ênfase – ou mesmo a ocorrência – de cada uma dessas características possa variar de acordo com o discurso dos defensores desta tese,

[3] Pelo termo *modernismo* nos referimos a sua acepção consagrada pela bibliografia em diversas áreas – ou seja: as manifestações culturais letradas dos primórdios do século 20, na Europa, que representaram uma ruptura para com a tradição forjada no século 19, principalmente nas artes plásticas, na literatura e na arquitetura (mas também na música, no balé, no teatro, nas artes gráficas etc.). Esta distinção visa a evitar a confusão com um recente uso do termo – para nós, inapropriado – que reduz o modernismo a seu período hegemônico, a partir dos anos 1950, correntemente referido como *Alto Modernismo*. No caso específico do design gráfico, tal significaria incorrer no equívoco de considerar como modernistas apenas as experiências funcionalistas (Bauhaus, Escola Suíça, Ulm etc.), ignorando todas as vertentes anteriores e contemporâneas a ela – inclusive as chamadas vanguardas históricas, do primeiro terço do século 20. Exemplos deste uso reducionista do termo podem ser encontrados em Hollis, como na página 232, quando aborda a carreira do designer italiano Massimo Vignelli: "A vida profissional de Vignelli começara numa época e num lugar críticos na história do design gráfico: Milão nos anos 50. Foi lá que a grande tradição do modernismo internacional se fomentou e desenvolveu [...]".

há em comum o fato de ela não identificar a ocorrência do design gráfico antes do século 20, por conta da alegada ausência desses fatores.

Os marcos geralmente apontados por esta corrente como gênese histórica são, temporalmente, bem próximos entre si – aqui, fala-se em décadas e não mais em séculos – e, invariavelmente, giram em torno do modernismo[3]. Mas eles revelam sutis diferenças de concepção, de acordo com a ênfase às características referidas anteriormente: ou à emergência do *Art Nouveau* e dos movimentos reformistas da virada do século, ou às vanguardas históricas ou a Bauhaus, ainda que a ocorrência deste último marco pareça ter cada vez menos adeptos no interior do campo (mas não fora dele).

## A seleção das fontes

Nossa hipótese de trabalho foi a de que tais concepções da história do design teriam alguma correspondência na bibliografia corrente e que, por meio dela, seria possível uma análise que relacionasse o marco inicial estabelecido por cada autor, à sua concepção de design gráfico. Sendo, majoritariamente, uma disciplina de nível superior, lecionada em centenas de instituições no país, partimos da premissa de que os ideários de tais correntes, no Brasil, de alguma forma se originam de fontes bibliográficas. Ou que se refletem nela, visto que a maior parte das edições disponíveis e/ou frequentemente referenciadas nos programas dos cursos ou nos textos acadêmicos foi publicada há não menos que duas décadas (enquanto o ensino de design no país tem 50 anos).

Foram 13 (treze) os trabalhos considerados para análise, relacionados no Quadro I. Aqui, duas observações se impõem. A primeira é que não consideramos as fontes bibliográficas como a única – nem mesmo necessariamente a mais importante – origem das formulações nas quais se apoiam tais correntes no Brasil[4].

A outra é a de que não se pretendeu, com esta seleção, abarcar todas as referências bibliográficas presentes em programas de cursos curriculares ou em artigos ou livros brasileiros, nem tampouco determinar que estes fossem os mais frequentes ou significativos. Para tal, seria necessário partir de uma pesquisa exaustiva, que não se pretendeu realizar. O objetivo foi buscar referências nas quais se pudessem vislumbrar origens (nas obras mais antigas) ou indícios (nas mais recentes) das correntes historiográficas que identificamos no campo brasileiro, tendo por base a observação empírica, assistemática, realizada a partir do contato com os discursos de outros agentes do campo – seja em atividades docentes, em eventos como encontros e congressos ou mesmo por meio de sua produção bibliográfica.

---

[4] Esta observação deve ser interpretada à luz de Freitas, para quem o desenvolvimento do ensino de design no país – e, por extensão, o perfil dos profissionais oriundos dele – foi marcado pelo que o autor denomina de *tradições acríticas*, pelas quais a recorrência à bibliografia foi rara e a transmissão do conhecimento fundamentalmente oral, baseada em *pseudoconceitos* fundados no senso comum, configurando uma prática reprodutivista – ou seja, da "representação de conteúdos [...] memorizados sem ulterior reelaboração, isto é, sem geração e análise crítica dos conhecimentos" (FREITAS, 1998, p. 18 e 35-51).

| AUTOR(ES) | TÍTULO | EDIÇÃO CONSIDERADA | ANO DA EDIÇÃO ORIGINAL |
|---|---|---|---|
| GARCIA, Graciela A.; LABELLA, Viviana; REY, Alejandra; MARENGO, Verônica Rodriguez | *Panorama histórico del diseño gráfico contemporáneo* | Buenos Aires: CP67, 1987 | Idem |
| GRUSZYNSKI, Ana Cláudia | *Design Gráfico: do invisível ao ilegível* | São Paulo: Rosari, 2008 (2ª ed., atual. e rev.) | 2000 |
| HOLLIS, Richard | *Design Gráfico: Uma história concisa* | São Paulo: Martins Fontes, 2001 | 1994, em inglês |
| HURLBURT, Allen | *Layout: O design da página impressa* | São Paulo: Nobel, 1999 | 1977, em inglês |
| KOPP, Rudinei | *Design gráfico cambiante* | Santa Cruz do Sul: EdUnisc, 2004 (2ª. ed.) | 2002 |
| MEGGS, Phillip; PURVIS, Alston W. | *História do design gráfico* | São Paulo: Cosac Naify, 2009 | 1983, em inglês. A tradução é da 4ª. edição, de 2006, em inglês, revista e ampliada por Purvis e publicada já após a morte de Meggs, ocorrida em 2002. |
| MÜLLER-BROCKMAN, Josef | *Historia de la comunicación visual* | México: Gustavo Gili, 1998 | 1971, em alemão |
| NEWARK, Quentin | *O que é design gráfico?* | Porto Alegre: Bookman, 2009 | 2007, em inglês |
| SATUÉ, Enric | *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días.* | Madrid: Alianza, 1988 | Idem |
| SCHNEIDER, Beat | *Design – Uma introdução: O design no contexto social, cultural e econômico* | São Paulo: Blucher, 2010 | 2005, em alemão |
| SPENCER, Herbert | *Pioneers of modern typography* | London: Lund Humphries, 1969 | Idem |
| VILLAS-BOAS, André | *Utopia e disciplina* | Rio de Janeiro: 2AB, 1997 | Idem |
| WEIL, Alain | *Graphic Design : A history* | New York: Harry N. Abrams, 2004 | 2003, em francês |

**QUADRO I – Trabalhos considerados para análise**

Para a seleção de tal bibliografia, foram estabelecidos alguns critérios, além da mencionada disponibilidade e/ou frequência em referências. Assim, selecionamos aquelas obras que se guiassem, fundamentalmente, por um enfoque historiográfico, que abordassem o design gráfico recorrendo à produção de impressos e que se utilizassem, explicitamente, da expressão *design gráfico* para nomear o objeto de sua narrativa.

Na questão terminológica, é preciso ressaltar que os trabalhos de Spencer e Müller-Brockman nomeiam seu objeto como *design gráfico* logo nas primeiras páginas, mas na sequência o substituem enunciadamente por, respectivamente, *tipografia* e *comunicação visual*. Spencer tem razões históricas e ideológicas para fazê-lo: seu enfoque se centra na experiência das vanguardas modernistas (seus colaboradores na obra são Herbert Bayer, Piet Zwart e Jan Tschichold, além de Max Bill). Müller-Brockman, por sua vez, pretere o termo por rigor técnico, justificando-o pela ampliação do campo de aplicação da atividade para mídias audiovisuais – embora, ao longo da obra, privilegie o caso dos impressos. Assim, embora possa parecer uma exceção, a inclusão de ambas as obras não fere os critérios estabelecidos, dado que a substituição dos termos não gera qualquer imprecisão sobre ao que os autores estão se referindo.

O pioneirismo e a influência decisiva que exerceram sobre as formulações teóricas, forjadas nas escolas de design brasileiras, são fatores que destacam os trabalhos de Spencer (1969), Müller-Brockman (1971), Hurlburt (1977) e a monumental obra de Meggs (1986, sendo considerada aqui a edição com autoria de Meggs & Purvis, de 2006, por ser dela a primeira tradução disponível em português, publicada em 2009). Além disso, são obras recorrentemente citadas (Spencer é citado por Hollis, Meggs, Müller-Brockman e Hurlburt; Müller-Brockman em Garcia et al., Hollis, Meggs, Satué e Schneider; Hurlburt em Gruszynski, Meggs, Kopp e Villas-Boas; Meggs em Garcia et al., Gruszynski, Hollis, Kopp, Newark, Satué, Schneider, Weill e Villas-Boas)[5].

Em contrapartida, foram incluídos estudos mais recentes de autores brasileiros que reiteradamente, são citados em programas curriculares e artigos acadêmicos. São os casos de Villas-Boas (1998), Gruszynski (2000) e Kopp (2002). Tais títulos podem ser encarados como pertencentes a uma outra geração e não apenas devido às datas em que foram publicados: como observado, partem de revisões bibliográficas destes mesmos autores citados (ainda que não se reduzam a tal e o façam de forma variada, de acordo com os propósitos de cada obra).

Outra inclusão que merece comentário é a do título de Schneider, que não se centra propriamente na história do design gráfico. Em vez disso, ele a aborda em conjunto com o design de produto, referindo-se simplesmente como uma *história do design*. Embora sua inserção possa parecer inadequada, ela se justifica por três razões. A primeira é o espaço dedicado pelo autor, ao longo de toda a obra, ao que, sublinhando seu enfoque unitário, se referirá na página 12 simplesmente como *design bidimensional*. É significativo que, dentre os 16 capítulos de sua narrativa histórica (que compõe a primeira parte da obra), dois deles sejam, exclusivamente, dedicados ao design gráfico. Da mesma forma, é também significativo – e esta é a segunda razão da inclusão – que a extensa parte da obra dedicada a questões conceituais abranja discussões teóricas do design gráfico (e, algumas vezes, restritas a ele, sem conexão direta com o design de produto) que são praticamente ignoradas por outros títulos selecionados, embora se dediquem, exclusivamente,

[5] Este cruzamento de referências ocorre também entre as obras mais recentes: Hollis é citado por Kopp e Meggs, Satué por Villas-Boas e Villas-Boas por Gruszynski.

a este campo. Em adição, a terceira razão está justamente no fato de ser uma narrativa que, diferentemente das demais, se filia à concepção da unicidade do design, majoritária entre nós, até pelo menos os anos 1980.

## As origens das origens

Feita a seleção, as fontes foram examinadas de modo a agrupar os títulos de acordo com o marco do qual partiam para iniciar sua narrativa. A primeira dificuldade surgiu logo neste procedimento, pois diversos autores não firmam a posição de que a história do design gráfico, efetivamente, se inicia no ponto a partir do qual iniciam sua narrativa. Simultaneamente, porém, não incluem, nesta mesma narrativa, nenhum indício de que o que está sendo narrado só poderia ter ocorrido em função da história anterior, que fora deixada de lado (Garcia et al., Gruszynski, Kopp, Schneider, Spencer). A este paradoxo – o registro explícito da ocorrência de um período anterior omitido da narrativa, mas esta mesma narrativa parecendo apontar para a inexistência deste mesmo período – retomaremos mais ao fim deste artigo.

Em alguns casos, o recorte é explicitamente apresentado como tal em função dos objetivos do trabalho, como ocorre em Gruszynski e Kopp – ambos inseridos na discussão da pós-modernidade e, por decorrência, usando o modernismo (e não épocas anteriores) como contraponto. Já em Spencer e Hurlburt, é preciso deduzir que o recorte – cuja ocorrência é indicada pelo termo *moderno* (*tipografia moderna*, para o primeiro e *design gráfico moderno*, para o outro) – se justifica pelos próprios propósitos de suas obras. O título da obra de Spencer (*Pioneers of modern typography*) explica o recorte por si mesmo: trata-se do percurso daqueles que seriam os pioneiros de uma dada modalidade do design (que ele denomina "tipografia moderna") e não da história do design gráfico como um todo. Hurlburt, por sua vez, se utiliza de uma abordagem histórica para, fundamentalmente, introduzir o leitor às noções básicas da prática contemporânea do designer gráfico – prática esta, obviamente, vinculada ao que o autor delimita como *design moderno* (expressão que também é utilizada por Gruszynski, Kopp e Weil). Garcia et al. configuram caso semelhante ao de Spencer, mas utilizam a expressão *design gráfico contemporâneo*.

O caso mais problemático é o de Schneider. Ao mesmo tempo em que inicia sua narrativa por um capítulo intitulado seminalmente "Industrialização e primórdios do design", sugere que esta mesma narrativa seja um recorte (diz ele, na página 12: "o design gráfico [...] até mesmo tem uma história mais longa"). Na dúvida entre uma história mais longa do que os próprios primórdios apresentados pelo autor, optamos por considerar que sua periodização não se configura propriamente num recorte.

O quadro a seguir peca por seu esquematismo, não dando conta das nuances da abordagem de cada obra, mas é útil para uma primeira aproximação (e *apenas* para esse fim).

| INÍCIO DA PERIODIZAÇÃO | AUTOR | * | ** | RESSALVAS DO(S) AUTOR(ES) |
|---|---|---|---|---|
| Antiguidade | MÜLLER-BROCKMAN, Josef | Sim | | O autor parte da noção ampla de comunicação visual (*comunicación visual*), que se refere à atividade humana de comunicar visualmente, independentemente de sua aplicação profissional ou mesmo com o fim de gerar produtos. Nesse contexto, sua narrativa se inicia na pré-história, abordada de maneira sumária. |
| | SATUÉ, Enric | Sim | | Circunscreve sua narrativa às culturas mediterrâneas europeias, ignorando voluntariamente as experiências asiáticas, sob o argumento de que o design gráfico está historicamente ligado ao desenvolvimento capitalista do Ocidente (p. 11). Embora sua narrativa se inicie na Antiguidade, a partir de Grécia e Roma, a obra dedica a este período não mais do que meia dúzia de páginas (de um total de quase 500). |
| Idade Média | MEGGS, P.; PURVIS, A.W. | Sim | | Aborda as pinturas rupestres, a invenção da escrita, experiências de impressão na Antiguidade e os manuscritos medievais numa primeira parte da obra, intitulada *Prólogo ao design gráfico* – ou seja, como antecessores do DG propriamente dito. No entanto, nesses mesmos capítulos iniciais – e, com frequência crescente a partir do capítulo dedicado à Idade Média, utiliza termos específicos do DG (como *leiaute*) e a própria palavra *design* (como em *design celta de livros*, p. 67). |
| Séc. 15 | NEWARK, Quentin | Sim | | Embora afirme explicitamente que o design gráfico surge com Gutenberg, indaga se o caso de uma moeda grega de 450 a.C., reproduzida aos milhares e cujos elementos em relevo incluem o que seriam "logos prototípicos", não seria "o primeiro design gráfico" (p.34). No entanto, é o único exemplo citado datado de antes da bíblia de 42 linhas de Gutenberg (que é por ele comentada). |
| Séc. 19 | GRUSZYNSKI, Ana Cláudia | | Sim | Utilizando-se da categoria *design moderno*, aponta suas origens na Era Vitoriana (iniciada em 1819), mas menciona que períodos anteriores comporiam a história do design gráfico, citando outros autores (especialmente Meggs). |
| | KOPP, Rudinei | | Sim | Afirma explicitamente que não está "considerando [o século 19] como marco inicial do design gráfico", mas sim como origem do que denomina *design gráfico moderno*. Não há, porém, qualquer abordagem sobre experiências anteriores a esse período. |
| | SCHNEIDER, Beat | Sim | | Não dissocia o design gráfico do design de produto e, por isso, não vê "motivo para representar suas histórias separadamente" (p.12). Embora afirme que o DG "tem uma história mais longa", paradoxalmente inicia sua narrativa a partir do século 19 – sem qualquer outra menção a essa história anterior. |
| Entre séc. 19 e séc. 20 | HOLLIS, Richard | Sim | | Observa rapidamente que a "comunicação visual, em seu sentido mais amplo, tem uma longa história" (p.1), que remete ao "homem primitivo". |
| Séc. 20 | GARCIA, Graciela A. et al. | | Sim | A obra é ambígua no que se refere a sua classificação como recorte. O uso recorrente do adjetivo *contemporâneo* indica essa condição, porém não menciona um design gráfico anterior. Em adição, afirma explicitamente que a origem do DG (sem adjetivação) foi influenciada por uma união da pintura cubista com a poesia futurista (p. 9). |
| | HURLBURT, Allen | | Sim | O objeto é recortado pela expressão *design moderno*. Ao mesmo tempo emque não menciona nem aborda nenhuma outra variante anterior do DG, faz referências pontuais a paradigmas de organização visual da Antiguidade, do Renascimento e do século 19 e menciona a "tradição livreira". Aborda o Art Nouveau rapidamente, qualificando-o como um "prelúdio", registrando sua influência,mas minimizando seu papel como integrante efetivo da história do design gráfico. |
| | SPENCER, Herbert | | Sim | Usa o termo *typography* como equivalente a *design gráfico*, tal como faziam os modernistas europeus da primeira metade do século 20 (como Jan Tschichold e sua *Nova Tipografia*). |
| | VILLAS-BOAS, André | Sim | | A gênese é delimitada considerando o DG "como disciplina e como atividade específica e autônoma" (p. 14). |
| | WEIL, Alain | Sim | | Aborda as artes decorativas do século 19 como precursoras do DG. |

* Equivale ao início da história do design gráfico  ** É apenas um recorte

**QUADRO II – Resumo esquemático dos grupamentos da bibliografia conforme o início de suas periodizações**

De forma geral, confirmou-se nossa hipótese de que as periodizações de cada um coincidem com as noções de design gráfico que adotam. Porém, tal só ocorreu após uma análise muito atenta da complexa teia discursiva de boa parte dos autores – raramente claros e incisivos, frequentemente repletos de sinuosidades, emaranhados e ressalvas. Tal pode ser atribuído à própria complexidade do objeto historiado, o que, muitas vezes, gera uma contradição aparente entre a periodização assumida e a concepção de design gráfico que deveria justificá-la.

Praticamente todos os autores referem-se, fundamentalmente aos impressos, embora vários deles mencionem outras plataformas – vídeos, vinhetas televisivas, páginas para internet etc., dependendo da data da publicação original da obra. Mas, mesmo nesse caso, o termo *design gráfico* é mantido (excetuando-se o caso de Müller-Brockman).

## Natureza e essência

Um dos trabalhos mais influentes das primeiras gerações de designers brasileiros originários da academia, a obra de Müller-Brockman delimita o termo *comunicação visual* (mais amplo que *design gráfico* porque englobaria, por exemplo, impressos, identidades corporativas, programas audiovisuais e projetos para cinema e televisão), mas não apresenta uma conceituação explícita. O autor parece considerar que o termo fala por si e, consequentemente, possibilita uma interpretação calcada na generalização – pela qual o senso comum tende a se pautar. Sintomaticamente, embora a delimitação indique campos de aplicação contemporâneos, os marcos que a obra apresenta indicam uma concepção bem mais genérica: na Antiguidade, a produção de imagens como narrativa (mencionando-a também na Pré-História), o surgimento dos alfabetos, as pinturas murais, as inscrições tipográficas em pedra e o surgimento de tipos móveis (de barro, na China, em 1041, e de metal fundido, em 1403, na Coréia); na Era Medieval, as iluminuras, a instituição de símbolos, escudos e emblemas que se configurariam em assinaturas visuais dos comerciantes e daria origem às primeiras atividades publicitárias; na Idade Moderna, especial destaque ao desenvolvimento de recursos de impressão na Europa, com a xilografia e a tipografia, as concepções dos atlas geográficos, a institucionalização dos registros de marcas comerciais e a efetiva implantação da publicidade, a crescente produção de periódicos, anúncios, programas, menus, etiquetas e letreiros e a implantação de associações de "grafistas comerciais" (os primeiros desenhistas de cartazes publicitários); a partir do século 17, a grande produção de livros e periódicos e de famílias tipográficas, folhetos em cores com o advento da litografia, o surgimento da fotografia, a frequência cada vez maior de cartazes, seja com fins políticos ou comerciais (mas apontando o surgimento do cartaz na Antiguidade).

Assim, pode-se deduzir que o objeto historiado pelo autor é uma atividade comunicativa realizada a partir do registro de imagens produzidas e organizadas no plano bidimensional especificamente para esse fim. Nesta acepção bastante ampla do objeto – que inclui o uso das imagens em suportes audiovisuais e em movimento (embora não analisadas no trabalho) –, não há preocupação com uma caracterização determinantemente profissional da atividade, que é

encarada como uma prerrogativa humana que se desdobra historicamente – e, no presente, se apresenta como uma profissão.

Em Meggs & Purvis não há qualquer tópico destinado a definir o objeto que está sendo historiado, mas é possível deduzi-lo pelo prefácio assinado por Meggs para a primeira edição do livro, de 1983: "[...] as pessoas buscam maneiras de dar forma visual a ideias e conceitos, armazenar conhecimento sob a forma gráfica e trazer ordem e clareza às informações" (MEGGS, 1983, p. 10). Já no epílogo, o trabalho define a "essência do design" como sendo "dar ordem às informações, forma às ideias e expressão e emoção aos artefatos que documentam a experiência humana" (MEGGS, 1983, p. 676). É por identificar essa essência que os autores apontam então "os escribas sumérios que inventaram a escrita, os artesãos egípcios que combinaram palavras e imagens em manuscritos sobre papiros, os impressores chineses de blocos de madeira, os iluminadores medievais e os tipógrafos do século XV [...]" como integrantes "do rico legado e da história do design gráfico" (MEGGS, 1983, p. 10). Assim, compartilham de concepção muito semelhante à de Müller-Brockman e, ainda, a de Satué, que define sinteticamente o objeto de sua historiografia logo na primeira frase: "a multiplicação e transmissão de comunicações visuais voluntárias" (SATUÉ, 1998, p. 9; tradução nossa)[6], acrescentando logo em seguida: "uma linguagem de figuras ou signos minimamente convencionados em função de uma necessidade informativa intencional, seja ela política, religiosa, comercial ou cultural" (SATUÉ, 1998, p. 12)[7].

Há, porém, algumas sutis diferenças entre as três concepções. O suíço enfoca o que considera uma atividade intrinsecamente ligada à natureza humana e que, por conseguinte, se desdobrará historicamente num campo profissional (por isso, o título de sua obra é "História da comunicação visual", e não "História do design gráfico"). Já Meggs & Purvis procuram sistematicamente identificar os traços da profissão em toda a sua narrativa – ou, ao menos, a partir da Idade Média. Por isso, vislumbram um "design celta de livros" nos oito primeiros séculos da Era Cristã (MEGGS, p.67 e 125) ou um "design gráfico do Renascimento"

Diferenciando-se de Meggs & Purvis, Satué não se utiliza do termo *essência* e preocupa-se em, ostensivamente, justificar a inclusão de manifestações das Eras Antiga e Medieval, contextualizando-as com mais rigor. Também se distingue por não considerar a comunicação visual de modo tão amplo como Meggs & Purvis e Müller-Brockman, mas restringindo-a àquela que ele adjetiva como *intencional* (no original espanhol, *intencionada*). Assim, diferentemente dos demais, não faz qualquer menção a pinturas rupestres, mas a principal sutileza da seleção dos fatos que integram a história do design gráfico, em sua narrativa, está em preocupar-se com a questão da *reprodução* das mensagens visuais (posta aqui em termos de *repetição*, sem que tal incida, necessariamente, no binômio *original/cópia*):

[6] "[...] la multiplicación y transmisión de comunicaciones visuales intencionadas"

[7] "[...] un lenguaje de figuras o signos mínimamente convencionales al servicio de una necesidad informativa intencionada, ya fuera política, religiosa, comercial o cultural".

> [...] o ato de projetar imagens simbólicas por meio de procedimentos – quaisquer que sejam – de repetição ou multiplicação, para que sejam reconhecidas, compartilhadas ou temidas por amplos setores sociais, integra as competências específicas que na comunicação visual intencional são atribuídas atualmente ao design gráfico (SATUÉ, 1988, p. 12, tradução nossa).[8]

Parece paradoxal que esta concepção da atividade – semelhante a dos outros três autores, mas acrescida necessariamente da função de multiplicar a mensagem visual – embase uma obra que integra à história do design gráfico, exemplos localizados historicamente antes da criação da imprensa. Ainda que intrincada, o autor apresenta uma solução para este paradoxo que pode ser exemplificada quando da inclusão dos monumentos gregos:

> [...] neste sentido, a disciplina tipográfica grega – da arquitetura à escultura – facilita a repetição e multiplicação seriada de imagens simbólico-informativas por meio de modelos arquetípicos [...] Assim considerados, os templos e a estatutária grega não constituem [...] autênticos símbolos visuais organizados em torno de um rigoroso programa de comunicação intencional? (SATUÉ, 1988, p. 12, tradução nossa)[9]

Dessa forma, é factível interpretar que o autor acaba por compartilhar com os demais autores de um enfoque histórico marcado por certo essencialismo – embora tal seja curioso numa obra, que frequentemente, se utiliza de termos próprios da historiografia marxista. A mesma percepção se faz sentir ao, explicitando a metodologia utilizada em seu trabalho, desvincular a conceituação de design gráfico dos meios de produção utilizados para sua consecução – mais especificamente, das tecnologias.

> [...] o conjunto de operações técnico-projetuais necessárias para elaborar um modelo específico para uma determinada informação visual, objetivando dotá-la da maior quantidade possível de atributos eficazes, compreensíveis e persuasivos para a fácil e completa percepção de sua mensagem [...] é algo que é preciso considerar com certa independência do meio técnico empregado para a obtenção do número desejado de cópias. [...] antes da aparição dos procedimentos de impressão seriada mais rudimentares, cada etapa histórico-cultural articulou sua própria sistemática para informar, persuadir ou convencer adequadamente seus propósitos, servindo-se para isso de meios diversos, de acordo com o domínio tecnológico correspondente e as dimensões e complexidades de suas respectivas massas receptoras (SATUÉ, 1988, p. 10, tradução nossa).[10]

---

[8] "el acto de proyectar imágenes simbólicas a través de procedimientos – cualesquiera que sean – de repetición o multiplicación, para ser reconocidas, compartidas o temidas por amplios setor4es sociales, forma parte de las competencias precisas que en la comunicación visual intencionada se atribuyen actualmente al diseño gráfico"

[9] "[...]en este sentido, la disciplina tipológica griega – desde la arquitectura a la escultura – facilita la repetición y multiplicación seriada de imágenes simbólico-informativas a través de modelos arquetípicos [...] Así considerados, los templos y la estatuaria griega ¿no constituyen [...] auténticos símbolos visuales organizados alrededor de un riguroso programa de comunicación intencional?

[10] "[...] el conjunto de operaciones técnico-proyectuales necesarias para elaborar un modelo singular para una determinada información visual, al objeto de dotarla de la mayor cantidad posible de atributos eficaces, comprensibles y persuasivos para la fácil y completa percepción de su mensaje [...] es algo que hay que considerar razonablemente con independencia del medio técnico empleado para obtener el número de copias deseadas. [...] antes de la aparición de los procedimientos de impresión seriada más rudimentarios cada etapa histórico-cultural logró articular su propia sistemática para informar, persuadir o convencer adecuadamente a sus propósitos, sirviéndose para ello de distintos medios, de acuerdo al dominio tecnológico correspondiente y las dimensiones y complejidades de sus respectivas masas receptoras"

No prólogo à edição espanhola do livro de Müller-Brockman (utilizada neste estudo), Anna Calvera observa que a obra foi a primeira a desvincular a história da comunicação visual "do universo industrial específico dos últimos séculos para voltar-se para as necessidades comunicativas do mundo antigo"[11]. O mesmo princípio está implícito em Meggs & Purvis, porém em Satué, como pôde ser visto, ele é explícito.

A questão tecnológica é o principal divisor entre os autores analisados até agora – que identificamos como perfilados à primeira dentre as quatro correntes historiográficas presentes no debate brasileiro e listadas na abertura deste artigo – e aqueles que localizam a gênese do design na criação da prensa tipográfica de Gutenberg. Na bibliografia selecionada para análise, apenas um autor, Quentin Newark, com uma obra recente – não apenas entre nós (2009), mas mesmo de sua edição original (2007) – efetivamente adota este marco. A obra, intitulada "O que é design gráfico?" (no original, "*What is graphic design?*") curiosamente avisa, logo na página 12, que "este livro não é apresentado como 'a' definição [de design gráfico], mas sim como algumas notas que indicam uma definição". Isto ocorre após um outro trecho:

> Imagine se o design gráfico fosse banido, ou simplesmente desaparecesse da noite para o dia. Não haveria palavra escrita, jornais, revistas, Internet, descobertas científicas sobre as quais falar, os livros seriam apenas para os ricos, não seriam necessários porta-níqueis, obras literárias, haveria poucas universidades e a medicina seria das mais simplórias. Tudo seria exaustivamente escrito à mão. Sem o processo e os ingredientes do design – estrutura e organização, palavra e imagem, enfim, diferenciação, – teríamos de receber todas as nossas informações por meio da palavra falada. (NEWARK, 2009, p. 6)

A concepção de design gráfico que subjaz ao texto é nebulosa – parece equivaler-se à *escrita*, enquanto em outras passagens parece ser a de *organização visual* e em outras, ainda, corresponder simplesmente à impressão. As indagações que esse autor suscita são inevitáveis. Por que não haveria palavra escrita sem o design gráfico se, segundo o próprio autor, ele só surgiu com Gutenberg? Por que "poucas universidades" e não nenhuma? Por que livros "apenas para os ricos" e não nenhum livro? A incoerência chama mais atenção por se tratar de uma obra que parece pôr em dúvida sua própria seriedade ou relevância.[12]

Newark parece justificar o início de sua periodização no século 15 em outro trecho, quando observa que "o design é formado por [três] forças que o atraem e o estendem em formas novas": a primeira, "física, mecânica" é o desenvolvimento tecnológico ("Como todo o design é produzido

[11] "del universo industrial propio de los últimos siglos para fijarse en las necesidades comunicativas del mundo antiguo" (MÜLLER-BROCKMAN, p. 8).

[12] Na mesma obra, acompanhando um texto de caráter conceitual intitulado "Função versus estética", Newark faz o seguinte comentário, posto em destaque: "Para não levar essa discussão tão a sério, lembre que mais cedo ou mais tarde quase todo o design gráfico está destinado a acabar em um desses recipientes" (Newark, p.10). Trata-se de um texto-legenda ladeado por uma ilustração de uma lata de lixo pixelada e por outra com traço naturalista. É preciso levar em conta que o autor visa claramente um público de iniciantes ou leigos na atividade, e por isso pontua o trabalho com trechos mais descontraídos ou bem humorados. Mas o comentário talvez possa lançar uma luz sobre a razão da incoerência dos exemplos citados acima.

pela tecnologia, sua evolução é inseparável do desenvolvimento tecnológico", explica à página 34); a segunda, ligada à primeira, é o comércio; e a terceira, oriunda das outras duas, é a padronização (NEWARK, 2009, p. 34-40). A ação destas "forças" só se faria sentir a partir do século 15, com a criação na Europa da prensa tipográfica e dos tipos móveis. Não à toa, sob nítida influência de McLuhan (autor também citado por Meggs & Purvis e Satué), ele sentencia: "Meios físicos sugerem a forma" (NEWARK, 2009, p. 38).

## Histórias de um objeto indefinido

A percepção de design gráfico de Newark, ainda que turva, não parece diferir muito daquelas dos autores que podemos filiar à terceira corrente – que identifica a gênese da atividade a partir da segunda fase da Revolução Industrial. Mais elaborado, o trecho de Schneider, reproduzido a seguir, indica que as bases são as mesmas:

> [...] o design não ocorre no vazio. Uma história do design [...] tem de mostrar o campo de tensões dentro do qual o design ocorre. [...] A qualidade estética, o caráter formal e o estilo do design não podem nem de longe ser interpretados sem se considerar o pano de fundo econômico e ideológico diante do qual o design surgiu (SCHNEIDER, 2010, p. 13).

No entanto, tanto nesta corrente quanto na que localiza a gênese no século 20, é impossível resumir, satisfatoriamente, em uma frase as concepções de design consideradas. Buscando dar conta das especificidades da atividade, ao longo de suas narrativas eles parecem aplicar diversas condicionantes para a definição do objeto que será historiado – e é justamente por conta destas condicionantes que estabelecem o marco histórico do design gráfico séculos depois do que fazem Müller-Brockman, Meggs & Purvis, Satué e Newark. Sendo assim suas concepções de design gráfico são, necessariamente, mais complexas. No contínuo desse raciocínio, elas requereriam uma definição mais pormenorizada e que fosse, para atender satisfatoriamente a esta complexidade, necessariamente sistematizada.

Surpreendentemente, não é isso o que ocorre na grande maioria das obras que identificamos com tais correntes: Hollis, Garcia et al., Hurlburt, Spencer, Weil e Schneider. Apenas as obras de autores brasileiros – Gruszynski, Kopp e Villas-Boas – se atêm a uma definição pormenorizada do objeto que pretendem historiar

Schneider é o exemplo mais curioso, justamente porque elabora um capítulo exclusivamente com esse objetivo. Iniciado por um apanhado etimológico da palavra *design*, com o qual pretende historiar o conceito, ele parte para o que intitula "Definições de design". Logo no início desse trecho, alerta: "Hoje não é possível uma definição precisa e unitária" (SCHNEIDER, 2010, p. 196). E o que se segue então não são definições do conceito, mas sim uma listagem de situações nas quais a *palavra* é contemporaneamente utilizada. Em seguida, sucedem-se considerações a respeito do design tão genéricas quanto o resumo que delas faz o autor:

> Design é a visualização criativa e sistemática de processos de interação e das mensagens de diferentes atores sociais; é a visualização criativa e sistemática das diferentes funções de objetos de uso e sua adequação às necessidades dos usuários ou aos efeitos sobre os receptores (SCHNEIDER, 2010, p. 197)

Note-se que tal concepção poderia ser atribuída a, praticamente, todas as obras examinadas neste trabalho – inclusive àquelas que identificamos com a primeira corrente historiográfica. Após esse trecho, são enumeradas três funções do design (aplicáveis tanto ao design gráfico, quanto ao de produto, conforme o já mencionado entendimento unitário do autor). No entanto, elas são apresentadas ou como prescrições "se um desses signos não agradar ao usuário, por mais prático que seja, o objeto dificilmente terá uma chance" (SCHNEIDER, 2010, p. 198), ou como características tão amplas que podem ser aplicadas a qualquer objeto concreto produzido pelo homem e a partir de qualquer campo de atuação: "Essas funções referem-se à manuseabilidade, durabilidade, confiabilidade, segurança, qualidade técnica, ergonomia e valor ecológico" (SCHNEIDER, 2010, p. 198). Basta pensar, por exemplo, no ato de um cozinheiro erguer uma parede para sua própria casa: todas estas funções podem ser observadas por ele ou cobradas por sua esposa, que é costureira. Não são suficientes, portanto, para serem tomadas como características definidoras apenas do design.

No entanto, para além da avaliação de sua eficácia, tais definições são mais comprometedoras porque nada do que é apresentado como característica definidora do conceito de design justifica o marco histórico do qual parte a narrativa histórica de Schneider. Mesmo quando procura definir, especificamente, o design gráfico, algumas páginas à frente, não há como vislumbrar porque seu objeto teria seus primórdios na industrialização do século 19. Ao partir de exemplos concretos para demarcar a atividade, são citadas aplicações que, a rigor, são anteriores ao período que ele considera de fundação:

> O design gráfico abrange tradicionalmente o projeto e a execução de superfícies gráficas bidimensionais (cartaz, livro, anúncio publicitário etc.). O design gráfico possui uma tradição mais longa do que a do design industrial, que surgiu somente durante o processo de industrialização (SCHNEIDER, 2010, p. 203-204).

Em Hollis, também se verifica que a definição apresentada não sustenta por si mesma o marco inicial na virada do século 19 para o 20: "Quando reunidas, as marcas gráficas – como as linhas de um desenho ou os pontos de uma fotografia – formam imagens. O design gráfico é a arte de criar ou escolher tais marcas, combinando-as numa superfície qualquer para transmitir uma ideia" (HOLLIS, 2001, p. 1).

É ao longo da obra de Hollis que se podem deduzir as condicionantes consideradas pelo autor. Elas aparecem já na introdução (HOLLIS, 2001, p. 2-4): a inserção social como campo profissional ("A mensagem do designer atende às necessidades do cliente que está pagando por ela"), a reprodução de um original, objetivando explicitamente a produção de cópias "[...] o designer, ao contrário do

artista, projeta tendo em vista a produção mecânica"), a divisão do trabalho[13] ("O designer muitas vezes trabalha com uma equipe, atuando como diretor de arte, supervisionando a fotografia e outros materiais ilustrativos encomendados") associada à sua consolidação como disciplina que pretende dominar uma área específica de conhecimento destinado ao controle da produção ("As propostas discutidas com o cliente são frequentemente revisadas em várias etapas, antes que se finalize o design com as instruções para sua produção") e com campo próprio de atuação ("O designer solitário tornou-se parte de uma equipe na indústria das comunicações – o mundo da publicidade, da publicação de revistas e jornais, do marketing e das relações públicas"), seus aspectos formais ("[...] o pôster, o folheto, a brochura, a revista e o livro são as estruturas físicas nas quais os designers gráficos devem organizar suas informações"), sua metodologia projetual ("O conteúdo [...] deve ser ordenado e estruturado de modo que seja visto em sequência, à medida que a narrativa literalmente se desdobra"), bem como suas funções (identificar, informar e instruir e apresentar e promover).

Verificam-se dois problemas em decorrência desta falta de rigor metodológico. O primeiro tem consequências sobre a própria coerência da narrativa histórica: ao mesmo tempo em que sua periodização estabelece um período precursor, nas duas décadas que marcam a passagem do século 19 para o 20, ao qual Hollis chama de *arte gráfica* (protagonizado por *artistas gráficos* e não designers), ele afirma: "A litografia, no final do século 19, permitiu aos artistas imprimir grandes áreas uniformes, utilizar cores e desenhar suas próprias letras [...]. Esse controle sobre a impressão *foi o começo do design gráfico*" (HOLLIS, 2001, p. 12; grifo nosso). O trecho se encontra numa segunda parte ainda do primeiro capítulo, que é intitulado "O pôster artístico", ladeado pelo antetítulo "Da arte gráfica ao design: 1890 a 1914".

Já no segundo capítulo – que se intitula "O começo do design na Europa" (mas ainda com o antetítulo "Da arte gráfica ao...") –, Hollis comenta que:

> [no] "design de Klimt para a capa do catálogo [...] [,] A uniformidade das linhas unifica o desenho e as letras de maneira essencialmente gráfica: o desenho resultante é bidimensional, criado para a reprodução gráfica" (HOLLIS, 2001, p. 21).

O que causa estranheza é que esse projeto – no qual, como mostra o trecho, o autor identifica características que o leitor deduziu serem definidoras do design gráfico – antecede em 16 anos (é de 1898) a I Guerra Mundial, que ele parece estabelecer como o momento da consolidação da atividade (e que, por isso, é tema do capítulo seguinte). Mas, ao acompanharmos sua análise de cartazes e demais materiais gráficos de guerra[14], a periodização não se justifica: seus comentários indicam muito mais um período de transição – e não de consolidação – do que

[13] A divisão social do trabalho é um argumento disputado pelos adeptos da corrente que identifica o início da história do design gráfico no processo de industrialização europeia e pelos que a advogam a partir do século 15. Os primeiros defendem que apenas com a Revolução Industrial ocorreram efetivamente separações entre a esfera da produção e a da concepção ou do projeto. No entanto, os outros afirmam que as oficinas de impressão, desde a prensa de Gutenberg, se organizavam em divisões internas de tarefas, nas quais algumas atribuições de produção já refletiam níveis de separação entre estas esferas.

[14] Observe-se, porém, que Hollis atribui este papel de consolidação não apenas à linguagem gráfica e à exploração de recursos tecnológicos de impressão no material promocional da I Guerra, pelos diversos estados nacionais, mas também ao desenvolvimento intensivo de estratégias próprias do design de sinalização.

sugerem as características que ele mesmo identifica nos trabalhos de Klimt, Peter Behrens ou Lucian Bernhard, abordados anteriormente.

Uma leitura mais atenta – ou talvez indulgente – torna compreensíveis tais idas e vindas. Elas podem ser interpretadas como uma tentativa de sugerir a gênese do design gráfico como um processo – ou, como afirma Spencer (outro autor que incluímos entre aqueles nos quais se identificam os partidários desta mesma corrente, referindo-se à "*modern typography*"), não o fruto "de uma abrupta invenção de um homem ou mesmo de um grupo" e sim de um processo que procurava responder "às novas demandas e novas oportunidades geradas no século 19" (SPENCER, 1969, p.13, tradução nossa)[15].

Entra em cena, então, o segundo problema que afeta, não a coerência interna da obra, mas sua compreensibilidade pelo leitor. Torna-se difícil estar seguro da interpretação destas idas e vindas e mesmo do acerto das deduções a respeito do objeto considerado, num trabalho que possui afirmações pouca claras como: "A interdependência econômica entre as revistas e os anúncios refletia-se na semelhança de design existente entre as matérias e as páginas de propaganda" (HOLLIS, 2001, p. 101), a respeito do cenário norte-americano nos anos 1930, ou "[...] a partir da década de 70, houve uma reação contra o design gráfico modernista, que vem sendo considerado fruto de uma era de ideologias" (HOLLIS, 200, p. 233).

Hurlburt, por sua vez, parte, claramente, de um recorte para moldar uma obra introdutória, ao que ele se refere como *design moderno* – "o estilo do século 20" – sem o objetivo de abordar o design gráfico como um todo. Assim, sua definição do objeto parte do pressuposto de que o leitor já possui uma noção prévia consolidada, cabendo apenas especificar os traços estilísticos de sua modalidade *moderna* – claramente fundada na tradição funcionalista (e lembremo-nos que a obra data de 1977): a simplicidade das formas, adequadas à função objetiva, o uso de cores e formas geométricas primárias. Garcia et al., Spencer e Weil têm perfis semelhantes entre si: não há uma clara explicação de um conceito como definição de design gráfico, nem do porquê de iniciarem suas narrativas a partir do século 20 – apenas relacionam o contexto pós-Revolução Industrial como as condições para o surgimento da atividade.

## A (produtiva) obsessão por definir

As três obras brasileiras examinadas, neste estudo, também podem ser filiadas às duas últimas correntes, embora com ressalvas. Na realidade, apenas Villas-Boas firma uma posição precisa sobre qual considera o marco inicial da história do design gráfico – a saber, o primeiro terço do século 20, tendo como referência as vanguardas históricas do modernismo. Nossa identificação das obras de Gruszynski e Kopp como partidárias da corrente que os localizam na segunda metade do século 19 deve ser tomada de forma relativa. O próprio Kopp afirma:

[15] "But of course modern typography was not the abrupt invention of one man or even of one group. It emerged in response to new demands and new opportunities thrown up by the nineteenth century" (SPENCER, 1969, p.13).

> Este texto parte do século XIX. Não considerando como marco inicial do design gráfico, mas por entender-se que a profusão de materiais gráficos neste período deixa de ser privilégio de poucos e alcança um estágio mais ubíquo (KOPP, 2004, p. 44).

Gruszynski, por sua vez, distingue a história da atividade, da história da profissão (distinção que se encontra igualmente em Hollis). Ela parece apoiar-se nas concepções de Meggs[16] (também citadas por KOOP, 2004, p. 39):

> Conforme o autor, a área do design gráfico constitui-se como uma profissão – prática reconhecida e remunerada – a partir do Modernismo. [...] Segundo Meggs, a área do design gráfico existia antes do Modernismo, remontando inclusive a papiros egípcios. Pode-se dizer que a atividade está ligada à reprodução mecânica em série, mas tem uma história anterior ao período modernista (GRUSZYYNSKI, 2008, p. 38).

Tanto no caso de um, quanto de outro, um dado chama a atenção: embora não sejam categóricos quanto à gênese do design gráfico – seja como mera atividade ou como campo profissional –, após tais referências, ambos não fazem qualquer outra, em parte alguma de suas narrativas, a etapas anteriores à segunda metade do século 19. Sem dúvida, é preciso levar em conta seus objetivos precisos: ambos visam contrapor o que chamam de *design gráfico moderno* ao que identificam como *pós-moderno*; tampouco pretendem traçar uma história do design gráfico, mas abordá-la apenas em função desse objetivo (e, portanto, tal abordagem deve ser encarada como um recorte).

Todavia, ao cotejá-los com o trabalho de Hurlburt – que, igualmente, recorre ao enfoque histórico, unicamente em função da finalidade de sua obra –, este dado toma especial relevo. Se suprimirmos os poucos parágrafos nos quais as duas obras brasileiras mencionam o design gráfico antes da Revolução Industrial, esse mesmo design simplesmente desaparece, sem quaisquer consequências para a compreensão ou mesmo a coerência das narrativas. Em resumo: tais etapas anteriores não fazem falta alguma. Não é o caso de Hurlburt, que lança mão das concepções gregas de proporção e da divisão áurea para validar o equilíbrio assimétrico do modernismo (HULBURT, 1999, p. 51-53): do Renascimento para abordar a noção de perspectiva e sua herança para as formulações das vanguardas históricas (HULBURT, 1999, p. 74-75); ou dos tipógrafos venezianos e da Coluna de Trajano, para introduzir seu capítulo sobre a tipografia no século 20.

As duas obras brasileiras citadas parecem compartilhar de uma mesma operação (e que também está, de certa forma, presente em Garcia et al. – outra obra proveniente de um país periférico[17]). Ela parece consistir em tomar a história anterior à industrialização como uma referência protocolar, uma alusão – ou reverência – obrigatória, porém pouco útil ou incisiva.

---

[16] A autora utiliza a edição norte-americana de 1992, que não tem co-autoria com Purvis.

[17] Considerando que a profissão de designer se instala na América do Sul posteriormente ao início ocorrido em países mais industrializados e que estes foram referências para o campo do design no Brasil e na Argentina.

Essa questão – para a qual podemos vislumbrar algumas hipóteses explicativas – merece uma abordagem a ser desenvolvida à parte, por fugir ao escopo deste artigo. No entanto, é necessário mencioná-la para justificar o porquê de a termos associado aos partidários do marco no século 19, e não àquelas que identificam a gênese em séculos anteriores – embora ambas sejam explícitas quanto à sua possível ocorrência em algum destes séculos (mas sem efetivamente precisá-lo[18]).

Outro padrão chama a atenção nos dois autores e também em Villas-Boas – padrão este que os distingue de praticamente todos os demais (exceto Schneider): a ênfase na definição do objeto, realizada *antes* de sua abordagem historiográfica, de maneira explicitamente sistematizada e procurando torná-la o mais específica possível (agora, diferentemente de Schneider). Essa não é uma característica apenas destas três obras brasileiras, como já constatara Lima, há quase duas décadas:

> Ao contrário dos textos acadêmicos brasileiros, preocupados em definir design antes de tudo [...], a literatura tradicional sobre design gráfico geralmente tem esta questão como definitiva, e não discute o termo (LIMA, 1996, p. 28).

Esse padrão também é ressaltado por Niemeyer (2007)[19], cuja obra mostra a incoerência de a institucionalização da atividade no país – iniciada, para a autora, com a criação da Escola Superior de Desenho Industrial, em 1962 – ter ocorrido sem vínculos consistentes com o segmento industrial. Talvez seja essa a explicação para tal obsessão[20]: uma busca por justificar socialmente, por meio de sua explicação meticulosa, a posição de uma atividade que teria surgido entre nós sob contornos pouco orgânicos. Neste aspecto, eles seriam *artificiais* se comparados ao processo europeu. Significativamente, tal processo ocorreu justamente nas etapas que, não obstante sejam historiadas pelos autores estrangeiros, merecem apenas breves menções por parte de Gruszynski e Kopp (que, no entanto, não se furtam a citá-los) e rejeitadas por Villas-Boas. A ilação que se impõe, como observado anteriormente, não tem como ser desenvolvida aqui, mas em estudo à parte.

Assim, Kopp se dedica a precisar detalhadamente o objeto, embora não extensamente – posto que, como observa, "a proposta, aqui, não é discutir longamente esta questão" (KOPP, 2004, p. 41). Ele parte do desmembramento dos dois termos que formam a expressão: *design* como "atividade que privilegia o planejamento e a organização [...] de elementos estético-funcionais, um conjunto viabilizado pelas possibilidades técnicas disponíveis numa determinada época e lugar" e *gráfico* como "o que está relacionado àquilo que é escrito, desenhado, grafado ou marcado sobre alguma

---

[18] Esta, porém, não é uma exclusividade dos dois autores. Nas fontes bibliográficas examinadas, Spencer adota procedimento parecido: admite antecedentes à sua periodização (a partir dos modernistas, no século 20), mas não é nada preciso ao localizá-los no tempo.

[19] "A maioria dos trabalhos sobre design se inicia pela conceituação da profissão" (NIEMEYER, 2007, p. 23). A afirmação é realizada em meio a abordagem pela autora de um contexto estritamente brasileiro. Coincidentemente, é utilizado por Gruszynski (2008,p. 21) como epígrafe do capítulo no qual define o objeto.

[20] A preocupação com a conceituação não é um fato datado, mas subsiste. Ela é explícita, por exemplo, na introdução de uma obra recente: BRAGA, Marcos da Costa. **O papel social do design gráfico: história, conceitos e atuação profissional**. São Paulo: SENAC-SP, 2011.

superfície [...] [e que] está relacionado com o que comunica alguma coisa através do registro [...] visual sobre uma superfície qualquer [...] [e ainda que] é passível de ser produzido/reproduzido através de sistemas de impressão" (KOPP, 2004, p. 41). Acrescenta ainda que "a atividade do design gráfico, materialmente, une: tipografia, fotografia, ilustração, arte-final, superfícies de impressão ou fixação da informação, tratamento de imagens, processos industriais de impressão gráfica, entre outros" (KOPP, 2004, p. 43).

Note-se que a definição só se aplica à profissão se concebida como restrita à periodização adotada por ele como recorte – e não a etapas anteriores. Gruszynski, por sua vez, dedica um capítulo inteiro à definição, recorrendo a cerca de uma dezena de referências bibliográficas para esmiuçar suas características – e, tal como Kopp, fazendo-o de maneira que acaba por restringi-lo à periodização adotada como recorte. Já Villas-Boas ocupa-se com a definição em apenas uma página (13), porque compila, resumidamente, as noções desenvolvidas por ele mesmo em obra anterior: justamente um livro inteiro dedicado à definição (*O que é [e o que nunca foi] design gráfico*. RJ: 2AB, 1997).

O caso de Villas-Boas chama a atenção, entre as obras brasileiras analisadas, porque enfatiza sua periodização de maneira peremptória: para ele, a história do design se inicia com o século 20, tomando como marco a emergência das vanguardas históricas e como antecedentes, a emergência do que chama de "gráficos de segunda linha", em oposição à tradição das casas tipográficas originárias do Renascimento. Assim, o autor rejeita a expressão *design gráfico moderno* (ou a variante *design moderno*) – não apenas presente em Gruszynski, Hurlburt, Kopp e Weil, mas frequente na bibliografia em geral sobre design, justamente para distinguir os contornos assumidos pela atividade após a industrialização europeia.

> A análise do design gráfico como objeto de estudo do desdobramento histórico do Modernismo traz [...] um conclusão singular [...]: a de que o design gráfico tem sua gênese na própria experiência modernista, e que ele não existia antes dela. Tal constatação põe por terra uma categoria muito utilizada por estudiosos da área: a de um *design gráfico moderno*. [...] a categoria *design moderno* não tem significado, na medida em que não há sentido pensar num *design gráfico pré-moderno* ou *não moderno*. O design gráfico é, por definição, moderno. (VILLAS-BOAS, 1998, p. 14).

O uso da expressão *por definição* é sintomático: é justamente pelas condicionantes que o autor aplica à definição da atividade que conclui por sua gênese, no início do século 20. Tais condicionantes, grosso modo, não diferem tanto daquelas consideradas por Gruszynski e Kopp, embora esse autor dê uma maior ênfase ao que denomina como "aspectos simbólicos". A diferença está não na definição por si mesma, mas no fato de que ela é empregada por Villas-Boas para negar etapas anteriores como efetivamente pertencentes à história do design gráfico, enquanto para os dois outros brasileiros ela serve, ainda que não explicitamente, para estabelecer um recorte sobre uma história mais longa que, a rigor, não se estabelece em suas narrativas.

## Conclusão

As concepções de design gráfico constantes nas obras analisadas estão diretamente ligadas à construção historiográfica realizadas por elas. Entretanto, a coerência entre os dois termos só se dá de maneira efetiva – ou seja, por meio da consistência das periodizações realizadas – quando tais concepções, são significativamente abrangentes (Müller-Brockman, Meggs & Purvis, Satué) ou, no extremo oposto, quando sua complexidade é objeto de uma sistematização precisa (Gruszynski, Kopp, Villas-Boas – ainda que nos dois primeiros casos seja necessário um esforço de interpretação para compreendê-las).

Quando tal não ocorre, as periodizações se mostram incongruentes – como nos casos de Newark e sua moeda grega ou de Hollis, com sua percepção de consolidação a partir de uma descrição de transição ou seu modernismo circunscrito aos anos 1950 – ou simplesmente gratuitas (Schneider, Weil). Em outro vértice, estão as concepções do objeto, significativamente datadas pela hegemonia funcionalista (Hurlburt, Spencer) e que se mostram coerentes justamente porque restritas a este universo.

## REFERÊNCIAS

Nota: Os dados sobre as obras que compuseram o corpus deste estudo constam do Quadro I, ao início do artigo.

CARDOSO, Ciro Flamarion. História e paradigmas rivais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). 5ª ed. **Domínios da história:** ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARR, Edward Hallet. **Que é história?** 3ª ed. São Paulo: Paz e terra, 1982.

FOUREZ, Gérard. **A construção das ciências**. São Paulo: Unesp, 1995.

FREITAS, Sydney Fernandes de. **A influência de tradições acríticas no processo de estruturação do ensino / pesquisa de design.** 1998. Tese (Doutorado) – COPPE/ UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas (SP): Unicamp, 2012.

LIMA, Edna C. Design gráfico, um conceito em discussão. **Anais do P&D Design '96.** Revista Estudos em Design, Belo Horizonte, 1996.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil:** Origens e instalação. 4ª ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

# tempos *barrocos*

# Cultura barroca e a formação da região das Minas – tempos ambíguos

*Monica Fischer* [1]

*"Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significado".*

**Interpretação das Culturas**

Clifford Geertz

O surgimento de formas barrocas ocorreu no princípio do século XVII, na Roma dos papas; espalhou-se ao longo daquele século e mesmo pelo século seguinte, por quase toda a Europa e pelos países e colônias sob sua influência, originando tendências locais com características próprias. A expressão barroca, apesar de apresentar considerável variedade (e de seu surgimento[2] e declínio se darem em épocas diferentes em cada país) apresenta, no entanto, elementos comuns, caracterizadores de um código simbólico único e estruturador de uma nova ordem. Segundo Ricardo Averini (1983), o Barroco representa a "primeira manifestação de arte no mundo moderno, a ter uma nota de universalidade extra-européia". Afirma o autor, que uma demonstração simbólica significativa deste novo conceito de universalidade é dada pelo tema recorrente das "quatro partes do mundo", introduzido no princípio do século XVII nos ciclos rituais religiosos e profanos, na tentativa de representar o mundo como um todo: as regiões já conhecidas e todas aquelas recém-descobertas.

Para que possamos situar a origem das formas barrocas e seus desdobramentos nos diversos continentes, é preciso apontar alguns fatos marcantes do período histórico, nos planos político-econômico e religioso, ocorridos na Europa no século anterior, sem, contudo, proceder a uma análise detalhada dos mesmos, o que fugiria ao objetivo deste trabalho. No plano político-econômico tinha curso a intensificação do comércio e a formação das colônias, resultante da expansão marítima européia, com a descoberta de novas terras e riquezas na América, África e Ásia; já no plano religioso, desencadeavam-se contestações à ordem estabelecida ao longo dos séculos pela Igreja

[1] Mestre em Sociologia / UFMG, Profa. / pesquisadora da Escola de Design / UEMG, Centro de Estudos em Design da Imagem / ED – UEMG

[2] Nas últimas décadas do século XVII verificam-se as primeiras incursões do Barroco na arquitetura brasileira das regiões litorâneas, sendo adaptações coloniais de padrões europeus promovidos pelas ordens religiosas; destacam-se os franciscanos pela sua maior liberdade criativa e originalidade, sobretudo numa série de conventos, na costa entre as cidades de Salvador e João Pessoa. Observa-se, no século seguinte, "esta primazia se deslocar progressivamente para as associações leigas de Irmandades e Ordens Terceiras, cuja atuação seria decisiva na região das Minas Gerais, onde foram proibidos conventos, por ordem expressa do governo português" (OLIVEIRA, 2008, p. 27).

Católica, tais como a reforma protestante e o saque de Roma, em 1527. Por outro lado, surgiam reações contrárias às contestações, que culminariam na criação de várias ordens religiosas, entre as quais a Companhia de Jesus (1534), e no amplo movimento revigorador da fé católica denominado Contra-Reforma, a partir do Concílio de Trento (1545-1563). Estas são as bases históricas que estruturariam e consolidariam no século XVII, a formação dos poderosos estados absolutistas europeus e o conjunto de ações coercitivas realizadas por parte da Igreja Católica, na tentativa desesperadora de catequese dos chamados "povos primitivos" e de europeus ateus ou hereges. O século XVII caracterizava-se, portanto, pela exuberância, prepotência e exibicionismo do poder absoluto, que tanto os estados quanto a Igreja Católica encerrariam e traduziriam para os diversos planos da produção ideológica e da vida material. Observa Affonso Ávila:

> Os estudiosos são unânimes em ressaltar o envolvimento triunfalista, seja de feição religiosa ou política da vida barroca, mas é imperioso que se assinale também o que essa tendência à enfatização do poder temporal, pelo estado ou pela igreja, encerra de dramaticidade histórica. No fundo, o triunfalismo não significa aí uma consciência absoluta de vitória, porém a tentativa de conter, pelo ilusório e maravilhoso, a marcha transformadora do tempo, de contrapor às forças de evolução a imagem de um mundo estável e ideal que é preciso triunfar sobre a história (ÁVILA, 1970, p. 15-16).

Vários autores procuram investigar a origem do período barroco, relacionando-o com fatos ocorridos na época, mas quase sempre privilegiando um dado acontecimento em detrimento de outros. Hannah Levy (1941) nos remete a três teorias diversas do Barroco, através dos autores Heinrich Woelfflin, Max Dvorak e Leo Balet, que explicam o surgimento do Barroco a partir de abordagens que se distinguem pela maneira diversa de conceber a relação existente entre o domínio da arte e os outros domínios da história. Para Woelfflin, o Barroco é uma forma evolutiva natural da Renascença, independente de fenômenos sociais ou econômicos da época, restringindo-o, assim, ao campo da arte, cuja evolução, segundo este autor, se processa independentemente da história geral. Já para Dvorak, a arte está interligada a "todas as idéias que dominam a humanidade", relacionando-a principalmente à expressão religiosa e filosófica dominante da época. Na visão de Balet, o domínio da arte é condicionado pela interação de todos os domínios da história, sendo o Barroco essencialmente ligado ao absolutismo, que passou a dominar toda a vida social, cultural e política daquele período. O Barroco só pode ser compreendido, na abordagem de Germain Bazin (1970), se for vinculado aos princípios sociais, políticos e intelectuais, condicionadores da época em que surge. De forma parecida, Suzy de Melo (1985) afirma que ao Barroco, como estilo artístico, relacionam-se acontecimentos históricos, econômicos e sociais de grande significado, fazendo-se necessária, portanto, uma análise mais ampla do referido período histórico. Já o Barroco, segundo a visão de Arnold Hauser (1972), vinculava-se tanto ao absolutismo das monarquias dos séculos XVII e XVIII, quanto ao caráter palaciano e oficial do catolicismo e à secularização crescente da Igreja, apesar de assumir uma grande variedade de formas nos diversos países europeus. Em relação à tamanha diversidade de abordagens, Lourival Gomes Machado explica:

> Se, de fato, a investigação teórica permitira perceber que toda uma fase da história ocidental, mais do que protestante ou jesuítica, mais do que absolutista, capitalista ou apenas mercantilista, e mais do que naturalista ou iluminista, necessariamente se caracteriza como a época barroca, claro está, que na forma barroca deveríamos procurar o que inutilmente se imaginara surpreender em cada um daqueles aspectos parciais, ou seja, o sentido profundo de uma cultura que, para exprimir-se, exigiria o intermediário simbólico de uma arte polivalente, universal, global (MACHADO, 1967, p. 46).

Propomos enfocar o Barroco, portanto, não como mero estilo artístico, e sim como uma *totalidade cultural* que traduz uma maneira própria de percepção e expressão, determinante não somente de uma caracterização peculiar em termos de forma e espaço, mas também em termos de propagação de emoções e significados, manifestos através de comportamentos engendrados por uma ordem simbólica coletiva que, desta forma, cria seus próprios meios para ser transmitida e reproduzida, coletivamente. Interessa-nos objetivar uma análise na área em comum entre antropologia e história, uma abordagem na ótica da *história cultural*. Em sociedades com classes sociais de estrutura hierarquizada em que desigualdades sociais são reproduzidas, os códigos culturais ocultam tais contradições político-econômicas ao se sobreporem hegemonicamente ao contexto das relações sociais, onde diferentes atores sociais e seus interesses diversos, até mesmo antagônicos e em conflito, se inscrevem em uma mesma trama cultural. A cultura revela, assim, seu caráter predominantemente homogeneizador, voltado à promoção da coesão social, sendo meio passível para que redes de significados culturais sejam compartilhadas pelos diversos atores sociais, cotidianamente, dotando de sentido suas ações – formas de *pensar, sentir e agir* – a que Émile Durkheim se remete como fato social. Um conjunto de valores culturais se afirma, historicamente, e passa a ser assimilado e reproduzido coletivamente, daí sua eficácia na manutenção do s*tatus quo*. Entretanto, desencadeados por diversos fatores - previsíveis ou não – podem revelar períodos de fragilidades no tecido cultural associados a tensões ou crises no contexto social, e assim engendrar mudanças mais profundas e revolucionárias, capazes de transformar o referido *status quo*. Buscaremos prosseguir a análise da cultura barroca, primeiro na sua abrangência cultural mais geral e universal - o código simbólico estruturante dos valores barrocos que se difundem e abarcam as "quatro partes do mundo" - e, em seguida, em manifestações mais regionalizadas, como as peculiaridades[3] engendradas na arte e cultura setecentista em Minas Gerais.

## Considerações sobre a Cultura Barroca Européia

*"Usávamos o ouro para louvar Deus, ou Deus para louvar o ouro, como você quiser; ficou tudo um pouco embaçado no espelho da memória".*

**Sinais de Vida no Planeta Minas**

Fernando Gabeira

[3] Diversos traços de originalidade se destacam, como o Adro dos Profetas em pedra-sabão no Santuário de Congonhas, de Aleijadinho: Germain Bazin considera este conjunto escultórico como últimas expressões autênticas da arte cristã ocidental; é extraordinário, como observa Myriam de Oliveira (2008, p. 54), que "sejam obras de um artista mestiço dos Trópicos, nascido escravo e praticamente autodidata".

Os exemplares de arquitetura barroca existentes em quase toda a Europa e América Latina, apesar de revelarem notáveis diferenças, também apontam para características comuns, na opinião de vários autores. O termo barroco apresenta curiosa dinâmica em relação a seu significado. Na Península Ibérica, o vocábulo espanhol *barrueco*, vindo do português arcaico e usado pelos joalheiros desde o século XVI, era utilizado para designar um tipo de pérola irregular e de formação defeituosa, enquanto na Itália significava uma conversa estranha e de escasso valor argumentativo. O termo técnico, portanto, estabeleceria desde o início uma conotação pejorativa para toda produção artística que se opunha à disciplina das obras do Renascimento. Durante muito tempo associavam-se àquela arte qualidades negativas, significando grande imperfeição e mau gosto. Essa concepção perdurou até 1888, quando o crítico suíço Heinrich Woelfflin e seus seguidores trataram o Barroco como um estilo independente que seguiu ao Renascimento, proporcionando ao termo um significado mais objetivo, apesar de desvinculá-lo de seu contexto sócio-político-econômico.

Referindo-se sempre à arte do século XVII e princípio do século XVIII, definiram-se como barrocas aquelas obras que continham determinadas características, sendo as principais:

- Procura do movimento, quer real - uma fonte, uma parede ondulada - quer sugerido - um personagem retratado em pleno movimento; linhas compositivas predominantes em diagonais;
- O gosto pelo teatral, cenográfico, faustoso;
- A permanente mistura e até fusão da arquitetura, da escultura e da pintura, proporcionando efeito único e assim sugerindo a transformação do real em irreal, e do irreal em real;
- Utilização de esculturas com funções de arquitetura, como colunas de sustentação, por exemplo;
- Utilização ao absurdo das formas clássicas - colunas, arcos, frontões, frisos, entre outras - transformadas de maneira fantasiosa e subjetiva em ornamentações que sugiram pompa, dramaticidade e movimento, como curvas e contra-curvas, como colunas onduladas, torsas;
- Volutas ornamentando os contrafortes laterais - elementos construtivos que toda cobertura em abóboda requer e que assim passam a ser disfarçados;
- Sugestão ao infinito, apelo à ilusão ótica, através de afrescos, que simulem o infinito da abóboda celeste, de alamedas que se perdem no horizonte, de jogos de espelhos que alteram as perspectivas;
- Predileção pelo ilusionismo, que é obtido através de arquitetura pintada: os salões são pintados com cenas arquitetônicas e naturalistas, simulando ao infinito a continuação da arquitetura real, pelo uso de perspectiva ilusionista;
- Figuras pintadas ou esculpidas, apresentando grande exuberância física, sugerindo amplos movimentos ou posições de equilíbrio instável; uso de composições dinâmicas;
- Na pintura, fortes contrastes claro – escuro; em fachadas, em que predomina o elemento vazado, valorização de jogos de luz e sombra com a projeção do sol, que se movimenta sobre a mesma;
- Ênfase dada à escada, pela sua função teatral, tornando-se uma das partes mais importantes e imponentes da edificação;

- Criação da galeria, que é um elegante corredor para desimpedir as salas, local não só de passagem, como também de representação - onde, futuramente, se passaria a expor quadros.

Sylvio de Vasconcellos retrata a expressão barroca, observando:

> Antes os corpos eram estáticos, variava o ponto de vista, o homem. Tentou-se então, dinamizar a própria obra de arte, dar-se-lhe uma vida particular, que independesse do movimento do observador, ou que, pelo menos, obrigasse o observador a percebê-la. A arquitetura então se agita, como se as composições renascentistas fossem balançadas pelo vento, abauladas, infladas, onduladas, e, em determinado momento deste balanço, se congelassem, sem que se perdesse a sugestão do movimento que assim as configurava. Os efeitos óticos proporcionados pela perspectiva e pelas visadas sucessivas do observador, incorporam-se à própria obra. A matéria não define mais volumes estanques e simples; antes insinua através de suas formas, vários volumes conjugados ou entrosados, nascidos uns dos outros, continuamente. Os espaços se interpenetram e não há mais uma justaposição definida entre eles, ou entre eles e a matéria. A própria matéria não se define inteiramente e se apresenta de várias maneiras, conforme se considera, conforme se acomoda a vista em um determinado ponto dela. Não há necessidade do observador mudar de ponto de vista para que a composição se altere; bastará que capte e entenda as sugestões que lhe são oferecidas (VASCONCELLOS, 1983, p. 26).

Podemos verificar que a obra de arte barroca nos convida a uma relação visual bastante rica de possibilidades, apelando intensamente para a experiência dos sentidos. Infinitas são as possibilidades que se abrem frente a uma arte que se movimenta, utilizando sugestivos jogos criados a partir da confrontação de volumes maciços e vazados, de cores cambiantes de luz e sombra, de formas exuberantes, que se adentram e se abrem em indeterminação de limites e imprecisão de contornos. É através desse constante apelo à impressão sensorial - articulando-se tais efeitos especiais da época - que o receptor, não mais mero espectador contemplativo e assimilador passivo do visível através da razão, agora passa a receber toda informação estética sob um grau de tensão, que o transporta para um verdadeiro êxtase dos sentidos. Buscando provar uma verdade que já possui, o artista barroco procura persuadir e convencer, surpreender, comover e arrebatar.

Observando a cultura barroca como uma totalidade cultural, percebemos que a sua expressão não se limitou aos edifícios em si, principalmente igrejas e palácios, voltando-se também para outros elementos, como estradas, praças, monumentos, fontes e jardins – na atualidade, sendo elementos que compõem a área denominada de urbanismo – sendo arranjados de forma a obter efeitos teatrais no próprio tecido citadino. Este caráter de "intencionalidade" nos remete a Lefebvre, que concebe a cidade como configuração de espaços socialmente construídos, onde a arquitetura expressa intensamente o conteúdo e o contexto vividos pelos homens da época, em que a espacialização se torna suporte do simbólico (LEFEBVRE, 1961). Assim, podemos também falar de música barroca, com o surgimento da ópera, do teatro barroco, que se tornaria um dos espaços fundamentais da vida em sociedade, já que na época o homem mais parecia representar do

que propriamente viver sua vida, de pintura barroca, hoje considerada como a primeira "verdadeira pintura de propaganda", e de cerimônias e vestuários barrocos (WASHINGTON, 1953). Observa-se, portanto, que a vida social produz ao lado dos bens materiais, igualmente, bens simbólicos, que informam os indivíduos, contribuindo para as suas ações e decisões (ABREU; SOIHET, 2009).

Em vista de tamanha abrangência, Affonso Ávila (1970) afirma que, no período barroco, a arte é assimilada de tal maneira pelo sistema que termina por adquirir nele uma função de estrutura e não sendo apenas decorativa, mágica ou de fantasia. A concepção barroca seria essencialmente a matriz totalizadora da realidade da época, imprimindo uma determinada estruturação naquela sociedade, em seus mais diversos níveis de existência, que durante quase dois séculos se manteria e se reproduziria através desse mesmo modelo, e que por fim chegaria ao seu esgotamento. Desta forma, torna-se necessário um enfoque mais detalhado da linguagem barroca, tanto a plástica quanto a literária, que, segundo Ávila (1970), viria colocar-se sob o primado de três elementos fundamentais: o lúdico, o visual e o persuasório. Observa o autor, que o Barroco já não representa apenas um estilo artístico, "mas uma sistematização de gosto, que passa a se referir em todo um estilo de vida, um estilo, portanto, global de cultura e de época para cuja síntese o lúdico poderá, sem risco de especiosidade, ser tomado como categoria crítica" (ÁVILA, 1970, p. 9).

O jogo[4], conceituado não como jogo no sentido de entretenimento/competição, mas compreendido, na visão de Ávila, no seu sentido mais amplo, caracteriza-se como categoria que traduz as manifestações primárias de uma impulsão vital, tornando-se cada vez mais complexa, para sublimar-se em nível simbólico ou criativo: "a permutação, a interação, a mútua permeabilidade do lúdico no ser social vem constituir, também, a nosso ver, senão um dos suportes da veiculação de toda a linguagem do homem, pelo menos um conduto ponderável no processo comunicador de algumas das formas que ela assume" (ÁVILA, 1970). Para o autor, portanto, a atitude lúdica do artista barroco significa o pleno extravasamento de seu potencial criativo diante da crise filosófica deflagradora de choques ideológicos e embates religiosos, diante de valores em conflito, como os da fé e os da razão, de sentimentos em confrontação, como os da alma agoniada pelo seu exílio no mundo e os da carne dilacerada pela paixão reprimida dos sentidos, a busca da transcendente perenidade do espírito e a materialidade transitória das coisas.

De acordo com Werner Weisbach (1942), a arte barroca adaptava-se adequadamente aos propósitos da Contra-Reforma, permitindo o surgimento de símbolos, alegorias e representações que orientassem a sensibilidade espiritual e coletiva da época. A intervenção da Igreja em assuntos de natureza plástica, como exame e censura da arte que retratasse o humanismo, demonstra a intenção de dirigir as almas para sentimentos piedosos (CAMPOS, 1987). Para Weissbach (1942), a Igreja, buscando recuperar seu predomínio espiritual, passaria a utilizar intensamente o drama e o luxo para persuadir de sentimento religioso seus fiéis. Buscando diminuir a distância entre o natural e o divino, os santos foram representados com características psicológicas próprias, alcançando dessa

[4] Johan Huizinga também aponta o jogo como uma categoria primária da vida, aglutinando instinto e espírito humanos, manifestando-se enquanto impulso lúdico, sobretudo na formação das áreas da linguagem, mito e rito.

forma uma aparência real. Outro aspecto presente é a consciência da extrema brevidade do tempo, ou seja, a percepção do homem da época, de que a vida se consome em direção à morte, e, em vista desta, a necessidade de buscar-se intensamente a salvação. Adalgisa Arantes Campos (1987) argumenta que a morte passa a assumir um significado relevante na cultura barroca, sendo motivo de cerimônias exuberantes em encenação criativa de imagens, alegorias e símbolos, nos níveis de requinte das festas de outra natureza. Afirma a autora, que o componente trágico, característico do Barroco, se expressaria, assim, "no domínio da forma através da presença de cenas dolorosas e cruéis e na literatura e teatro pela exigência profunda de uma reflexão sobre o tempo da morte" (CAMPOS, 1987, p. 83). Traduzia o artista barroco, de maneira excepcional, toda a dramaticidade contida neste duelo:

> Entre espírito cristão, medieval, anti-terreno e o espírito secular, racionalista, mundano. Daí aquela série de antíteses: ascetismo e mundanidade, carne e espírito, sensualismo e espiritualismo, religiosidade e erotismo, realismo e idealismo, céu e terra. (...) Outro elemento constante do espírito do barroco é a preferência pelos aspectos cruéis, dolorosos, espantosos, terríveis, sangrentos e repugnantes (WASHINGTON, 1953, p. 102-103-105).

Este apelo exagerado ao sofrimento e à morte, frequentemente representado por túmulos, pelo esqueleto e pela caveira, busca expor cruamente a desintegração física e o ato de morrer, lembrando aos viventes o senso de sua miséria terrena, enquanto pecadores, em contraposição ao plano sobrenatural. A igreja barroca, desta forma, passaria a atuar como verdadeiro teatro místico, em que se revelaria tanto o caminho da miséria e do sofrimento para aqueles que trilhassem pelo signo do pecado, quanto o da pompa e do deslumbramento para quem alcançasse o maravilhoso mundo do sobrenatural. Benedito Nunes (1983) considera que o misticismo se manifestava de diversas formas, quer o propósito da piedade e do desprendimento, do lado protestante, quer do lado católico, o da contemplação estática ou através da experiência da infinitude, em que se buscaria aprisionar a infinitude dentro deste mundo, revelando, portanto, o profundo antagonismo entre transcendência e mundanidade.

Todos estes fragmentos do universo barroco, analisados isoladamente por diversos autores, passam a interrelacionar-se e dilatar seu sentido, inseridos na abordagem proposta por Richard Sennett (1988), que objetiva investigar a formação do mundo público do Antigo Regime e as suas mudanças ao longo dos dois séculos seguintes, acarretando em transformações culturais significativas. Através de um estudo histórico comparativo, o autor busca analisar essa formação e o seu declínio - as transformações nos domínios público e privado - em que, finalmente, viria a consolidar-se uma nova cultura urbana, secular e capitalista, passando a predominar o espaço privado em detrimento do público. Essas transformações, no entanto, não ocorreram de forma sincrônica em todo território europeu, muito menos em relação à Região das Minas, ainda colônia portuguesa, até 1822[5]. As estruturas culturais continuamente se modificam através do tempo,

[5] Em 07 de setembro de 1822 foi proclamada a independência do Brasil frente à Coroa Portuguesa, tornando-se um império escravocrata, sendo Dom Pedro I o seu primeiro imperador (1822 – 1831).

porém, transformações verificadas em contextos específicos nem sempre apresentam sincronia entre si, sendo resultado da experiência e das relações vivenciadas entre diferentes grupos sociais: comportamentos, crenças e até cotidianos dos homens comuns, desta forma, passam a compor novo campo de análise para avançar-se na compreensão de fenômenos complexos, como o da ressignificação cultural (ABREU; SOIHET, 2009).

Sennett (1988) aponta como "Antigo Regime" a época referente ao século XVIII, especificamente ao período no qual a burocracia comercial e administrativa se desenvolve nas nações, paralelamente à persistência de privilégios feudais. Para realizar seu estudo, o autor escolhe as duas maiores cidades européias em 1750, Londres e Paris, que revelavam fenômenos novos e precoces em relação às outras, buscando caracterizar as significativas transformações comportamentais associadas a mudanças político-econômicas e culturais em curso em tais cidades; na mesma época histórica em que, simultaneamente, perdurava uma política colonial de manutenção do status quo, através de rígido controle de vilas e arraiais voltados à extração aurífera e de diamantes, sobretudo na Região das Minas[6], gerando, entretanto, considerável riqueza artística e cultural local.

Apesar da vida pública não começar no século XVIII, é nele que ela assume uma nova versão, calcada nas forças advindas de uma burguesia em ascensão e de uma aristocracia em declínio. O aumento de tamanho dessas cidades se deu nas décadas anteriores a 1750 e dependeu, em grande parte, de migrações provenientes de cidades pequenas e do campo. O acelerado crescimento dessas cidades, em que grupos sociais complexos e díspares passariam a entrar em contato e a interagir, engendrando mudanças culturais consideráveis, anacronicamente, corresponde ao apogeu da cultura barroca nas colônias e regiões sob domínio do catolicismo, como na Capitania das Minas.

A formação de um novo ambiente de estranhos, enquanto desconhecidos e não necessariamente forasteiro é investigado por Sennet (1988), enfocando a nova estruturação de comportamentos voltados para a valorização da vida pública, assim como a ocupação e as intervenções ocorridas no espaço urbano. Segundo o autor, à medida que as cidades europeias se desenvolviam e cresciam, surgiam redes de sociabilidade independentes do controle real direto, propiciando a formação de locais onde estranhos podiam regularmente se encontrar. Outro autor, Georges Rudé (1988), também aponta para a crescente urbanização que se tornaria uma característica específica da Europa do século XVIII, assim como para o crescimento demográfico e a expansão geral da indústria e do comércio: havia por volta de 1800 vinte e duas cidades europeias com uma população igual ou superior a 100.000 habitantes, enquanto que um século antes não existiam mais que treze ou quatorze (RUDÉ, 1988). Tal crescimento urbano europeu (principalmente centrado no Sul e Oeste, iniciado pelas cidades italianas que continuavam a crescer tanto em tamanho como em número especialmente onde atraíam o comércio) é superado, segundo Rudé (1988), pela expansão urbana ainda maior, verificada na Inglaterra e na França, sobretudo nas cidades de Londres e Paris. A

[6] Segundo análise de Lucas Figueiredo, "na condição de maior produtor mundial do metal precioso, Portugal passou a irrigar a economia da Europa [...], chegou a estimular o nascente capitalismo [...]. Apatacada com o ouro do Brasil, Londres avançava para tomar de Amsterdã o posto de centro financeiro da Europa" (FIGUEIREDO, 2011, p. 218-219).

dinâmica cultural que promove a acelerada urbanização em curso nestas cidades reflete-se em rupturas precoces com os contextos culturais barrocos vigentes, revelando novas possibilidades, enquanto construções simbólicas fluidas e flexíveis.

Tanto Sennett (1988) como Rudé (1988), portanto, constatam em suas análises as significativas mudanças que ocorriam em certas regiões da Europa ao longo do século XVIII, provocadas pela crescente urbanização em curso, acarretando transformações não só na antiga ordem social, como também na configuração e organização do tecido urbano. Rudé (1988) considera que se tratava de uma época de construções de grandes edifícios públicos, igrejas, praças, colunatas, de "hotéis" citadinos e casas rurais para aristocratas e ricos. "Os déspotas, iluminados ou não, não se mostravam avaros quando se tratava de erigir para a posteridade monumentos que exaltassem a sua glória, os seus feitos ou o seu sentido de luxo ou de bom gosto" (RUDÉ, 1988). Sennett (1988) observa ainda, ser a época dos grandes parques urbanos, das primeiras tentativas de se abrir ruas adequadas à finalidade de servir para passeio de pedestres como forma de lazer; foi a época em que cafés e estalagens para paradas de diligências tornaram-se centros sociais; época em que o teatro e a ópera se abriam para um grande público, graças à venda aberta de entradas, no lugar do antigo costume pelo qual patrocinadores aristocráticos distribuíam lugares:

> A difusão das comodidades urbanas ultrapassou o pequeno círculo da elite e alcançou um espectro muito mais abrangente da sociedade, de modo que até mesmo as classes laboriosas começaram a adotar alguns hábitos de sociabilidade, como passeios em parques, antes terreno exclusivo da elite. (...) Fica claro, que seria errôneo imaginar, que a economia ou a sociabilidade dessas cidades em expansão tomaram de um só golpe o lugar das modalidades mais antigas de negócio ou de prazer (SENNETT, 1988, p. 32).

O autor prossegue sua análise, investigando a nova urbanidade quanto às novas modalidades de discurso e vestuário, que orientariam a nova situação urbana e que demarcariam as novas formas de convivência, ou seja, uma nova sociabilidade, que se estruturaria em bases impessoais, e conclui:

> A tentativa de criar uma nova ordem social em meio a condições sociais caóticas e confusas trouxe consigo ao mesmo tempo as contradições do Antigo Regime, levando-as a um ponto de crise, e criou oportunidades positivas para a vida em grupo, que ainda precisavam ser entendidas (SENNETT, 1988, p. 33).

O comportamento assumido pelos indivíduos passa a caracterizar-se pela forma de despertar sentimentos em relação aos outros, sem que para tal tivessem que se definir ou revelar sua própria personalidade. Tais transformações sociais, ainda embrionárias, prenunciavam a gradativa afirmação de uma nova ordem social, industrial e capitalista, traduzindo tanto as aspirações de modernos estados ainda em formação quanto as novas aspirações sociais individuais e coletivas, que podem também ser identificadas em todos os níveis da criação artística, arquitetônica e urbanística da época, já rompendo com as peculiaridades barrocas. A reunião de grandes multidões no ambiente urbano como nunca ocorrido anteriormente, gerava novas formas de interação social,

que desencadeariam uma versão inovadora da dimensão pública: o homem público enquanto ator. Ao mesmo tempo surgiriam inúmeros ambientes específicos, que viabilizavam o contato e a reunião de grupos ou multidões: os cafés, os parques para pedestres, o teatro, agora aberto ao público, e as praças. Estas últimas, construídas intencionalmente, eram concebidas como monumentos em si, não sendo permitidos outros tipos de uso. Lutava-se para eliminar delas barracas, bandos de acrobatas e outras formas de comércio, retirando-se totalmente as estalagens e mantendo-se apenas os cafés em sua volta.

> Em Londres e em Paris, portanto, a reestruturação da densidade populacional por meio do planejamento de praças refreou a própria praça como lugar central de uso múltiplo, de reunião e observação (SENNETT, 1988, p. 77).

Acreditamos que a cultura barroca não só expressa toda a dinâmica de seu tempo, mas também contempla as várias possibilidades de sua transformação. Assume, portanto, tamanha abrangência que nos parece impróprio reduzi-la a um só plano, em nível de um estilo artístico ou de vida, uma visão de mundo de caráter religioso ou político, um gosto ou um possível código de sociabilidade. Cecília Azevedo concebe a ideia de identidade com construção coletiva, pressupondo interdependência "entre condições objetivas de vida e experiências subjetivas, o compartilhamento de convenções e valores, de modos de pensar, de sentir e de agir mais ou menos formalizados, que distinguem e produzem a integração de uma comunidade" (AZEVEDO, 2009, p. 43). No plano do fazer coletivo cultural, portanto, se encerram os mais diversos níveis de manifestação de suas forças produtivas, assumindo expressões múltiplas no que se refere à vida material e espiritual, contextualizados no plano da vida cotidiana.

A análise da vida cotidiana, segundo Henry Lefebvre (1961), não se esgota nunca, pois nela se espelha a essência do ordinário e do extraordinário, traduzindo-se a cada dia de forma original. Daí a sua dinâmica, seu caráter imprevisível e transformador, atingindo-se sempre novas possibilidades. Sennett (1988) também nos traduz essa complexidade cultural de maneira elucidante, quando, voltado para a análise do ambiente e da vida urbana de Londres e de Paris, por volta de 1750, afirma: "as cidades têm de ser consideradas como cristais, que refazem a sua estrutura cada vez que é introduzida mais substância de que é feito o cristal" (SENNETT, 1988, p. 74).

Concebendo a abrangência e complexidade da cultura barroca e o papel da arte nesse conturbado contexto histórico, conclui-se, através da síntese formulada por Affonso Ávila:

> A apreensão global, como fato e como essência, do sentido do barroco, é que fará ressaltar a nossos olhos, em toda sua perplexidade, o dilema existencial do homem e, mais notadamente, do artista do período. [...] O artista barroco foi, pois, histórica e existencialmente, um ser em crise; sua arte registrou, como um grande radar, as oscilações das idéias e as linhas cruzadas das formas de expressão em mudança. [...] O dilatado pacto lúdico que é o barroco, vigente por quase duas centúrias, codifica e determina assim as formas gerais da vida e da arte, convertido o jogo na grande metáfora de uma traumatizada etapa histórica (ÁVILA, 1970, p. 13-16).

## Formações Urbanas Coloniais na Região das Minas

*"A barbarização ecológica e populacional acompanhou as marchas colonizadoras entre nós, tanto na zona canavieira quanto no sertão bandeirante; daí as queimadas, a morte ou a preação dos nativos. Diz Gilberto Freyre, insuspeito porque no caso apologista da colonização portuguesa no Brasil e no mundo: 'o açúcar eliminou o índio'. Hoje poderíamos dizer: o gado expulsa o posseiro; a soja, o sitiante; a cana, o morador. O projeto expansionista dos anos 70 e 80 foi e continua sendo uma reatualização em nada menos cruenta do que foram as incursões militares e econômicas dos tempos coloniais".*

**Dialética da Colonização**

Alfredo Bosi

A arquitetura colonial mineira revela sua expressão barroca de forma bastante peculiar, apesar de originar-se de modelos europeus. Com o surgimento dos primeiros arraiais na Região das Minas, em que predominavam abrigos de construções simples e capelas precárias, em vista da descoberta e da abundância do ouro e diamantes, estes foram se estruturando, originando povoados mais estabilizados. Diversos autores analisam a formação cultural peculiar desses núcleos urbanos, apontando fatores determinantes que vieram contribuir para tal. Telles (1978) afirma que no princípio do século XVIII, um novo ciclo econômico teve origem, o denominado Ciclo do Ouro[7], em que vasto território até então desabitado pelos colonizadores foi ocupado: a região de Minas Gerais, Goiás e de Cuiabá, no Mato Grosso. Diz o autor:

> Foi um ciclo nitidamente urbano. Na sua grande maioria, esses núcleos tiveram a sua formação totalmente espontânea a partir de uma capela ou venda, onde as casas se concentravam, ao longo dos caminhos, que se tornavam o eixo, a rua principal. [...] Constitui uma exceção entre as cidades do ciclo de mineração, a de Mariana, antiga Vila de Nossa Senhora do Carmo, que, ao ser elevada à cidade em 1745, para servir de sede à primeira diocese criada no interior brasileiro, foi reorganizada a partir de plano urbano elaborado pelo Brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim, com ruas e praças em trama ortogonal, que se articulam com os primitivos logradouros, conforme se pode observar em planta setecentista existente na mapoteca do Serviço Geográfico do Exército (TELLES, 1978, p. 46-47).

Ainda para o autor, ao contrário do que ocorria nas áreas de mineração, nas demais regiões do Brasil, vilas e núcleos de catequese foram criados a partir de alvarás régios, que definiam localização e traçados de ruas, praças, da igreja matriz, da casa de câmara e cadeia e do pelourinho. Reis Filho (1968) argumenta que esse período de acentuado afluxo de população da colônia e da metrópole

[7] A consequente corrida do ouro engendrou uma nova dinâmica social, culminando no deslocamento do eixo econômico e administrativo da colônia: "se até o século XVII o Nordeste fora a região mais rica e populosa do Brasil, no século XVIII foi a vez do Centro-Sul. Em 1763, por causa sobretudo de sua proximidade com as lavras de ouro, o Rio de Janeiro substitui Salvador como capital da colônia", tornando-se o porto mais importante da América Portuguesa (FIGUEIREDO, 2011, p. 245).

rumo às descobertas de ouro no interior, marcado pela fundação de oito vilas, caracterizava-se pela intensa urbanização, enquanto que a rede urbana existente nas demais regiões do Brasil crescia por extensão, sem que os núcleos chegassem a passar por uma transformação qualitativa e adquirissem uma dinâmica própria. A mineração, se por um lado veio agravar a situação da agricultura de exportação, pela concorrência que estabeleceu no mercado de escravos, por outro lado assegurou a absorção de excedentes de população das áreas açucareiras, ampliando as possibilidades comerciais da produção de subsistência:

> Com toda sua população concentrada nos núcleos urbanos, as regiões mineiras constituíram um vasto mercado consumidor, operando exclusivamente em termos monetários. [...] Todos os fatores favoreciam, pois, a formação de um mercado mais amplo, para a produção local, inclusive para as manufaturas mais grosseiras e os serviços que não poderiam ser importados, como as construções. Iniciaram-se, nessa época, em conseqüência, as medidas restritivas aos setores de produção que ameaçassem o comércio de similares europeus, produzidos em Portugal ou de lá importados (REIS FILHO, 1968, p. 106-107).

O meio urbano, desta forma, passaria a adquirir novas significações para os diferentes agentes sociais: para a metrópole é um recurso de controle da vida local, através de quadros de administradores e comerciantes; para estes, é local onde podem exercer atividades de dominação e de ganho; para grupos menores, como artesãos e pequenos comerciantes, significava oportunidade de afirmação e desenvolvimento, para os escravos, contato com um mundo menos rigorosamente estratificado, e para os grandes proprietários, uma área de competição e contato com a civilização. Segundo o autor, a evolução das formações urbanas no Brasil foi determinada, amplamente, pela evolução do processo de colonização, sendo produto, em cada época, das condições históricas precedentes e da atuação dos agentes do processo de colonização e urbanização específicas, refletindo sempre a defesa dos objetivos da metrópole. Não pode, porém, ser explicada simplesmente através do emprego de modelos constituídos para a análise da urbanização europeia, ou de outras regiões brasileiras da época. Francisco Iglésias destaca, que

> o que há de mais digno de nota na sociedade mineira que a distingue do restante do país, são alguns traços, aos quais se sobrepõem dois: urbanização e menos estratificação. De modo resumido, pode-se dizer que Minas é a primeira parte do Brasil que tem processo de urbanização apreciável (IGLÉSIAS, 1985, p. 12).

Na região mineradora estabeleceu-se um vasto mercado consumidor, apresentando-se o comércio de forma mais intensa que no resto do país, uma vez que a economia "mineratória" não era auto-suficiente no que se refere aos diversos bens de consumo:

> Pode-se alegar que o comércio surgiu para atender a mineradores, mas ele é que explica a concentração populacional. Ao lado do comércio, a Igreja: as funções religiosas, com missas, batizados, casamentos, exéquias, festas, atraiam os povos (IGLÉSIAS, 1985, p. 12).

O segundo traço apontado pelo autor se refere a uma menor estratificação social. Além de senhores e escravos, havia em Minas também um maior número de funcionários, comerciantes e manufatureiros:

> Nem só mineradores vieram, mas, pelas necessidades complementares, artífices de todo gênero. Sem falar nos funcionários, militares, eclesiásticos. Ou nos desocupados, nas mulheres airadas, nos vadios. Como vêm quase sempre solteiros, aqui se cruzam com as negras, que Minas tem mais escravos, apresentando sociedade de cores variadas, em que terá sido sensível o número de mulatos. [...] As cores separam as pessoas, que se reúnem em irmandades, de importante papel: terão diminuído tensões entre classes. A sociedade é, portanto, mais diversificada, nela os grupos médios tem alguma perspectiva (IGLÉSIAS, 1985, p. 13).

Observa ainda o autor, que na economia mineradora havia maior circulação de riquezas, pois a renda gerada se distribuía mais pelo corpo social, o que não acontecia ou acontecia pouco na zona agrícola, em que só o senhor e o exportador detinham lucros.

Segundo Laura de Mello e Souza (1985), a estrutura econômica mineradora gerava um círculo vicioso, por um lado engendrando o desocupado, impedindo-o de ter atividades constantes, por outro lado, esse desocupado, desprovido de trabalho, tornava-se oneroso ao sistema. A autora denomina esse processo de "desclassificação", em que o desclassificado social "é um homem livre pobre - frequentemente miserável - o que, numa sociedade escravista, não chega a apresentar grandes vantagens com relação ao escravo" (SOUZA, 1985). Para a autora, as alforrias não foram "conseguidas" pelos escravos - estes só o poderiam fazer se houvesse produção de um excedente, o que não ocorria, pelo fato das atividades mineradoras se encontrarem em gradativa decadência, somada a uma política de crescente tributação - foram, entretanto, "concedidas" pelos senhores, que, desta forma, tentavam diminuir os pesados encargos e gastos com a reprodução da força de trabalho.

> Conclui-se, que a economia mineira apresentava baixos níveis de renda, distribuídos de maneira menos desigual do que no caso do açúcar. Mas, se a sociedade mineira foi das mais abertas da colônia, essa abertura teria se dado por 'baixo', pela falta - quase ausência - do grande capital e pelo seu baixo poder de concentração. Daí o número de pequenos empreendedores, daí o mercado maior constituído pelo avultado número de homens livres - homens esses, entretanto, de baixo poder aquisitivo e pequena dimensão econômica. Em suma, levando-se adiante essas considerações, a constituição democrática da sociedade mineira poderia se reduzir a uma expressão: um maior número de pessoas dividia a pobreza (SOUZA, 1985, p. 29-30).

O tema que a autora denomina de "o mundo de pobreza em que se movia o mineiro" e que por outros autores seria recoberto pelo tema da decadência, se atribui aos diversos meios de que se servia a metrópole para promover a retirada do ouro: fisco voraz, tributação sobre escravos, sistema monetário específico e importações feitas pelo exclusivo de comércio (SOUZA, 1985). Diferente dos senhores e dos escravos, a camada dos desclassificados, portanto, não possuía;

> [...] estrutura social configurada, caracterizando-se pela fluidez, pela instabilidade, pelo trabalho esporádico, incerto e aleatório. [...] Toda uma camada de gente decaída e triturada pela engrenagem econômica da colônia ficava aparentemente sem razão de ser, vagando pelos arraiais, pedindo esmola e comida, brigando pelas estradas e pelas serranias, amanhecendo morta embaixo das pontes ou no fundo dos córregos mineiros. Muitos morriam de fome e de doença, mestiços desgraçados que, não bastasse a desclassificação social e econômica, traziam estigmatizada na pele a desclassificação racial (SOUZA, 1985, p. 63-71).

Eventualmente os "desclassificados" podiam adquirir o caráter de "utilidade", servindo de mão de obra alternativa à escrava, para reprimir quilombos, vigiar os índios do sertão, agriculturar terras longínquas, descobrir novos regatos ou veios auríferos. Quando havia uma possibilidade do Estado tirar partido dos desclassificados, a face da utilidade se fazia presente, e quando o ônus se fazia sentir mais intensamente, a resposta era a repressão, as execuções sumárias, o banimento e as prisões. Mesmo sendo uma sociedade estruturada sobre o clássico binômio senhor - escravo, e apresentando uma populosa camada intermediária de indivíduos pobres e desocupados - os desclassificados - havia, entretanto, algumas atividades que seriam desenvolvidas por segmentos sociais específicos.

Caio Boschi (1988) verifica que recentes estudos demográficos relativos aos centros urbanos coloniais mineiros revelam a significativa existência de atividades ligadas aos setores secundário e terciário, principalmente as ocupações artesanais, e a presença considerável de trabalhadores livres. Também havia maior oportunidade para os escravos efetivamente comprarem sua liberdade e para os negros forros maiores possibilidades de mobilidade social, uma vez que aí também o colonizador branco manifestaria grande aversão pelo trabalho manual. A ausência de engenheiros e arquitetos na construção das edificações daquela época - salvo em alguns casos, nas construções civis que atendessem às necessidades dos aparelhos burocrático, militar e repressivo - abriu espaço relevante para pedreiros e artífices relacionados a atividades construtivas, que, enquanto leigos, exerciam as suas atividades com maior liberdade criativa. Havia, portanto, forte presença de artífices, artistas e artesãos, em grande parte mulatos, sendo o seu prestígio social determinado pelo valor social que a coletividade imputaria ao seu trabalho.

> É pela via do exercício de atividades manuais e artísticas que o mulato se impora no quadro social de então. [...] Assim, o alto grau de criatividade dos artistas, artesãos e artífices que atuaram em Minas Gerais colonial lhes dava posição singular no interior do corpo social: se não chegavam a atingir a condição de 'homens de qualidade', pelo menos não foram marginalizados socialmente (BOSCHI, 1988, p. 13-14).

Fernando Correia Dias (1969) também apontava para o grande número de mestiços na sociedade mineradora e sua importância na dinâmica social, exercendo papel preponderante no campo das artes e manifestações criativas. Alguns desses artistas que mais se destacaram, foram: Antônio

Francisco Lisboa[8], o Aleijadinho, na construção civil, escultura e talha; Manoel da Costa Athaíde[9] ou Mestre Athaíde, no campo da pintura; e no da música, José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita[10], entre tantos outros artistas talentosos.

A política restritiva e proibitiva da metrópole em relação à fixação de clérigos na Região das Minas (BOSCHI, 1988, p. 26), acarretando na inexistência de conjuntos de conventos, mosteiros e colégios de ordens religiosas, "contribuiu decisivamente no surgimento de expressões artístico-culturais e artesanais próprias". Proibindo-se a presença de ordens primeiras e segundas, sobretudo "diante do predomínio de uniões ilegítimas, a Coroa Portuguesa pretendeu estimular os casamentos, impedindo a presença de conventos masculinos e femininos" (CAMPOS, 2006).

> A ausência de religiosos seculares e regulares na região abriu espaço para o desenvolvimento do espírito criativo e inovador de leigos. Aliás, um de seus traços mais característicos aí está: a arte religiosa colonial mineira é obra essencialmente de artistas leigos. Mais: é encomendada ou consumida por leigos, consequentemente livre da rigidez do formalismo e do hieratismo da arte produzida pelas congregações religiosas (BOSCHI, 1988, p. 27).

A falta de cânones norteadores aliada à presença marcante de negros e mulatos, portanto, foi decisiva na reelaboração de um senso estético, em que anjos eram representados como mulatos e as virgens também morenas, de lábios carnudos, eram pintados e esculpidos por artistas leigos, predominantemente mulatos (FONSECA, 2007). Diante de uma realidade naturalmente insegura e instável, desta forma, surgiam as irmandades mineiras coloniais - ordens terceiras e confrarias – que eram instituições leigas, em que os indivíduos buscariam apoio mútuo e solidariedade e que passariam a representar grupos de indivíduos e segmentos sociais específicos, atuando como seus canais de manifestação e expressão. Segundo Boschi (1986), entretanto, a admissão nessas associações era condicionada a pré-requisitos rígidos, pois, além de posse de bens, a origem étnico-racial ou a categoria social também se constituíam em critérios nem sempre transponíveis: "participar de uma ou mais irmandades tornava-se condição de vida e de morte para o habitante das Minas" (BOSCHI, 1986, p. 150).

Por um lado retratavam a estratificação social que se constituía, reforçando as diferenciações étnicas e sociais, por outro lado serviam ao governo lusitano para sobre elas gradativamente assumir o controle, delas se utilizando como instrumento de neutralização das tensões sociais. Essas associações leigas, rivalizando entre si, patrocinariam inúmeras construções de capelas

[8] Atuou como arquiteto e ornamentista sacro em Minas Gerais, sendo considerado o maior expoente da escultura brasileira do período colonial. Entre as principais obras destacam-se: São Francisco de Assis (1766) e Ordem Terceira do Carmo (1770), ambas em Ouro Preto; o monumental conjunto do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas, com 64 imagens de Passos da Paixão em madeira (1796 – 99) e 12 estátuas de Profetas em pedra-sabão, sua última obra-prima (1800 – 05).

[9] Destaca-se, sobretudo pela pintura em perspectiva ilusionista de forros de igrejas, como a Virgem Maria, no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto (1800 - 09), e a Ceia no salão nobre do Colégio do Caraça (1828), última realização de sua autoria.

[10] Organista, regente e compositor, atuou em diversas vilas da Região das Minas, como Serro, Diamantina, Villa Rica (atual Ouro Preto) e Rio de Janeiro, onde morreu em 1805.

e igrejas, cada vez mais originais, ricas e fartamente decoradas, buscando sempre superar-se mutuamente. Como eram construções de iniciativa conjugada, expressão de esforço coletivo, apresentavam condições materiais mais favoráveis para realizar um maior requinte e apuramento que as civis; quanto maior a ostentação e o luxo, maior seria a manifestação de orgulho social, que individualmente poucos poderiam obter. Sylvio de Vasconcellos pondera, que:

> [...] esta correspondência entre a arquitetura religiosa e o organismo social, nas Minas, nos parece, além de curiosa, muito importante não só para a compreensão daquela arquitetura de maior vulto que então se concretizou, como também, inversamente, para a reconstituição do desenvolvimento social nela tão bem traduzido (VASCONCELLOS, 1983, p. 46).

Afirma Telles (1978) que os principais edifícios construídos no século XVIII em Minas, em termos de apuramento arquitetônico, foram as igrejas matrizes, as igrejas de ordens terceiras e irmandades, as casas de câmara e cadeia, as casas de intendência e as residências dos que enriqueceram com a mineração ou com o comércio.

Destacam-se ainda, especificamente em Mariana, a casa capitular e, sobretudo, a casa de câmara e cadeia[11], sendo considerado exemplar único no acervo brasileiro, pelo aspecto nobre, pela beleza plástica e pelo apuro de suas proporções.

Sylvio de Vasconcellos (1983) aponta como consequência natural "dessa pobreza particular em meio à riqueza coletiva, seria uma arquitetura fraca, sem arroubos, sem ostentação", a exceção das construções de iniciativa conjugada para fins religiosos, que apresentariam "fisionomia quase peculiar, razão da existência de uma verdadeira escola mineira, dentro do quadro geral da arquitetura luso-brasileira" (VASCONCELLOS, 1983). O autor atribui certa autonomia criativa e originalidade a essas construções, devido às diversas dificuldades circunstanciais que existiam na época: a falta de tradições locais e a arquitetura reinol transplantada, porém desvinculada da rigidez de modelos e plantas pré-concebidas, possibilitariam adaptações ao novo meio ambiente, à disponibilidade técnico-material da região e às necessidades próprias e peculiares daquela sociedade. Germain Bazin resume o surto da arquitetura religiosa na região das Minas da seguinte forma:

> Na primeira parte do século, o esforço construtivo se havia concentrado na edificação de igrejas paroquiais; na segunda, deu-se o progresso das irmandades. Em nenhum outro lugar elas foram tão prósperas. Como a Coroa de Portugal havia proibido o estabelecimento das ordens monásticas na Capitania de Minas Gerais, os donativos piedosos foram canalizados para as confrarias, que então ergueram suas capelas de várias dimensões. As ordens terceiras do Carmo e de São Francisco desempenharam um papel de especial importância na elaboração da nova arte; atraíam para si os mais ricos elementos pertencentes à melhor sociedade e sua emulação valeu-nos as mais belas igrejas da arte luso-brasileira (BAZIN, 1970, p. 208).

[11] Verifica-se em relação às construções oficiais, que "dada à ausência de monarca residente até 1808, quando a Corte portuguesa transferiu-se de Lisboa para o Rio de Janeiro, os programas de maiores pretensões resumiam-se às Casas de Câmara e Cadeia, nas municipalidades, e aos Palácios de Governadores e Bispos, nas capitais" (OLIVEIRA, 2008, p. 20).

Os núcleos urbanos coloniais mineiros, apesar de seu casario em grande parte ser de arquitetura simples, se apresentam como totalidades que nos revelam aspectos essencialmente característicos da mentalidade barroca.

> O conceito de barroco não mais se restringirá, no caso, a aspectos da criação plástica, quase sempre ligados a obra de Aleijadinho. Em vez de se falar com reservas de manifestações tardias do barroco, pode-se afirmar abertamente de uma idade barroca mineira, identificável tanto na escultura de Antônio Francisco Lisboa, quanto na pintura de Ataíde, na música de José Emérico Lobo de Mesquita ou mesmo na poesia de Cláudio Manoel da Costa. É certo que o termo exprimira aqui sentido estético menos rígido, porquanto as coordenadas estilísticas se confundirão às vezes, ora se impregnando de gosto rococó, ora apenas entremostrando o sinal barroquista em composições de evidente índole arcaica. Mas a generalização do conceito se justificará se tivermos presente que o fenômeno artístico do setecentos em Minas não se explica autonomamente (ÁVILA, 1970, p. 8).

A conformação do tecido urbano aliada à geografia local, mesmo que não seguisse nenhum traçado rigidamente pré-concebido, apresentava-se crivado de capelas, oratórios, passos da paixão e cruzeiros, revelando, através da disposição de chafarizes, praças e das construções de grande vulto, uma intencionalidade em dilatar o espaço urbano, em promover cenograficamente um arranjo entre seus elementos, que possibilitasse dotar de sentido, de impregnar o espaço concreto dos valores simbólicos que norteavam a mentalidade da época. O espaço físico, portanto, traduzia as necessidades sociais, adaptando-se à vida coletiva que nela se encerraria: o processo de estruturação espacial ocorria voltado a atender às necessidades coletivas da nova ordem social, que, por intermédio de diferentes grupos sociais, hierarquizados através de diversas associações leigas, demandariam um espaço público próprio, capaz de viabilizar as práticas sociais da época, em específico, o conjunto de eventos festivos de cunho tanto sagrado como profano, necessários para garantir-se em nível do simbólico certa unidade cultural àquela sociedade em formação. Para Ávila, a expressão artística peculiar que tais processos sociais determinariam - o fenômeno artístico do setecentos em Minas - emerge, assim,

> [...] de uma sociedade que se inscreve originária e culturalmente sob o signo do barroco, vivendo-o nas inquietações místico-existenciais que prolongam a contra-reforma e expressando-a, concomitantemente, em estilo criativo que não esconde as suas raízes formais e ideológicas. Verifica-se, por exemplo, no ritual das solenidades religiosas, que sublimam a vida espiritual e social da coletividade mineradora, a mesma pompa, o mesmo fausto decorativo dos templos, numa reverberação lúdica paralela ao adorno imagístico na linguagem poética e a riqueza do detalhe compositivo nas realizações plásticas (ÁVILA, 1970, p. 9).

Tais festividades, como bailes banquetes e saraus, sobretudo as festas religiosas - suas ambientações e seus significados - expressam a presença da mentalidade barroca na cultura colonial mineira. Tudo era motivo de comemoração: missas, procissões, novenas, enterros, exéquias, nascimentos de príncipes na família real portuguesa, casamentos, rituais fúnebres, acontecimentos esses, que se apresentavam sempre carregados de muita pompa. Ávila observa,

que "todas as promoções de ordem profana ou religiosa obedeciam ao imperativo de compor, para gáudio de uma população sensível aos artifícios encantatórios, uma fascinante montagem de formas, cores e luzes" (ÁVILA, 1980, p. 100). Surgiram em Minas dois teatros de estilo luso-brasileiro, sendo os mais antigos do Brasil, ambos preservados e na atualidade em pleno funcionamento. Construído de 1746-70, a Casa de Ópera de Villa Rica, atual Teatro Municipal de Ouro Preto, é considerado o teatro mais antigo da América do Sul; o outro exemplar refere-se à Casa de Ópera de Sabará, hoje também teatro municipal, concluído em 1818-19, no período de decadência do ouro, significando talvez a resistência da população frente a tempos mais adversos, buscando assim preservar-se a sua riqueza artística e cultural.

Festividades ao ar livre demandavam um ambiente que era plasticamente intensificado para ganhar maior dramaticidade, com ornamentações e iluminação das ruas, que se transformariam em ricos cenários por ocasião dos desfiles e procissões, danças e encenações, repletas de elementos escultóricos ou pictóricos. Outros atrativos utilizados nas festividades da sociedade mineratória eram os espetáculos pirotécnicos e os carros triunfais, apresentação de peças teatrais e musicais, e até mesmo oralizações poéticas.

> Um aspecto comum a todas as manifestações do barroco nas minas do século XVIII, seja na área da criação artística ou na órbita mais ampla do estilo de vida, é a preocupação de suscitar, a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrematador e total dos sentidos (ÁVILA, 1980, p. 85).

Os dois maiores eventos de que se tem registro foram o "Triunfo Eucarístico", realizado em 1733 em Vila Rica, por ocasião da inauguração da nova matriz de Nossa Senhora do Pilar, e o "Áureo Trono Episcopal", em comemoração à conversão de Mariana em sede de bispado, com a posse de seu primeiro bispo, Dom Frei Manoel da Cruz, em 1748. Ambos foram acontecimentos de vários dias de duração, repletos de muita pompa e requinte, em que se inseriam elementos tanto sagrados como profanos. Outros eventos mais freqüentes, que demonstravam a profunda perplexidade do homem da época diante de sua finitude, em que a representação da morte se inseria no cotidiano daquela sociedade (traço característico da cultura barroca) foram os rituais lúgubres, como as rasouras e o funeral dos ossos. O caráter religioso não só permeava toda a vida social, como também a estruturava, através de calendário anual repleto de festividades e rituais sagrados, além de promover outras manifestações de fé, como peregrinações calcadas na crença em milagres e os inúmeros sufrágios e missas celebradas em benefício da salvação das almas, muitas vezes firmadas em testamento, em que se destinavam dinheiro e até mesmo escravos para custear tal finalidade. Na análise de Boschi, entretanto, as irmandades mineiras visavam tanto os aspectos relativos à religião como também promover possibilidades de coesão e proteção social:

> Não havia, naquele momento, clara distinção entre tais elementos, ou seja, entre o temporal e o espiritual. (...) Na verdade, inseridas em um processo de mistificação da realidade, promovido pela ideologia dominante, eles funcionaram como instrumento de manutenção da distância entre as camadas sociais, ou seja, deram respaldo à política metropolitana de conservação da ordem social existente (BOSCHI, 1986, p. 156-157).

As pessoas, anuladas individualmente, transferiam seus anseios para as associações leigas, que, ao contrário dos quilombos, eram toleradas e estimuladas,

> [...] se tornando uma forma de manifestação adesista, passiva e conformista das camadas inferiores, onde não se formou uma consciência de classe e, por conseguinte, onde inexistiu uma consciência política. [...] Ademais, é oportuno lembrar, que a intensa miscigenação não implicava igualdade racial ou social: a ordem escravista pressupunha estratificação, tanto racial como social. A liberdade do mulato deve, então, ser relativizada, pois não havia como negar sua origem híbrida. Em outras palavras, sendo um homem livre, nem por isso o mulato estava isento dos traços biológicos e culturais de seus ancestrais negros (BOSCHI, 1986, p. 156-164).

Mesmo havendo certa mobilidade intergrupal, a integração social dos mulatos processava-se dentro dos padrões culturais dos brancos, sem, entretanto, alterar as estruturas econômicas, políticas e sociais do sistema colonial. Como considera Ávila, o Barroco enquanto ideologia revelou-se também em Minas "dogmático, fechado, rígido, conservador, absolutista" (ÁVILA, 1987, p. 117).

A partir de meados do século XVIII na Capitania de Minas pode ser observado, segundo Campos, que o Rococó manifestar-se-ia como estilo artístico, entretanto, imerso ainda numa cultura barroca, "principalmente nas artes dos terceiros franciscanos e carmelitas e daquelas irmandades que erigiram ou renovaram seus templos entre 1760 e 1840", não apresentando manifestações expressivas fora da proteção da religião (CAMPOS, 2006, p.16). Aponta, a autora, como características do Rococó mineiro:

• Na arquitetura: linhas curvilíneas, torres recuadas e de base redonda;
• Frontispício ornamentado com minuciosa talha em pedra-sabão;
• Na pintura: fundos claros, predomínio do vazio sobre o cheio;
• Simplificação geral da estrutura; gosto ornamental leve e delicado, com uso de flores e guirlandas;
• Emprego de folha de ouro apenas nos relevos.

Conforme análise promovida por Oliveira (2008, p. 29), apenas três igrejas surgiram na Colônia brasileira "com características plenamente definidas, adotando as plantas curvilíneas e o vocabulário ornamental rococó". São elas, a Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro, sendo este exemplar o mais antigo, construído de 1732-40, e que, devido a políticas modernizadoras para abertura de novas avenidas, em 1944, foi demolido, e duas outras edificações, que hoje se encontram preservadas, ambas em Minas Gerais: São Pedro dos Clérigos, iniciada por volta de 1752 em Mariana, e Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto, iniciada em 1785.

Oliveira considera que "as decorações mais originais e de maior sentido de unidade plástica do Rococó brasileiro foram sem dúvida as de Minas Gerais, onde a talha e a pintura se integram em requintados conjuntos ornamentais" com poemas sinfônicos de luz e cor. Diante das muitas dificuldades de transporte para obter azulejos nas regiões interioranas, a autora observa a utilização de refinados lambris pintados "à imitação de azulejos" (OLIVEIRA, 2008, p. 46-47), concluindo que

Minas Gerais se destaca de toda região brasileira, por realizar a mais diversificada e abrangente síntese do Rococó internacional com as tradições próprias da arte luso-brasileira (OLIVEIRA, 2008, p. 33). Desta forma, torna-se mais complexa a análise da arquitetura colonial mineira produzida a partir de meados do século XVIII, genericamente denominada barroca, não sendo possível restringir-se a uma cronologia rígida, tendo em vista que "contou com manifestações singulares que incluíam resquícios do maneirismo dos séculos anteriores, o dinamismo espacial do barroco propriamente dito e a decoração superficial do rococó" (MENDES; VERÍSSIMO; BITTAR, 2007, p. 211).

Enquanto a Europa Central, que no mesmo período histórico abarca os oitocentos, o Rococó predominava, deixando expressivos exemplares na arte sacra, e na França, onde surgiu o termo *rocaille* significando rocalha ou conha irregular, constituiu-se em verdadeira cultura, segundo Campos (2006, p. 16) "relacionada à vida galante, mundana e frívola dos salões aristocráticos". Já na Inglaterra, estabeleceram-se ao longo do referido século fenômenos culturais autóctones, como do Movimento Palladiano prenunciando o Neoclassicismo, e o precoce fenômeno do Pré-romantismo.

Desta forma, o fazer cultural da época enfocada não pode ser concebido como "invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro de um conjunto" (ABREU; SOIHET, 2009, p. 18). Concluímos, citando Lorival Gomes Machado no que considera a respeito de peculiaridades culturais e de especificidades das manifestações artísticas setecentistas, à época da formação da Região das Minas:

> É tempo de dar menos atenção aos elementos transpostos, como tais e apenas como tais, porquanto nessa condição por força parecerão expressões antes correspondendo a outros ambientes sociais, quando nossa tarefa particular está em precisar sua utilização e função em um novo e diverso clima coletivo. Correlatamente, também devemos evitar a supervalorização exclusivista da contribuição local, como tal, e tão só como tal, desde que, representando soluções impostas por relações básicas de uma sociedade complexa e já revelando uma estrutura específica própria; interessa-nos, sobretudo, estudá-la como modos particulares de integração de elementos importados e, consequentemente, como reações da mentalidade nova às contribuições exteriores (MACHADO, 1978, p. 167).

## Considerações finais não conclusivas

*"De nossa mente lavamos o ouro, como de nossa alma um dia os erros se lavarão na pia da penitência".*

**A Rosa do Povo**

Carlos Drummond de Andrade

Torna-se necessário observar, finalmente, que a maioria das cidades mineiras do século XVIII - hoje tombadas pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para fins de preservação cultural - manteve-se até certo ponto conservada, devido à estagnação econômica decorrente

da decadência das atividades voltadas à extração do ouro[12]. São as regiões de Minas Gerais e da Bahia, segundo Bazin (1970), que apresentam maior riqueza artística e cultural em termos de monumentos religiosos. Ocorre, porém, que a ordem social se transformou daquela época aos dias atuais, uma vez que as populações das cidades modernas[13] se encontram inseridas no imaginário social relativo aos valores do mundo do consumo, interagindo com os significados e comportamento da cultura de massa. As populações de cidades ditas "tombadas" por instituições públicas para fins de preservação histórica e artística, desta forma, também têm acesso e aspiram ampliar este acesso às diversas modalidades modernas de consumo, lazer e entretenimento, às políticas modernizadoras e aos equipamentos urbanos que na sua visão traduzem o mundo em progresso. Aspiram, assim, ter acesso aos símbolos do mundo moderno, propagados pelos meios de comunicação eletrônicos, o que revela o desejo coletivo em vivenciar, tanto no plano material quanto no plano imaginário, a nova dinâmica cultural midiática dos símbolos do progresso. Desejosos de ações que venham contemplar tais anseios, um grande número de moradores passa a priorizar intervenções urbanas caracterizadas como "modernizadoras", muitas vezes promovendo-se assim a destruição ou descaracterização da arte setecentista e do casario antigo, gerando novos antagonismos e contradições, até mesmo em termos de políticas públicas preservacionistas contrapostas às modernizadoras, conforme vem sendo registrado pela mídia e vem sendo realizados estudos acadêmicos a respeito.

Nos tempos atuais, as transformações culturais engendradas por um novo *fato social* estabelecido a partir da Revolução Industrial, consolidando e difundindo em escala planetária uma nova cultura urbana, secular e capitalista, centrada em inovadoras modalidades de consumo e entretenimento caracterizadoras dos valores culturais da *Modernidade*, apresenta, portanto, novas ambiguidades sociais embutidas na crença no progresso e nas aspirações individuais e coletivas em curso, que nos instigam a prosseguir em outras pesquisas e estudos. Verifica-se o crescente registro de exemplos de intervenções urbanas decorrentes de iniciativas tanto de órgãos públicos como de proprietários particulares, muitas vezes resultando em ações descaracterizadoras do antigo tecido urbano colonial, destruindo-se gradativamente seus aspectos culturais e artísticos que remetem à época barroca. Somam-se a esse quadro outras questões mais específicas, como no caso de Mariana, a instalação de empresas mineradoras nas últimas décadas à revelia da historicidade de seu frágil acervo artístico e cultural, voltadas essencialmente para a extração de minério de ferro, provocando, consequentemente, impactos urbanos e sociais irreversíveis e prejudiciais a tal acervo e a seu potencial turístico, decorrentes de um crescimento populacional extraordinário e desordenado.

Conciliar aspectos de preservação histórica em meio social adverso a tal finalidade constitui-se na problemática em que hoje a maioria das cidades brasileiras, tombadas ou não, se inscrevem. Discuti-la, em busca de encontrar alternativas para sua melhor resolução, tem sido o grande desafio

[12] Conforme Figueiredo, "em 1835 Minas Gerais foi oficialmente declarada uma província agrícola" (FIGUEIREDO, 2011, p. 327).

[13] Na atualidade, em Minas Gerais, a população urbana ultrapassou significativamente a população rural, tendência que também se confirma no Brasil.

para moradores, autoridades e demais interessados, em tempos de novas ambiguidades culturais, agora relacionadas aos processos de crescente urbanização e modernização em curso - inerentes à expansão das práticas capitalistas e de fomento às inúmeras modalidades de consumo cultuadas, sobretudo, em nível do imaginário coletivo contemporâneo.

## REFERÊNCIAS


ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Org.). ***Ensino de História*** – *Conceitos, Temáticas e Metodologia*. 2a. ed., Rio de Janeiro: FAPERJ / Casa da Palavra, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A Rosa do Povo. ***Reunião***. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

AVERINI, Ricardo. Tropicalidade do Barroco. ***Revista Barroco***, Belo Horizonte, n. 12, p. 327-331, 1983.

ÁVILA, Affonso. O Elemento Lúdico nas Formas de Expressão do Barroco. ***Revista Barroco***, Belo Horizonte, n. 2, p. 7-18, 1970.

_____. Pequena Introdução ao Barroco Mineiro. ***Revista Barroco***, Belo Horizonte, n. 7, p. 52-56, 1975.

_____. ***O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco***. 2a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. ***Resíduos Seiscentistas em Minas***. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros - UFMG, v.I, 1987.

AZEVEDO, Cecília. Identidades Compartilhadas – a identidade nacional em questão. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Org.). ***Ensino de História*** – *Conceitos, Temáticas e Metodologia*. 2a. ed., Rio de Janeiro: FAPERJ / Casa da Palavra, 2009.

BAZIN, Germain. ***A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil***. Rio de Janeiro: Record, 1970.

BOSCHI, Alfredo. ***Os Leigos e o Poder***. São Paulo: Ática, 1986.

_____. ***O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho***. São Paulo: Brasiliense, n. 23, 1988.

BOSI, Alfredo. ***Dialética da Colonização***. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A Presença do Macabro na Cultura Barroca. ***Revista Dep. História UFMG***, Belo Horizonte, n. 5, p. 83-90, 1987.

_____. Considerações sobre a Pompa Fúnebre na Capitania das Minas do sec. XVIII. ***Revista Dep. História UFMG***, Belo Horizonte, n. 4, p. 3-24, 1987.

_____. ***Introdução ao Barroco Mineiro***. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

DIAS, Fernando Correia. A Redescoberta do Barroco e o Movimento Modernista. Revista Barroco, Belo Horizonte, n.14, p.7-16, 1972.

_____. Para uma Sociologia do Barroco. ***Revista Barroco***, Belo Horizonte, n. l, p. 63-73, 1969.

FIGUEIREDO, Lucas. ***Boa Ventura!*** A Corrida do Ouro no Brasil (1697 – 1810). 3a. ed., São Paulo: Record, 2011.

FONSECA, Genaro Alvarenga. Imaginário e Festividade na Villa Rica Setecentista. ***Revista Eletrônica Cadernos de História UFOP***, Ouro Preto, Ano II, n. 01, março de 2007. <http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/ojs/index.php/cadernosdehistoria/article/view/23> Acesso em outubro de 2012.

GABEIRA, Fernando. **Sinais de Vida no Planeta Minas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura da Arte.** 2a. ed., São Paulo: Mestre Jou, 1972.

IGLÉSIAS, Francisco. Três Séculos de Minas. **Cadernos de Minas**, Horizonte, n. l, p. 1-32, 1985.

LEFEBVRE, Henri. **Critique de la Vie Quotidienne**. Paris: Larche, v.II, 1961.

LEVY, Hannah. A Propósito de Três Teorias sobre o Barroco. **Revista SPHAN**, Rio de Janeiro, v.V., p. 259-284, 1941.

MACHADO, Lorival Gomes. **Barroco Mineiro**. 3a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. O Barroco em Minas Gerais. **Seminário de Estudos Mineiros**, Belo Horizonte, p. 45-57, 1967.

MELLO, Suzy de. **Barroco Mineiro**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

MENDES, Chico; VERÍSSIMO, Chico; BITTAR, William. **Arquitetura no Brasil** – de Cabral a Dom João VI. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2007.

NUNES, Benedito. O Universo Filosófico e Ideológico do Barroco. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n. 12, p. 23-29, 1983.

OLIVEIRA, Myriam Andrade de. **Arte no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII**. In: História da Arte no Brasil - Textos de Síntese. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Contribuição ao Estudo da Evolução Urbana no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1968.

RUDÉ, Georges. **A Europa no Século XVIII**. Lisboa: Gradiva Publicações, 1988.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público - As Tiranias da Intimidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do Ouro - a Pobreza Mineira no Século XVIII**. 2a. ed., Rio de Janeiro: Graal, 1985.

TELLES, Augusto Carlos da Silva.  A Ocupação do Território e a Trama Urbana. **Rev. Barroco**, Belo Horizonte, n. 10, p. 39-51, 1978.

_____. Alguns Aspectos da Arquitetura na Segunda Metade do Século XVIII no Brasil. **Rev. Barroco**, Belo Horizonte, n. 6, p. 7-20, 1974.

VASCONCELLOS, Sylvio de. Arquitetura Colonial Mineira. **Rev. Barroco**, Belo Horizonte, n. 10, p. 59-77, 1978/9.

_____. **Arquitetura - Dois Estudos**. Porto Alegre: Instituto Estadual o Livro - MEC, 1983.

WASHINGTON, Luís. Sociologia do Barroco. **Rev. Brasileira de Filosofia**, v.III/1, p. 97 106, jan/março 1953.

WEISBACH, Werner. **El Barroco, Arte de la Contra-Reforma**. Madrid: Enrique Lafuente Ferrari, 1942.

tempo

de *ter*

mais do que ler

# Programas editoriais do século XIX: multiplicação e rarefação da cultura impressa

*Ana Utsch*[1]

Ao eleger como tema de pesquisa a materialidade dos objetos que nos dão a ler e a ver a palavra escrita, inúmeras vezes confronta-se com o fenômeno irremediável da perda, do efêmero, do apagamento, do esquecimento, em uma palavra da destruição dos objetos que compõem ou poderiam compor o que nomeamos patrimônio escrito. Esse fenômeno é, no entanto, frequentemente acompanhado de seu oposto, representado, por sua vez, pela presença insistente dos objetos e das obras, pela multiplicação da palavra e dos rastros de suas materialidades ou textualidades, ou pela multiplicação vertiginosa, não menos problemática, de discursos sobre as obras que existem ou deixaram de existir ou nem sequer chegaram a marcar presença corpórea no mundo das letras. A ausência desses objetos – que pode se dar pela destruição, pela adulteração ou pela indiferença (ou pelo desconhecimento de suas existências, impondo igualmente a ausência) – traz consigo, a ameaça do apagamento das práticas que produziram, regularam e agenciaram os sistemas de circulação da cultura escrita de diferentes períodos históricos[2].

Hoje, com este convite do *Caderno aTempo*, que elege como tema desta primeira edição o próprio "Tempo", gostaria de ater-me sobre a maneira como a materialidade real ou ideal de obras impressas do passado pode nos ajudar a identificar os programas literários, editoriais e visuais que construíram diferentes políticas de difusão da palavra escrita. O conjunto destas relações intersemióticas forjadas entre a materialidade e a textualidade das obras impressas, que tem sua coerência ocultada pela irremediável fragmentação imposta pela realidade imprevisível dos percursos de recepção das letras, pode, no entanto, ser esboçado através de um instrumento privilegiado de divulgação das práticas editoriais próprias a uma época e a uma sociedade: o catálogo de editor. Privilégio aqui, os catálogos de livreiros e editores franceses do século XIX, exatamente por serem capazes de congregar os rastros de uma cultura ao mesmo tempo literária, visual, material e editorial, inaugurada pela edição romântica francesa. Lembremos que em uma época na qual o ato de entrar em uma livraria, escolher e comprar livros não era ainda familiar (MOLLIER, 1997), os catálogos constituíam um sistema de comunicação e de venda do livro capaz de ligar o editor diretamente à sua clientela e ainda, capaz de conquistar espaços até então pouco familiarizados com o mundo das letras.

---

[1] Departamento de Artes Plásticas, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais.

[2] Em um luminoso trabalho de pesquisa sobre a história de uma peça perdida, Roger Chartier faz do desaparecimento de uma obra do passado o objeto central de suas inquietudes, mostrando como a investigação histórica pode preencher este desvio ao reativar os documentos que trazem os rastros da existência e da ausência das obras literárias perdidas. CHARTIER, Roger. *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare*. Histoire d'une pièce perdue. Paris: Gallimard, coleção NFR essais, 2011. Sobre os rastros deixados pela obras artísticas e literárias do passado ver o magnífico ensaio: SCHLAGER, Judith. *Présence des œuvres perdues*. Paris: Hermann, coleção Savoir lettres, 2010.

Estudaremos os catálogos de um editor que emblematizou – sob a base de uma oposição estabelecida entre o "livro objeto" e o "livro texto" – os poderes do impresso no século XIX: Léon Curmer. Essa grande figura da livraria francesa nos oferece a possibilidade de analisar práticas de distinção e de hierarquização do livro impresso, que revelam um movimento de rarefação da cultura escrita operado em meio à vertiginosa multiplicação da produção editorial colocada em prática em torno dos anos 1830, produção que sustenta o que Frédéric Barbier (2001) caracteriza como a "segunda revolução do livro". Mas, este estudo revela, igualmente, que o aumento das formas materiais anunciadas no interior dos catálogos destes editores – materialidade exacerbada para dar forma e realidade às práticas editoriais – foi, na sua grande maioria, ocultado pela passagem inexorável do tempo. Contrapondo-se à enorme diversidade de elementos materiais apresentados pela edição francesa do séc. XIX, nós veremos,que, poucos são os objetos que resistiram à indiferença com a qual a cultura, proveniente do universo de produção industrial, é percebida pela cultura letrada do mesmo período. Daí, a dupla autoridade destes catálogos constituídos pela livraria francesa do século XIX: ao mesmo tempo em que reúnem o conjunto de elementos materiais que acompanham o aumento inédito de uma produção editorial (aparentemente fragmentada pela variação de status e pelos diferentes usos que lhes foram conferidos), os catálogos apontam, igualmente, o funcionamento desses objetos editoriais, no interior do sistema de produção e de difusão das Belas Letras.

Assim definidos, esses catálogos nos interessam por uma dupla razão: inicialmente, eles nos dão a oportunidade de apreender a presença das múltiplas materialidades atribuídas ao objeto livro, e em seguida, eles nos dão a oportunidade de identificar as funções desempenhadas por essas materialidades no interior de um sistema que organiza a "ordem dos livros" e a "ordem dos discursos"[3].

Nós veremos que, inscritas no espaço democrático da edição industrial, capaz de romper com o antigo regime de distinção de formas textuais e materiais, as diferentes materialidades oferecidas aos livros constituem "dispositivos ativos" (JACOB, 2010) que nos convidam a refletir sobre a "função expressiva das formas"[4] capazes de traduzir o diálogo estabelecido entre diferentes formas de expressão da cultura. Consignadas pelo cotidiano sob o signo de uma "marginalidade massiva e anônima"[5], as formas que dão a ler e a ver a palavra escrita operam a apropriação selvagem dos antigos signos de distinção do passado para, simultaneamente, contradizerem o poder que esses veiculavam. Nós entramos, aqui em territórios vastos e vagos que podem ser, no entanto, delimitados.

---

[3] Faço, é claro, referência à noção forjada por Roger Chartier como uma referência direta à noção foucaultiana expressa pela "ordem do discurso" no livro: CHARTIER, Roger. *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XVI*ème *et XVIII*ème *siècle*. Aix-en-Provence : Alinéa, 1992. Para o texto fundador : FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris, : Gallimard, NFR, 1971.

[4] Trata-se da célebre expressão forjada por D. F. McKenzie na sua obra fundadora: *Bibliography and the sociology of texts*. London: The British Library, 1986.

[5] Faço aqui referência às reflexões de Michel de Certeau sobre a « maginalidade de uma maioria » desenvolvidas na obra : *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990, p. XLIII.

## Programas editoriais-visuais da França romântica

Um programa editorial quer seja definido pelas aproximações propostas pela sua materialidade, quer seja definido pela sua coerência textual, tem, no desejo do estabelecimento de uma unidade, seu gesto fundador e conformador. Como ação manifesta de classificação e didatização, um programa editorial busca ordenar o multiplicado número de textos que a cultura do impresso coloca em circulação. Colaborando com um projeto intelectual claramente reivindicado, como é o caso das famosas coleções aldinas colocadas em circulação no séc. XV, ou reiterando a formalização de um mercado livreiro fundado na concorrência, como é o caso das emblemáticas "coleções populares de luxo", no séc. XIX, os programas editoriais unem-se, incontestavelmente, às formas materiais que dão visibilidade e legibilidade ao texto para a realização da tarefa unificadora. Tais programas se constituem como unidades criadas a partir de inúmeros critérios editoriais e textuais: escolha dos títulos, geografia da página, qualidade do papel, tipografia, encadernação, aparato crítico, enfim, todo o conjunto de peças liminares tipográficas, icônicas e iconográficas que compõem a suposta unidade textual e paratextual[6] da matéria escrita que se faz obra.

Essa unidade semântica e material, requerida pelos programas editoriais torna-se especialmente visível no interior do catálogo de editor[7]. Como expressão máxima do gesto ordenador, esse objeto obedece, por sua vez, os mesmos critérios estéticos  utilizados para a edição das obras nele anunciadas, para então construir uma unidade material e textual capaz de veicular o projeto artístico, intelectual, capitalista ou ideológico, expresso na figura do editor ou do livreiro. Ligando o editor diretamente à sua clientela, esses objetos editoriais formaram a base do sistema de difusão do livro impresso até o final do séc. XIX. Ao estabelecer gêneros, categorias e cortes temporais para a organização da produção textual, os catálogos vão, ainda, atuar diretamente no intrincado processo de legitimação das tradições discursivas, sendo capazes de afirmar ou contestar os repertórios de textos canônicos num movimento contínuo de inscrição e apagamento.

As novas modalidades técnicas e mercadológicas que reformulam o sistema editorial no século XIX multiplicam vertiginosamente as instâncias paratextuais que formalizam a criação dos programas editoriais[8]. Rompendo com a unidade da página neoclássica e propondo novas formas de articulação entre texto e imagem – momento pontuado particularmente pela chegada da xilogravura de topo e das "edições populares de luxo" (abundantemente ilustradas) –, a produção editorial inaugurada na primeira metade do século foi capaz de fundar uma nova visualidade para a cultura do impresso.

---

[6] Paratexto : termo cunhado por Gérard Genette para designar o conjunto verbal e não-verbal, (peças liminares tipográficas, icônicas e iconográficas) que formaliza a produção textual impressa. GENETTE, Gérard. *Seuils*, Éditions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1987.  Edição brasileira: GENETTE, Gérard. Paratextos Editoriais. São Paulo: Atelier Editorial, 2009.

[7] Os catálogos que abarcam a produção editorial francesa do séc. XIX foram identificados graças ao seguinte inventário: Catalogues de libraires et d'éditeurs : 1811-1924 : inventaire.

[8] Para um estudo detalhado sobre as transformações destas modalidades no séc. XIX consultar: CHARTIER, Roger & MARTIN, Henri-Jean (dir.). Histoire de l'édition française, vol. 3, Paris : Promodis, 1985.

Em um ensaio dedicado às relações cultivadas entre literatura e imagem, Philippe Hamon (2001) nos lembra que o século XIX não teve, certamente, o privilégio de inaugurar a utilização da imagem no livro impresso e ainda menos, o de fundar a relação tradicionalmente estabelecida entre imagem e texto – basta pensarmos na longa tradição do livro manuscrito iluminado, nas divisas e emblemas da renascença, nos topos fixados pela tradição do *ut pictura poesis* – mas ele modificou profunda e radicalmente essa relação ao inventar, industrializar ou difundir, em proporções radicalmente novas, uma *imagerie nouvelle*[9]. O século que inaugura uma verdadeira pulsão em direção à imagem em um mundo transformado em uma reserva inesgotável de cenas, vinhetas, paisagens, janelas e quadros de costumes[10], propõe um novo equilíbrio à rígida hierarquia tradicionalmente representada pela página neoclássica. Essa reformulação dos valores, atribuídos à imagem e ao texto sobre a página impressa, será capaz de fundar gêneros literários apoiados na utilização da imagem e nas suas novas modalidades de apresentação. A expressão máxima dessa apropriação é situada, particularmente, em um conjunto textual representado pela literatura de costumes, para a qual a imagem, seja ela textual ou iconográfica, contribui para a classificação da realidade através da criação de "elementos visuais ideais" que, ao convocarem o sentido da visão, são capazes de caracterizar de forma paródica ou circunspecta toda uma sociedade através da criação de tipos humanos, cenas, trajes, retratos, paisagens, emblemas, atributos, dentre outros.

O exemplo, sem dúvida mais célebre desse excesso de imagem proclamado pelas *imageries* no universo da produção editorial, é a *Enciclopédia Moral*, editada por Léon Curmer em 1841, sob o título de *Les français peints par eux mêmes: Encyclopédie Morale du XIX*ème *siècle*[11]. Em um texto indissociável de um projeto editorial – que aproximando a pluma de inúmeros autores-escritores delineia os tipos humanos que espelham a França romântica – a proposta de Curmer tem a pretensão de encerrar todo um programa editorial e visual de uma época em uma só obra : unidade material e textual exemplar.







**Frontispício e índice iconográfico de *Les français peints par eux même: Encyclopédie morale du XIX*ème *siècle*. Paris: Léon Curmer, 1841. (Coleção particular).**

---

[9] A expressão faz referência à célebre revista fundada por Champflery *"L'imagerie nouvelle"*.

[10] O autor define esta reserva de imagens com a expressão "*tableaux pour l'oeil*". HAMON, Philippe. **Imageries**: littérature et image au XIXème siècle. Paris, José Corti, 2001, p. 28.

[11] *Os Franceses pintados por eles mesmos*. *Enciclopédia moral da França no século XIX.*

Walter Benjamin, na sua história social da França no século XIX, concebida como uma *féerie* dialética nas célebres Passagens, designa como "literatura panorâmica" toda esta produção literária que se apropria do cotidiano, no interior das mutações de uma escrita jornalístico-literária profundamente ligada à imagem[12]. A expressão faz, claro, referência direta ao espetáculo homônimo de Daguerre, extremamente em voga na capital francesa. Assim como nos espetáculos de luz e sombra apresentados pelo *diorama* e pelo *panorama*, nos quais o expectador está no centro da cena, a literatura panorâmica, fundada na sua relação com a imagem, oferece um jogo de ilusão que não se inscreve apenas na narrativa da literatura de costumes, mas no ato de espelhamento do próprio expectador-leitor que se faz, privilegiadamente, figura central da ilusão óptica-moral, fundada pela diversidade de quadros de costumes e de tipos humanos apresentados textualmente.

Ao observar, com inquietude, os caminhos percorridos pela materialidade do texto no século XIX, Jacques Rancière nos convida a refletir:

> Pensemos por exemplo, no papel assumido pelo paradigma da página sob diferentes formas, que excedem a materialidade da folha escrita: temos a democracia romanesca, a democracia indiferente da escrita, simbolizada pelo romance e seu público. Mas temos também a cultura tipográfica e iconográfica, esse entrelaçamento dos poderes da letra e da imagem, que exerceu um papel tão importante no Renascimento e que vinhetas, fundos-de-lâmpadas e inovações diversas da tipografia romântica ressuscitaram (RANCIÈRE, 2005, p. 22).

Extrapolando os limites da literatura de costumes, a materialidade e a visualidade que nos dão a ler, o programa textual "panorâmico" invade grande parte do território editorial francês. Essa nova materialidade vai reabilitar as produções textuais do passado, vai estabelecer diálogos com outras formas de expressão da cultura (tais como as Exposições Universais e a arquitetura), vai absorver o gênero textual então triunfante – o romance – e integrar textos que já contavam com uma longa vida editorial.

Esses entrelaçamentos dos poderes das letras, expressos pelas suas materialidades, das quais fala Jacques Rancière, participaram diretamente, dos sistemas de propagação e de controle da palavra escrita. Contrariamente à evidência imposta pela massificação, a industrialização do mundo editorial não vem acompanhada de uma estandardização das formas que lhe conferem realidade. A multiplicação desenfreada dos discursos é acompanhada pela multiplicação das modalidades de suas apresentações, que agem como elementos de distinção e de classificação. Os poderes dessa materialidade efêmera, obliterada pela passagem do tempo, são, portanto, traduzidos nitidamente, pelos catálogos de editores. Vejamos, então, as maneiras como os catálogos de Léon Curmer fundaram novas materialidades para o livro impresso assim como uma nova ética visual para os seus percursos de difusão. Sob o signo da democratização das letras e das formas, tais estratégias apoiaram-se em políticas de distinção e de classificação da cultura escrita para construírem um fenômeno editorial sem precedentes históricos.

---

[12] Sobre as formas concebidas por uma escrita jornalístico-literária ver o excelente livro de Marie-Ève Thérenty. **La littérature au quotidien**. Poétiques journalistiques au XIX$^{ème}$ siècle. Paris: Éditions du Seuil, coleção Poétique, 2007.

## A encenação da materialidade do livro

No período que vai de 1830 a 1860, Léon Curmer, o editor emblemático das transformações operadas na hierarquia do sistema de produção da livraria francesa no século XIX, é também o primeiro a caracterizar e a sistematizar a função editorial das diferentes materialidades do livro nos seus catálogos. Todos os elementos visuais e materiais são colocados em relevo pelas suas edições e pelos anúncios que as veiculavam: qualidade das gravuras, êxito da impressão tipográfica, variedade de papéis, símbolos decorativos e distintivos (brasões, emblemas, armas) e, finalmente, uma grande variedade de encadernações.

Na célebre carta dirigida ao Júri da Exposição Industrial de 1839, na qual Curmer redefine a atividade da edição, afastando-a definitivamente das tarefas exercidas pelos livreiros, o editor de *Les français peints par eux-mêmes* (1841) distingue e hierarquiza cada uma das funções que formam o conjunto dos ofícios da livraria francesa. Nessa carta, mesmo que Curmer reitere a partilha entre as "artes de pensar" e as "artes de fazer", classificando suas funções no interior de duas rubricas designadas como a "parte intelectual" e a "parte material" da atividade da edição, ele assegura um local privilegiado à materialidade do livro[13]. Assim, mesmo que a "parte intelectual" esteja, é claro, distinta dos elementos ligados à manufatura do objeto, Curmer não concebe a produção da cultura impressa e literária sem a passagem irremediável por um processo essencialmente material, que convoca inúmeros personagens capazes de concretizarem o etéreo mundo das letras. Todas essas reivindicações, que unem incontestavelmente dois mundos que a cultura ocidental tende, ainda hoje, em separar, fazem dos catálogos do editor francês, verdadeiros florilégios das formas editoriais do passado.

Partamos de um documento exemplar, o *Catálogo da Livraria Léon Curmer* de 1844, no qual, uma rubrica especialmente concebida para expor as diferentes qualidades de encadernação propostas pela editora, ganha a forma de um texto elogioso sobre as práticas editoriais por ela desenvolvidas:

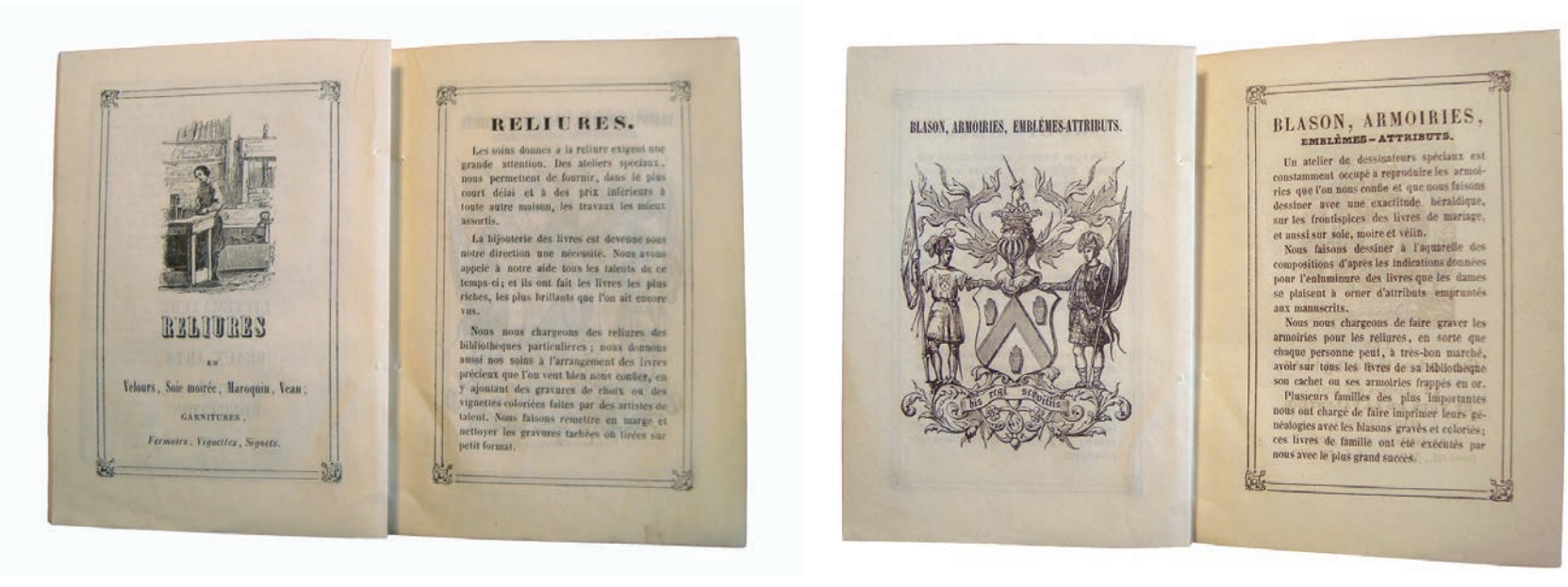
> Os cuidados dados à encadernação exigem uma grande atenção. Nossos ateliês especiais nos permitem fornecer, em curtos prazos e a preços inferiores aos dos outros editores, os trabalhos mais variados.
>
> Sob a nossa direção, a joalheria dos livros transformou-se em uma necessidade. Nós contamos com a contribuição dos grandes talentos do nosso tempo e eles realizaram os mais ricos livros, os mais brilhantes que jamais foram vistos.

[13] O editor afirma : "Nós vamos expor aos membros do Júri a indicação de diferentes personagens, aos quais a confecção de um livro encadernado, tal como nós compreendemos, deve recorrer. O estudo consciencioso e aprofundado que nós fizemos de cada uma destas indústrias, nos seus mínimos detalhes, nos permite falar com um rigoroso conhecimento de causa". (tradução do autor) « Nous allons mettre sous les yeux de Messieurs les membres du jury l'indication des différentes personnes auxquelles la confection d'un livre relié, tel que nous le comprenons, doit avoir recours. L'étude consciencieuse et approfondie que nous avons faite de chacune de ces industries dans leurs plus minces détails nous permet d'en parler avec connaissance exacte. CURMER, Léon. « Note présentée à M.M. les membres du Jury central de l'Exposition des produits de l'industrie française sur la profession d'éditeur et le développement de cette industrie dans le commerce de la librairie française », 1839.

> Nós nos encarregamos ainda da apresentação de bibliotecas particulares e oferecemos assim os cuidados necessários ao acondicionamento de livros preciosos que nos são confiados, adicionando gravuras de primeira qualidade, vinhetas coloridas feitas pelos mais importantes artistas. Nós podemos ainda renovar as gravuras antigas manchadas ou tiradas em pequeno formato. (CURMER, 1844, p. 6).

Esse texto, que ganha evidentemente a forma de uma autopromoção publicitária, cara aos editores românticos, indica, claramente, o status adquirido pelos inúmeros elementos que formam a materialidade do livro no seio da edição industrial. Além da atenção especial dada à encadernação, primeiro paratexto do livro que foi amplamente valorizado pela edição europeia do século XIX (UTSCH, 2012), o editor convoca práticas de distinção dos exemplares, até então reservadas ao mundo restrito da bibliofilia. Ao mesmo tempo em que exalta, de forma contundente a qualidade de suas encadernações, joias que se transformam em uma necessidade no interior do programa editorial romântico, o editor coloca, em relevo, a modicidade dos preços e a rapidez da execução, dois predicados imediatamente opostos ao tradicional mundo das artes do livro.

O mesmo catálogo, que se vangloria de seus preços acessíveis como apelo direto a um público mais vasto, não necessariamente habituado aos usos tradicionais do livro, apresenta ainda uma rubrica destinada à venda de brasões, armas e atributos de diferentes valores simbólicos. Com esse anúncio, o editor se apropria de práticas ligadas à mais alta tradição da encadernação nobiliária, herdeira dos usos aristocráticos do livro. Lembremos que a singularização extrema do exemplar se estabelece através da inscrição dos brasões e das armas de grandes famílias sobre as pastas das encadernações, que são assim ligadas, obrigatoriamente à imagem de seus proprietários ou de seus donatários. O editor Léon Curmer inaugura, com efeito, uma forma de industrialização dos signos seculares de distinção concebidos pela aristocracia e com o apoio de um atelier de "desenhistas especiais" (a expressão é do editor), propondo a reprodução de todo tipo de elemento distintivo.




**Anúncio relativo à fabricação de encadernações e à venda de brasões, emblemas, armas e atributos. *Catalogue de la Librairie Léon Curmer*, 1844. (Bibliothèque nationale de France, série Q10).**

Essa prática pode ser lida como uma fórmula astuciosa de conquista de um novo mercado de colecionadores desejosos de se apropriarem dos elementos de distinção caros à esfera da bibliofilia, esfera que conhece uma expansão inédita no mesmo período[14]. Mas a contradição torna-se manifesta quando o editor utiliza um argumento econômico para colocar, em valor, a venda de símbolos próprios a uma prática nobiliária que, tradicionalmente, não é comercializada. O anúncio, que figura no seu catálogo mostra que o argumento econômico impõe um desacordo inerente entre o luxo convocado pela prática e as aspirações democráticas que poderiam ser traduzidas, com uma evidente carga de ironia, pela palavra de ordem: "emblemas para todos!":

> Nós nos encarregamos de gravar os emblemas e brasões para encadernações, de maneira que cada pessoa pode, a preços módicos, ter marcas e símbolos de distinção sobre todos os livros de suas bibliotecas. (CURMER, 1844, p. 6).

Essas propostas situam-se, sem dúvida, na prorrogação direta de uma prática de distinção social capaz de reativar as fórmulas de afirmação de poder asseguradas pelo Antigo Regime. Contudo, investidas de uma nova dimensão social, reivindicada pela edição industrial, essas fórmulas transformam-se em elementos decorativos que já não garantem suas funções originais, mas solicitam a presença de um certo imaginário de luxo capaz de contrapor-se à mecanização imposta pela indústria. Como tão bem definiu Walter Benjamin, "a publicidade é o artifício que permite ao sonho impor-se à indústria" (BENJAMIN, 1986, p. 190).

A inovação, inerente ao modelo de Curmer, reside justamente na radicalização da prática de singularização do exemplar no centro de um sistema de difusão que visa a um vasto público. Essas estratégias, desenvolvidas e codificadas pela esfera da bibliofilia, não se limitavam à encadernação (o que era próprio de outros editores do mesmo período), mas convocavam, igualmente, outros elementos materiais apresentados sob a forma de papéis, selos, manuscritos, vinhetas, gravuras, brasões e emblemas. Curmer oferecia ainda a possibilidade de levar a mesma visualidade, promovida pelo seu repertório ornamental-editorial às bibliotecas privadas que já haviam sido formadas, mas que poderiam receber um tratamento material em consonância com o projeto estético proposto pela edição romântica emblematizada pela editora. O editor propõe, assim, toda uma gama de serviços que não são necessariamente, ligados à atividade editorial, encarregando-se, por exemplo, de inserir gravuras, desenhos, imagens diversas em volumes antigos que compunham uma biblioteca privada.

Trata-se de colocar, em prática, um dispositivo editorial relativo ao ato de colecionar, pois o editor propõe a reunião de objetos (gravuras, desenhos, cartas, manuscritos, selos, brasões, etc.) – que não foram concebidos para compartilharem o mesmo espaço – o interior de uma mesma unidade material. Essa prática ilustra, muito bem, as ligações estreitas mantidas entre a edição e a

[14] Pensemos às grandes obras bibliográficas que marcaram o século, sendo privilegiadamente representadas pela obra monumental de Charles Brunet. Ver notadamente: BRUNET, Charles. **Nouvelles recherches bibliographiques**. Paris. Silvestre libraire, 1834.

"estética da coleção de objetos" (PETY, 2003, p. 165), pois o livro ganha o status de objeto-fetiche – de objeto-coleção –, podendo mesmo se destacar da coerência precedentemente assegurada pelo seu conteúdo. Dessa maneira, o livro transforma-se em bibelô, em curiosidade integrada à sua forma que é, por sua vez, adulada pela especificidade simbólica de seus atributos materiais.

Como materialidade privilegiada pelo ato de "reunir", o livro se oferece ao sistema de organização da coleção de objetos curiosos. As práticas de justaposição, supostas pela formação de um conjunto multiforme caro à coleção de objetos, serão, desta maneira, transmitidas àquelas ligadas ao mundo editorial em um momento histórico, no qual a coleção de objetos e de livros adquirem status equivalentes, tornando-se uma forma legítima de expressão cultural[15]. Com acepções adjacentes, essas práticas serão retidas como modelos para a realização de uma materialidade encarnada pela ideia do livro como coleção. O primeiro símbolo, desta correspondência, aparece precisamente, no elogio da variedade das formas, dos títulos, mas também da multiplicidade de elementos decorativos que chegam a se destacar da materialidade do livro para serem apresentados, justapostos e vendidos separadamente dentro dos catálogos de editores. Se, para Curmer, essa apropriação pode ser traduzida através de uma prerrogativa mercantilista que organiza o novo mercado de bens simbólicos, no mundo da bibliofilia, os mesmos dispositivos – inscritos na lógica da compilação que insiste em reunir os vestígios do passado para a composição de uma nova ordem imposta pelo novo objeto ou pelo olhar do colecionador – constituem as bases de um jogo sedutor que atribui valor aos objetos do "colecionável"[16].

Mas vejamos a maneira como essa justaposição de elementos ao mesmo tempo distintivos e democráticos, pode ser traduzida em um anúncio relativo a uma única obra no interior de seus catálogos. Proponho partir da obra exemplar do editor: Les *français peints par eux-mêmes*. Trata-se de uma das maiores aventuras editoriais do século XIX que, de acordo com Ségolène Le Men (1993), pode ser lida como um imenso edifício concebido por Curmer para acolher 140 escritores e uma centena de ilustradores que realizaram 100 monografias descritivas, oferecendo um panorama da sociedade parisiense da primeira metade do século XIX. Sob a forma de um gênero em voga desde o início do século – a fisiologia ou a literatura de costumes – a obra oferece uma galeria de retratos humanos que ilustram a capital, podendo servir de guia para provincianos e estrangeiros.

O catálogo de 1842, que dedica uma página inteira à obra monumental editada em 8 volumes de 1840 a 1842, apresenta todas as modalidades materiais conferidas à edição. O primeiro elemento importante se traduz pela oposição de políticas editoriais que asseguram a própria ideologia da edição romântica: de uma lado, as grandes tiragens a preços reduzidos e acessíveis graças ao artifício

[15] Sobre esta equivalência a obra de Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste* (1881), carrega os rastros precisos das relações estabelecidas entre o sistema da coleção de objetos e o tratamento material dado aos livros que integram a coleção.

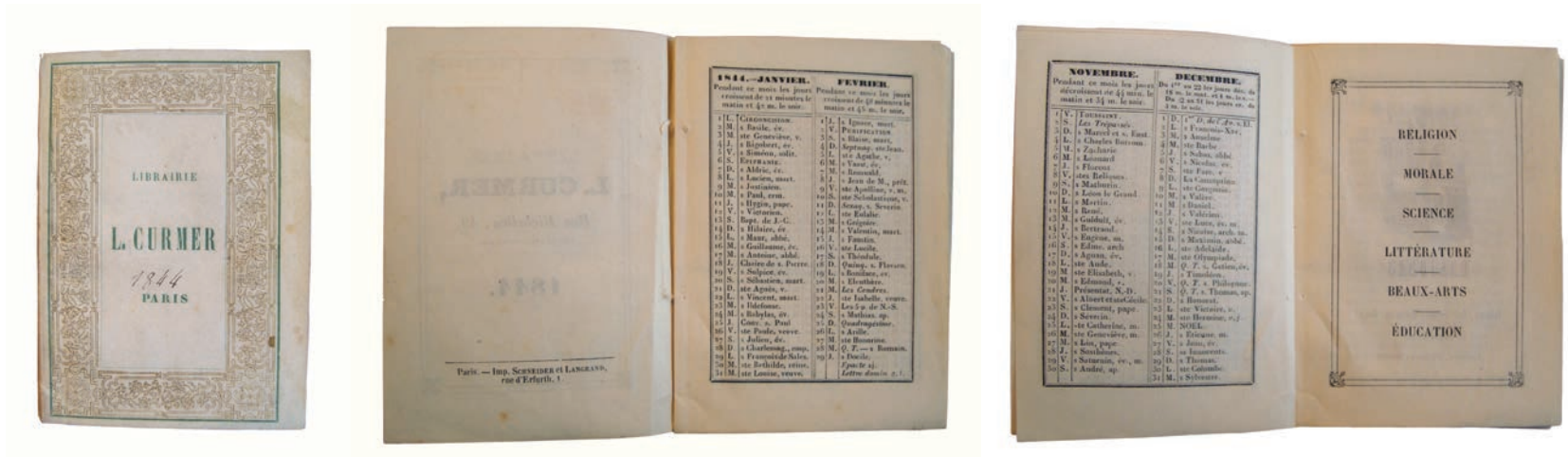
[16] Sobre a dinâmica de organização da coleção de objetos e livros estabelecida no século XIX francês e sobre a maneira como esta dinâmica se manifesta na literatura ver o magnífico ensaio de Dominique Pety: *Poétique de la collection au XIXème siècle. Du document d'historien au bibelot de l'esthète*. Paris: Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

da venda em fascículo e, de outro lado, a exaltação do luxo e de formas materiais que transformam a edição em objeto precioso. Com efeito, a obra poderia ser adquirida pelos mais desfavorecidos, a partir de uma assinatura mensal (50 meses) que poderia variar de 30 a 50 centavos em virtude da qualidade da ilustração (preto e branco ou colorida). Mas cada volume completo poderia ser, também, adquirido sob a forma de uma brochura que variava de 15 francos (gravuras em preto e branco) a 25 francos (gravuras coloridas). Além dessa distinção, cada exemplar poderia se guarnecido de uma das materialidades apresentadas igualmente no anúncio: uma "cartonagem elegante com grande opção de cores", vendida a 17fr; uma "meia-encadernação tradicional" proposta a 20fr e, finalmente, uma luxuosa "encadernação em maroquin ou chagrin com cortes dourados" que poderia duplicar o preço do volume, sendo vendida a 25 fr. Curmer (1842) finaliza esse anúncio da obra que celebra o sucesso de todo um programa editorial afiliado ao gênero inaugurado por Sébastien Mercier no final do século XVIII (*Les tableaux de Paris*), com um elogio da edição que mostra, prematuramente o alcance simbólico do projeto editorial:

> *Les français peints par eux-mêmes* oferecem o quadro mais variado, verdadeiro e divertido da sociedade francesa atual. Se os nomes dos autores não fossem de antemão um elogio e uma garantia, nós diríamos que em nenhuma época uma obra foi desta maneira adotada com tanta unanimidade e em nenhuma outra época uma obra foi honrada com tanto sucesso. Em seis meses, 18 mil exemplares foram vendidos, uma tradução em inglês, uma em alemão e uma terceira em holandês, um estrondo imenso em Paris, na Bélgica, na Itália, na Espanha, nos Estados Unidos divulgou esta obra em todas as nações civilizadas da Europa; a variedade e originalidade dos desenhos, feitos pelos melhores observadores, entre os nossos artistas franceses, contribuíram energicamente para este sucesso sem precedentes. (CURMER, 1842, p. 8).

Mas essas práticas de justaposição de elementos visuais e materiais, coerentes com a visualidade proposta pelo livro romântico – que de acordo com Ségolène Le Men (1998) é caracterizada pelo uso da "cena", do "tipo e do "retrato" e do "traje" –, são ainda exacerbadas, pelo mesmo editor, em catálogos que assumem outras funções editoriais. Com efeito, além de transformar esses instrumentos publicitários em verdadeiros florilégios das edições e das imagens anunciadas, Léon Curmer lhes confere uma autonomia como objetos editoriais específicos, metamorfoseando-os em calendários, em álbuns de gravuras ou em guias turísticos que se acordam, perfeitamente, com a estética convocada pelos conteúdos divulgados.

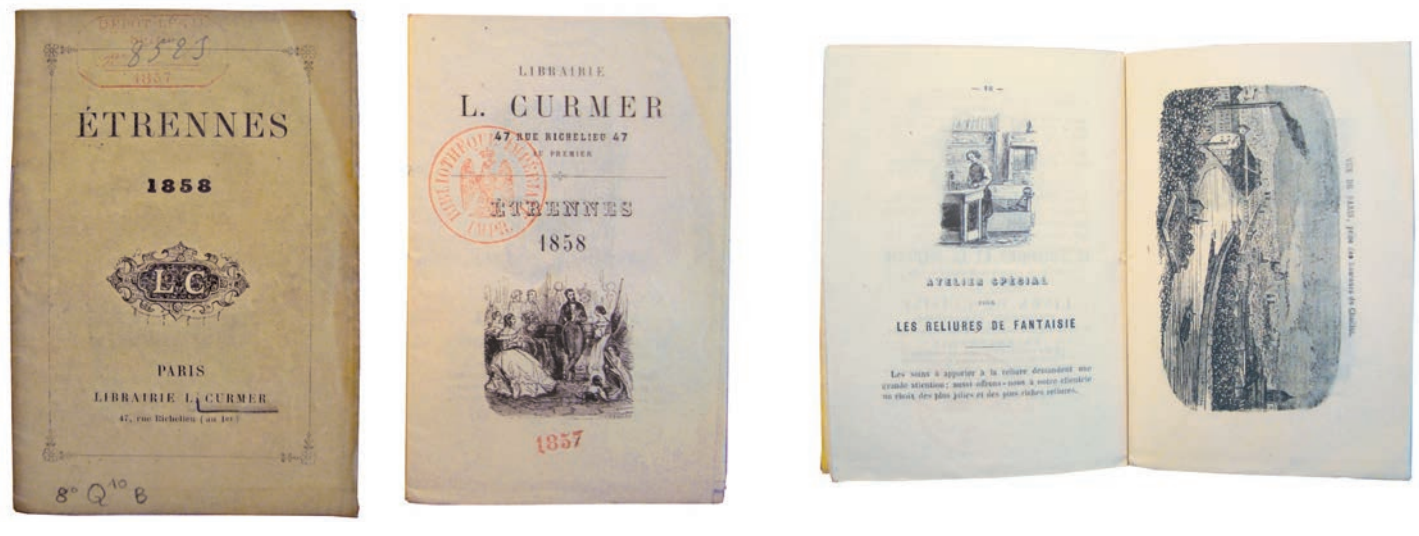
O catálogo de 1844, já aqui analisado, nos oferece, igualmente, um belo exemplo dos usos inesperados atribuídos a esses objetos, pois, coerente com o programa editorial apresentado, que tem boa parte de seus títulos dedicada aos textos religiosos de edificação moral, o transforma-se em um almanaque ilustrado, que traz as datas de todas as festas religiosas do ano de 1844. Consciente de se dirigir a uma burguesia católica afortunada, Curmer confere uma nova função ao seu catálogo que, além de afirmar sua afiliação com o programa editorial religioso, assegura também o uso constante do objeto pelo futuro leitor dos textos anunciados.




**Capa, calendário e programa editorial. *Catalogue de la librairie Léon Curmer*. Paris, 1844. (Bibliothèque nationale de France, série Q10)**

Alguns anos mais tarde, em 1858, Curmer opera, com acuidade, uma síntese dos diferentes usos e apropriações de fórmulas textuais e visuais próprias à sensibilidade romântica, colocando em circulação um catálogo apresentado como um álbum de gravuras. Esse documento nos oferece um excelente exemplo da maneira como a edição romântica atribui uma nova funcionalidade aos repertórios de imagens que circulavam no interior de seu corpus canônico. Ele se apresenta, igualmente como um recurso interpretativo que nos ajuda a identificar a rede intrincada de relações estabelecidas entre diferentes formas de expressão da cultura.

O catálogo se articula a partir de inúmeras ilustrações que tentam constituir um inventário imagético de todos os monumentos, paisagens e vistas pitorescas da cidade de Paris. As imagens são sempre apresentadas com uma legenda que, além das datas, traz menções sobre curiosidades históricas relativas aos locais e edifícios. Tais como eles se deixam apreender no interior do catálogo, os "monumentos de papel" carregam os rastros precisos da dimensão atingida pela estética do pitoresco no interior dos programas de difusão da livraria francesa do séc. XIX. Dessa maneira, estas imagens são ainda mais interessantes quando identificamos que, grande parte do conteúdo do programa editorial veiculado pelo catálogo, contempla obras nas quais predominam os temas da viagem e da cidade de Paris, objetos privilegiados para uma narrativa ao mesmo tempo textual e imagética.




**Capa, página de rosto e anúncio relativo à encadernação seguido de uma vista panorâmica de Paris. *Catalogue d'Étrennes*. Paris, Curmer, 1858. (Bibliothèque nationale de France, série Q10).**




**Monumentos parisienses. *Catalogue d'Étrennes*. Paris, Curmer, 1858. (Bibliothèque nationale de France, série Q10).**

Dessa maneira, antes mesmo de oferecer o seu percurso ilustrado da cidade, que não por acaso funciona como um verdadeiro guia turístico, Curmer anuncia toda uma série de obras na qual Paris é apresentada como a principal personagem: *Paris historique, Promenade dans les rues de Paris* (1838) de Charles Nodier, *L'été à Paris e Un hiver à Paris* (1843) de Jules Janin. O catálogo nos mostra ainda que os locais eleitos pelo editor, anunciam as ligações mantidas entre a atividade editorial, a arquitetura e as Exposições Universais, pois o percurso pitoresco faz referência direta a uma obra publicada por ocasião da Exposição Universal de 1855: *Paris historique et monumental depuis son origine jusqu'à nos jours* (1855). Com efeito, parte das ilustrações apresentadas por Curmer, em seu catálogo constituíam inicialmente uma edição ricamente ilustrada de uma obra com ambições precisas, expressas, notadamente, pelo desejo de estabelecer um guia histórico dos monumentos que se encontravam, no mesmo momento, expostos aos olhares de turistas e visitantes de outras partes da França e do mundo. É igualmente interessante, observar que a dimensão pitoresca é afirmada, também, pela escolha material dos livros oferecidos pelo catálogo. Confrontado com uma paisagem panorâmica, um anúncio sobre a variedade das encadernações coloca em relevo, o caráter fantasista dos modelos estéticos concebidos e assegurados pelo ateliê, mantido pela editora.

Todas essas estratégias editorias, que seriam dificilmente apreendidas fora do catálogo do editor, acordam-se perfeitamente, com o corpus textual representado pela literatura de costumes (ou fisiologias) que privilegiou, muitas vezes, o espaço da cidade para operar a encenação e a listagem da realidade através da constituição de uma reserva de imagens que, partilhando uma sensibilidade comum, pode ser intercambiada entre diferentes instâncias de visibilidade (livros, cartazes, catálogos, gravuras, vinhetas, cartões postais, guias, etc.). Nesse caso preciso, a capital ilustrada cria uma dupla equivalência entre o legível e o visível, entre o espaço democrático do Livro e o espaço progressista da Exposição. Não é por acaso que Victor Hugo anuncia, solenemente, no prefácio de uma obra consagrada à Exposição de 1867 – o célebre *Paris-Guide*: "O livro é Paris".

## O excesso de materialidade: entre o real e o ideal

A aproximação inédita de todos estes elementos aqui observados, nos mostra que, contrariamente ao que se poderia prever, o livro exaltado pela sua materialidade assume uma presença durável, ao longo de todo o século XIX, período em que a livraria francesa arquiteta as grandes fórmulas editoriais responsáveis pela abertura do seu campo de produção em direção a um novo público emergente. Mesmo que o livro ilustrado tenha conhecido formas verdadeiramente democráticas na segunda metade do século, como o aparecimento do romance "à deux sous"[17], a herança simbólica do "belo livro para todos" desenvolvido por Léon Curmer fundou – apesar do fracasso econômico anunciado desde a sua primeira edição de *Paul e Virginie* em 1838 – as bases conceituais, estéticas, materiais, publicitárias e capitalistas, responsáveis pelo desenvolvimento do livro ilustrado francês, durante todo o século.

O conjunto de todas essas práticas, que foram apropriadas e reelaboradas por outros editores franceses nos deixa concluir que uma grande multiplicidade de elementos materiais, de formas, de imagens e de objetos foram colocadas em circulação. Essa multiplicidade, apesar das diferenças claramente demarcadas pelos catálogos de editores, foi, muitas vezes, caracterizada pelos historiadores como uma massa indistinta de objetos ilustrados de todo tipo, compondo a edição romântica francesa. É, sem dúvida, muito difícil apreender a existência desses objetos potencialmente construídos pelos catálogos de editores, pois a lei que regulamenta o depósito legal não impõe a entrega dos exemplares nas suas diferentes formas materiais.

Essa multiplicidade potencial, que não se dá a ver através de um conjunto material coerente e uniforme (exceção feita aos catálogos de editores, guardiões desta produção singular), impõe a elaboração de algumas questões: Todos os objetos veiculados pelos catálogos ganharam vida em uma existência corpórea? Foram eles escolhidos por um leitor ou por um comprador privilegiado? Serão esses catálogos. os símbolos e os rastros de objetos desaparecidos pelo uso ou pelas negligências do cotidiano ou constituirão as pistas para nos aproximarmos de uma materialidade ideal jamais concretizada em matéria?

Podemos, certamente, responder a cada uma dessas questões com afirmações e negações. Parte desses objetos constitui apenas a expressão de um ideal estético partilhado por várias instâncias de visibilidade, outra parte é ainda identificável, mesmo que de forma fragmentada, em bibliotecas públicas e privadas, em antiquários, gabinetes de curiosidades e alfarrabistas, mas há, sem dúvida, aqueles que foram vítimas da indiferença simbólica do tempo ou de sua passagem irredutível. Como assinala Judith Schlanger (2010, p. 143) a negligência torna as obras invisíveis e a história, sempre silenciosa dessa negligência, também é condenada a sê-lo. No entanto, mesmo que os objetos presentes, potencialmente nesses catálogos, não nos deem a garantia de suas existências materiais, seus espectros nos mostram de forma efetiva a maneira como o excesso de materialidade,

[17] Célebres séries editadas por Gustave Havard e Joseph Bry, vendidas a 20 centavos.

seja ideal ou real, foi convocado pelo mundo editorial para colaborar com um sistema de difusão do livro até então inédito. A ausência das obras, marcadas pela perda da existência ou pela existência ilusória, nos levou, no entanto, a investigar o funcionamento de objetos do passado.

Assim, a materialidade do livro, traduzida admiravelmente pelas práticas desenvolvidas por Léon Curmer, é investida de uma "eficácia intelectual das formas de materialização da razão" (JACOB, 2010), participando do novo regime de "partilha do sensível"[18] anunciado pelas práticas literárias no interior de um mesmo espaço (a edição), de um mesmo objeto (o livro), de uma mesma pluralidade de olhares e de gestos (o leitor anônimo).

## REFERÊNCIAS


BARBIER, Fréderic (dir.). **Les trois révolutions du livre**. Actes du colloque international de Lyon/Villeurbanne (1998). Numéro spécial de la *Revue française d'histoire du livre*, n°106-109. Genève: Droz, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Paris capitale du XIX$^{ème}$ siècle**. *Le livre des passages*. Paris, Éditions du Cerf, 1986.

BRUNET, Charles. **Nouvelles recherches bibliographiques.** Paris. Silvestre libraire, 1834.

CERTEAU (DE), Michel. **L'invention du quotidien 1. Arts de faire**. Paris, Gallimard, Folio essais, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, 1990. (Première édition, 1980).

CHARTIER, Roger. **L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XVI$^{ème}$ et XVIII$^{ème}$ siècle**. Aix-en-Provence : Alinéa, 1992. Edição brasileira: A Ordem dos Livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora UNB, 1994.

CHARTIER, Roger & MARTIN, Henri-Jean (dir.). **Histoire de l'édition française**, vol. 3, Paris : Promodis, 1985.

CHARTIER, Roger. **Cardenio entre Cervantès et Shakespeare**. Histoire d'une pièce perdue. Paris: Gallimard, coleção NFR essais, 2011.

CURMER, Léon. **« Note présentée à M.M. les membres du Jury central de l'Exposition des produits de l'industrie française sur la profession d'éditeur et le développement de cette industrie dans le commerce de la librairie française »**, 1839.

CURMER, Léon (éd.). **Les français peints par eux mêmes. Encyclopédie Morale du XIX$^{ème}$ siècle**. Paris: Léon Curmer, 1840-1842.


[18] Trata-se da expressão forjada por Jacques Rancière e que é retida como título de uma obra que investiga as relações entre estética e política no seio de diferentes formas de visibilidade. Ver: RANCIÈRE, Jacques. Le partage du sensible. Esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000. Edição brasileira: A Partilha do Sensível. Trad. de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005.

CURMER, Léon (éd.). **Catalogue de la librairie de Léon Curmer**. Paris: Léon Curmer, 1842.

CURMER, Léon (éd.). **Catalogue de la librairie de Léon Curmer**. Paris: Léon Curmer, 1843.

CURMER, Léon(éd.). **Catalogue de la librairie de Léon Curmer.** Paris: Léon Curmer, 1844.

CURMER, Léon(éd.). **Catalogue d'Étrennes**. Paris: Léon Curmer, 1858.

FOUCAULT, Michel. **L'ordre du discours.** Paris: Gallimard, NFR, 1971.

GENETTE, Gérard. **Seuils**, Éditions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1987. Edição brasileira: GENETTE, Gérard. Paratextos Editoriais. São Paulo: Atelier Editorial, 2009.

HAMON, Philippe. **Imageries: littérature et image au XIX$^{ème}$ siècle**. Paris: José Corti, 2001.

JACOB, Christian (dir.). **Lieux de savoir 2. Les mains de l'intellect**. Paris, Albin Michel, 2011.

LE MEN, Ségolène. **La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet: regard romantique et modernité**. Paris, Éditions CNRS, 1998.

LE MEN, Ségolène ; ABÉLÈS, Luce ; PREISS, Nathalie. **Les Français peints par eux-mêmes: panorama social du XIX$^{ème}$ siècle**. [Exposition au musée d'Orsay, 23mars-13 juin, 1993]. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

MCKENZIE, D. F. McKenzie. **Bibliography and the sociology of texts**. London: The British Library, 1986.

MOLLIER, Jean-Yves (dir.) **Le commerce de la librairie en France au XIX$^{ème}$ siècle 1789-1914**. Paris : IMEC éditions/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. In Octavo, 1997.

PETY, Dominique. **Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire**. Genève: Droz, 2003.

PETY, Dominique. **Poétique de la collection au XIX$^{ème}$ siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète**. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible**. Esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000. Edição brasileira: *A Partilha do Sensível*. Trad. de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005

SCHLAGER, Judith. **Présence des œuvres perdues**. Paris: Hermann, coleção Savoir lettres, 2010.

THÉRENTY, Marie-Ève. **La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX$^{ème}$ siècle**. Paris : Éditions du Seuil, coleção Poétique, 2007.

UTSCH, Ana. **La reliure en France au XIX$^{ème}$ siècle. Programmes éditoriaux, marchés du livres et histoires des textes**. Tese de doutorado, sob a direção de Roger Chartier. Paris : EHESS, 2012.

# tempo de *inovar*

# Monteiro Lobato: editor (1918–1925)

*Guilherme Cunha Lima*[1], *Alexandre Esteves Neves*[2]

No final do século XIX e início do século XX, as capas ilustradas eram mais comuns em livros como os da Livraria Quaresma, situada no Rio de Janeiro, conhecidos como livros populares. Pedro Quaresma conquistou a população de pouco acesso aos livros, oferecendo-lhes livros de leitura fácil, em formato reduzido e preço acessível, que passariam a ser conhecidos como as "edições Quaresma".

Já os livros dos grandes nomes da literatura brasileira, como Machado de Assis e José de Alencar, por exemplo, publicados pela editora Garnier, desde meados do século XIX, seguiam o padrão europeu: capas tipográficas apresentadas de forma sóbria. Esse padrão gráfico acabou ficando associado aos livros de literatura erudita.

Esse quadro só iria mudar nos anos 1920, quando obras consideradas importantes, pela crítica literária passariam a ser publicadas com capas ilustradas.

As dificuldades de comunicação entre Brasil e Europa, durante e logo depois da Primeira Guerra Mundial, promoveram a afirmação da indústria editorial brasileira. A substituição das importações, no período da Primeira Guerra Mundial, acarretaria um crescimento da produção editorial, marcando o início do uso sistemático de capas ilustradas como estratégia de promoção de vendas e popularização das edições.

## Sacy-Pererê: resultado de um inquérito

Em janeiro de 1917, a versão vespertina do *O Estado de S. Paulo*, o *Estadinho*, lançou uma pesquisa, em suas páginas, sobre o saci. Esse trabalho, que foi coordenado por Lobato, teve uma excelente resposta por parte dos leitores que enviaram inúmeras histórias sobre o saci. Animado com a repercussão do inquérito, Lobato aproveitou a ocasião para promover, também, um concurso de artes plásticas com o mesmo tema. Com o resultado dessas experiências, Lobato resolveu, então, editar e publicar um livro reunindo todo esse material. O livro foi financiado pelo próprio Lobato, juntamente com alguns patrocinadores e foi publicado pela Secção de Obras d'O *Estado de S. Paulo*. Era comum que livros fossem diagramados e impressos em oficinas de jornais.

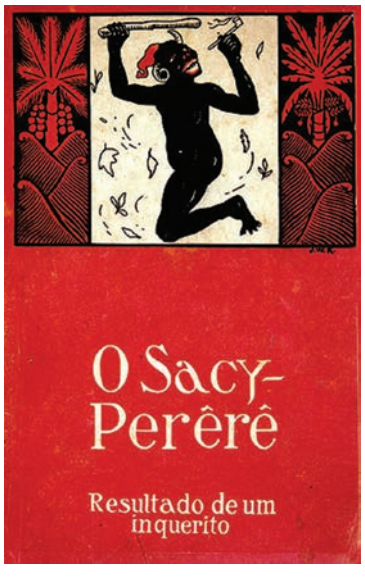
Lobato, não só editou os textos dos leitores, como vendeu espaço para anúncios, ilustrados por Voltolino, pseudônimo do caricaturista Lemmo Lemmi, utilizando o saci como garoto-propaganda, a fim de ajudar no orçamento da edição de 2000 exemplares. Provavelmente, foi o primeiro caso de *merchandising* em um livro no Brasil.

[1] Designer gráfico, Doutor (PhD) em Design Gráfico pela Universidade de Reading, Inglaterra.

[2] Designer gráfico, Mestre em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

A capa do livro foi projetada pelo artista plástico e designer José Wasth Rodrigues. que teve sua exposição de pinturas elogiada por Lobato, num artigo publicado na *Revista do Brasil*, em janeiro de 1916. Wasth Rodrigues criaria muitos ex-libris e brasões, como por exemplo, o da cidade de São Paulo, em 1917, com o poeta Guilherme de Almeida.

O livro (figs 1-3), impresso no formato 15 x 22,5 cm, apresenta na capa, a cor vermelha uniforme, em aproximadamente dois terços de sua área, onde apenas o título e o subtítulo se destacam em amarelo claro, tendo sido utilizada uma fonte fantasia, no texto. No terço superior, a figura do saci, em fundo amarelo, emoldurada entre palmeiras vermelhas, desenhadas em fundo preto, faz com que a personagem central do livro fique bem destacada na composição. As primeiras três páginas, que antecedem a folha de rosto do livro bem como as últimas três páginas, apresentam propagandas diversas, onde pode-se ver a personagem atuando como garoto-propaganda de máquina de datilografar, chocolates, cigarros, material fotográfico e perfumaria. O livro apresenta mancha gráfica, valorizando o branco do papel, com margens bem arejadas e textos dispostos em uma coluna. As aberturas de cada carta aparecem nas páginas ímpares, sempre com um fio no topo da página e o texto começando no meio da respectiva página. Algumas cartas de leitores são ilustradas por pinturas ou esculturas participantes do concurso promovido por Lobato à época do inquérito do saci.









**1. Capa do livro O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito, 1918.**

**2. Página dupla onde pode - se ver anúncio de artigos fotográficos ao lado da folha de rosto da publicação e o selo da Secção de Obras do Estado de S. Paulo onde o livro foi publicado, 1918.**

**3. Obras de arte feitas para o concurso cultural promovido por Lobato ilustram algumas cartas do livro, Secção de Obras do Estado de S. Paulo, 1918.**

## Urupês

O primeiro livro oficial de Lobato que, inicialmente, receberia o nome de *Dez mortes trágicas* – depois alterado para *Urupês*, a conselho de seu amigo cientista e escritor, Artur Neiva, foi um livro de contos escritos pelo próprio Monteiro Lobato. Os contos não eram inéditos, já tinham sido

publicados antes, em revistas. Por mais que Lobato, como escritor, gostasse do título originalmente imaginado para a obra, o Lobato editor teve o pragmatismo de publicar o livro com um título já conhecido do grande público. Para justificar a mudança acrescentou, ao volume, o artigo homônimo publicado antes nas páginas do jornal *O Estado de São Paulo*. Dessa forma, Lobato trazia, para a obra inaugural da editora *Revista do Brasil*, o prestígio e o interesse que aquele artigo conquistara quando publicado pela primeira vez.

Em carta de dezembro de 1917 a seu amigo Godofredo Rangel, Lobato fala sobre seu primeiro livro de contos que seria ilustrado por ele próprio e, para tanto, teria entrado em um curso de desenho ministrado pelo artista plástico e designer Wasth Rodrigues:

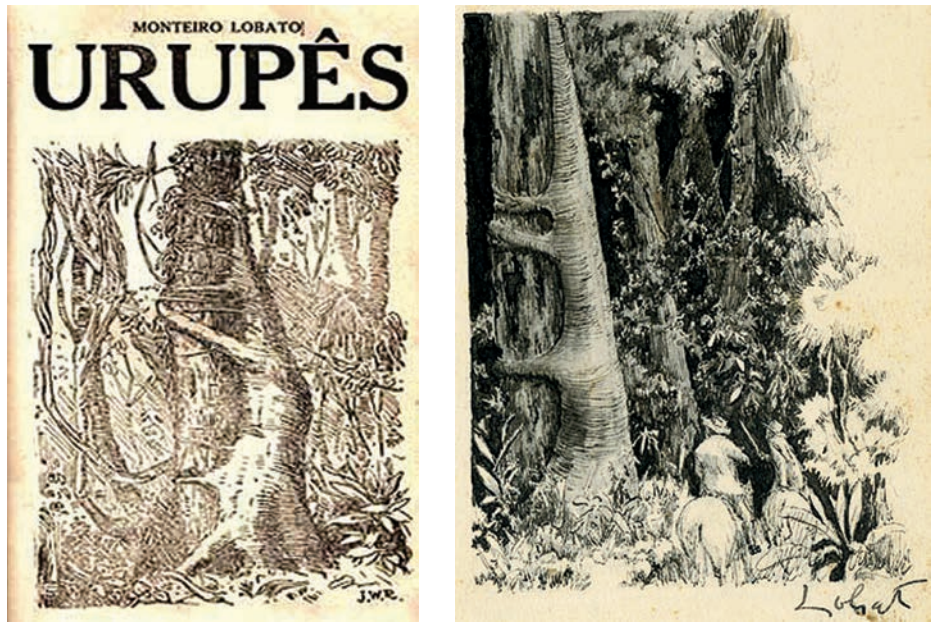
> [...] Quanto ao meu livro de contos, fica para o Centenário da Independencia. Imagina que eu o quero ilustrado. E sabe por quem? Por mim mesmo. Ora, como desenho peor que um caranguejo, entrei no curso Elpons-Zadig-Wasth [...] (LOBATO, 1951:161)

A capa de *Urupês* (fig. 4) apresenta um "mata-pau" - árvore que nasce como epífita (planta que vive sobre outra planta), acabando por estrangular a sua hospedeira – retratado em ângulo bastante semelhante ao do mata-pau que Lobato havia desenhado para ilustrar o artigo "A vingança da Peroba" (fig. 5), publicado na *Revista do Brasil*, em 1916. Ao contrário da capa desenhada por Rodrigues, de caráter descritivo, na ilustração de Lobato a presença dos personagens evidencia o caráter narrativo de um momento do conto e introduz um importante elemento de proporção, destacando a grandiosidade do mata-pau.

A ilustração feita a bico de pena, apenas na cor preta, se destaca pelo contraste de seus traços com o fundo branco do papel e pelas margens laterais. Na parte superior, com um espaço de aproximadamente um quinto da área da capa, vem o título do livro caligrafado em caixa alta e em letras serifadas  e o nome do autor aparece menor, no topo da página, também em caixa alta e serifada.

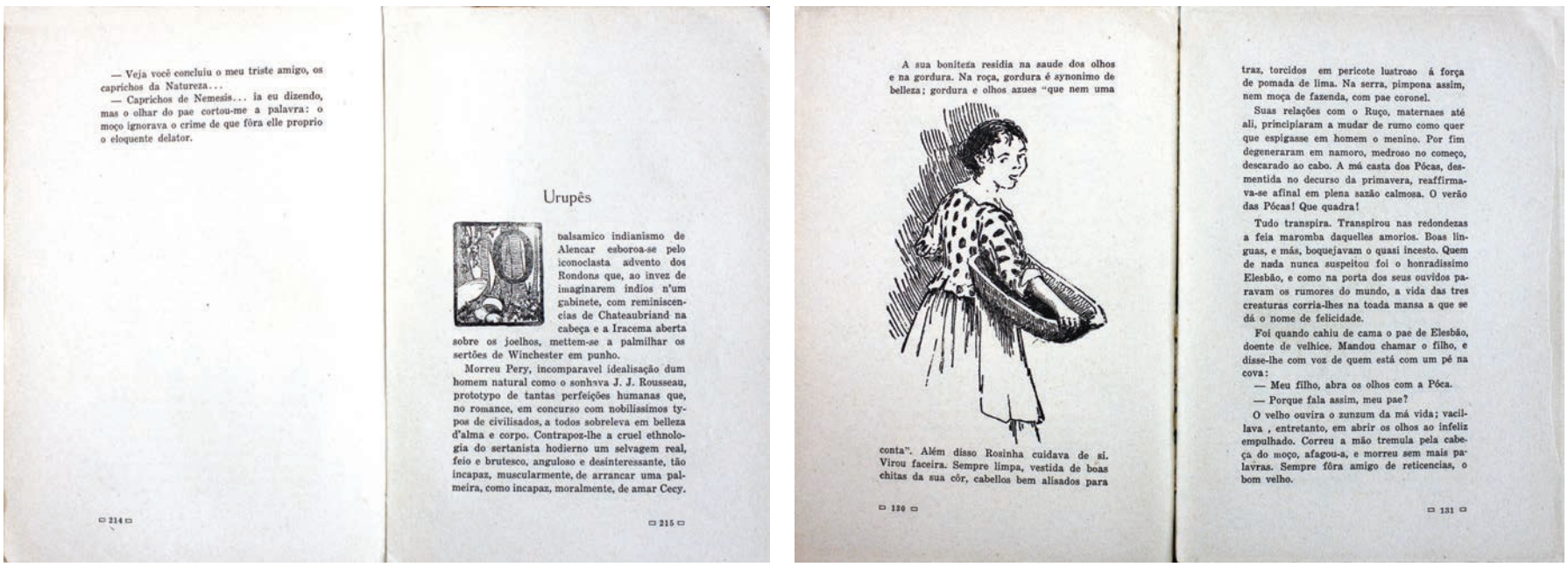
Nas páginas internas, há uma valorização do branco do papel onde vê-se uma mancha gráfica bem arejada e o texto sendo apresentado em apenas uma coluna. Como forma de valorizar, graficamente, as páginas internas do livro, foram usadas capitulares no início de cada conto, que ora eram ilustradas por Wasth Rodrigues, ora por Lobato, sempre apresentando desenhos alusivos aos respectivos contos (fig. 6). As ilustrações entremeadas nos textos, feitas a bico de pena, aparecem com grande destaque nas páginas, algumas chegando a ocupar quase que a sua totalidade (fig. 7).

*Urupês* viria a ter várias reedições revistas e com capas e projetos gráficos distintos. Um dos motivos, pelo qual Lobato teria decidido pelas mudanças gráficas, seria a tentativa de baratear os custos de produção, para que os preços finais tornassem seus livros mais acessíveis, aumentado assim, as vendas e a capilaridade de sua obra. Esse processo viria a se tornar uma prática recorrente com os livros publicados por Lobato. Não é demais lembrar que até o ano de 1923, nove edições de *Urupês* tinham sido lançadas, totalizando trinta mil exemplares.




**4. Primeira edição de Urupês, com capa ilustrada por Wasth Rodrigues - 1918. A ilustração remete ao conto "O mata-pau".**

**5. Ilustração de Monteiro Lobato para o conto "A vingança da Peroba", publicado na Revista do Brasil, em 1916.**




**6. Página dupla de miolo: mancha gráfica bastante arejada valorizando as áreas brancas. Todos os contos começam na página ímpar com uma capitular elaborada com motivo referente ao seu conto. Urupês, 1ª ed., 1918.**

**7.Páginas internas da primeira edição do livro Urupês, com ilustração de Monteiro Lobato, 1918.**

## Revista do Brasil

A *Revista do Brasil* foi idealizada pelo grupo do jornal *O Estado de S. Paulo*, no início de 1915, como um periódico que deveria chamar-se *Cultura*. A mudança do título de *Cultura*, para *Revista do Brasil*, indica que, se de início seus idealizadores desejavam criar um periódico de caráter apenas cultural, houve uma mudança, ampliando o interesse da publicação a temas nacionais.

Logo que passa a integrar o corpo de redatores remunerados do jornal *O Estado de S. Paulo*, Lobato é convidado a escrever no novo periódico e se torna um dos mais assíduos colaboradores da *Revista*

*do Brasil*, tanto em textos literários, quanto em crítica de arte. Lobato, que tinha grande identificação com a linha temática nacionalista da revista, inicia sua atividade, na Revista, publicando, no terceiro número, seu conto "A vingança da peroba", ilustrado por ele próprio.

Em 1918, com dinheiro proveniente da venda da fazenda Buquira, herdada de seu avô, o Visconde de Tremembé, Lobato compra a *Revista do Brasil* que, sob sua direção, circula de maio de 1918 até maio de 1925, perfazendo um total de 84 números. Preocupado em tornar a revista lucrativa, Lobato teria agido em duas frentes principais: a reformulação do design da publicação para fazê-la mais leve e atraente e a busca por novos assinantes.

A preocupação com a aparência do periódico e dos primeiros livros lançados denota como Lobato foi aprendendo a importância do design gráfico para a conquista do público leitor. De início, Lobato introduz, na revista, algumas inovações na diagramação, começando pela estrutura da capa que passa a apresentar um projeto novo a cada ano/volume (figs. 8-9). O conteúdo da capa permanece o mesmo ao longo dos anos: logotipo da revista no topo da página, ocupando um quarto da área, sumário da revista emoldurado de forma a destacar o conteúdo do exemplar. A revista passa a ter uma capa diferente a cada volume/ano, sendo que as cores também variavam mês a mês. Mesmo sem se descaracterizar de sua sedimentada formação cultural, a *Revista do Brasil* foi apresentando, pouco a pouco, visíveis alterações em seu projeto gráfico (figs. 8-9). De início, Lobato contrata o pintor e designer José Wasth Rodrigues que passa a ilustrar, desenhar retratos, vinhetas e extra-textos nas páginas do periódico. A partir de janeiro de 1921, época em que Rodrigues estava em viagem a Minas Gerais, o designer e pintor Juvenal Prado praticamente o substitui na direção de arte, passando, então, a assinar as vinhetas e iluminuras da revista.

Também a partir de 1921, foi criada uma seção intitulada *Galeria dos Editados*, que consistia em retratos dos escritores editados pela Editora da Revista do Brasil, ou pela Monteiro Lobato e Cia (fig. 10). Essas fotografias eram impressas em papel especial e inseridas no corpo da revista. Dessa forma, tornava os escritores da época, mais conhecidos e mais próximos do público leitor e era também, considerada por Lobato, uma forma de divulgar as obras literárias da editora, como pode ser visto em carta de Lobato a seu amigo Godofredo Rangel, escrita em 30 de maio de 1921:

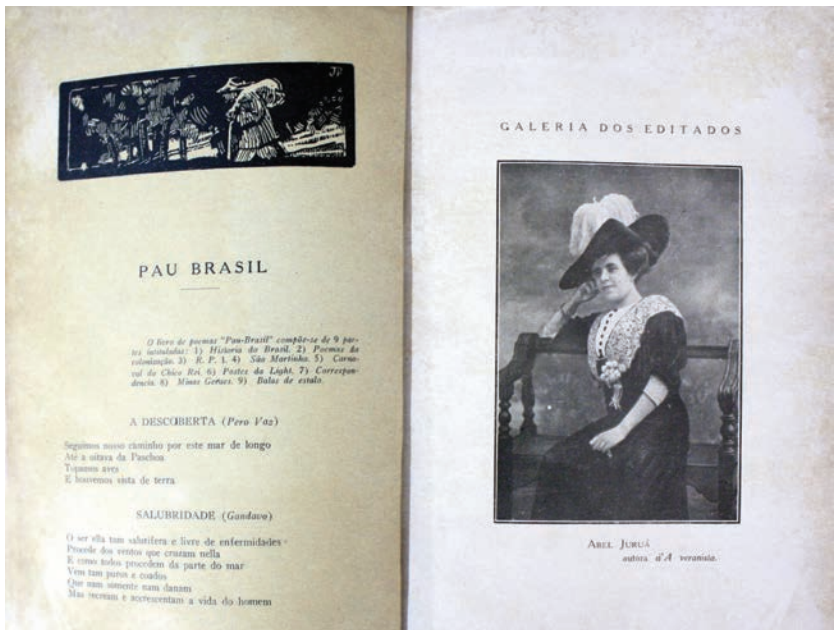
> E o teu retrato? Tenho um aqui, mas indecoroso. Quero um "artístico". [...] A Revista está dando a "Galeria dos Editados", retrato de página inteira, em couché, de todos que têm a honra de virem a publico por nosso intermedio. [...] A posteridade exige que tua careta figure lá. (LOBATO, 1951:231)

Houve também investimentos no aspecto físico do periódico: o uso de tipos novos, papel importado, tintas e oficinas de qualidade superior trouxeram uma apresentação gráfica limpa e clara como pode- se verificar nas edições de 1919 em diante. Era o editor gráfico Monteiro Lobato atento às questões do design da revista: "[...] o próximo número da revista já será impresso em nossas oficinas, com tintas nossas, tipos nossos – e verás como melhorará de fatura." (LOBATO, 1951:192).










**8-9. Capas da Revista do Brasil do período em que Lobato esteve à frente de sua direção, entre 1918 e 1925.**

**10. Galeria dos editados, Revista do Brasil, nº 106, outubro de 1924.**

## Edições da Revista do Brasil

Com a boa aceitação de seus primeiros livros, *O Sacy Pererê - resultado de um inquérito* - e *Urupês*, Lobato investe na edição de livros de outros autores. A *Revista do Brasil*, então, passa a publicar livros sob o selo Edição da Revista do Brasil.

Embora tivesse alguma experiência anterior com publicação de livros e periódicos, é possível afirmar que Lobato começou, oficialmente, sua carreira de editor, na sala de redação da *Revista do Brasil*, localizada no prédio onde funcionava *O Estado de S. Paulo*, na rua Boa Vista, centro da capital paulista.

Em 1919, Lobato publica os primeiros livros de seus autores contratados: *Alma Cabloca*, de Paulo Setúbal; *Madame Pommery*, de Hilário Tácito – pseudônimo do escritor José Maria de Toledo Malta; *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto; *Livro de Horas de Sóror Dolorosa*, de Guilherme de Almeida, entre outros. Também publica *Problema Vital*, *Cidades Mortas* e *Ideias de Jeca Tatu*, todos de sua própria autoria. A marca "RB" começa a se consolidar no mercado editorial brasileiro.

Um livro que teve uma história interessante, do ponto de vista do design da capa, foi *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de autoria de Lima Barreto. Lobato, procurando escritores de talento, escreve para Lima Barreto que partilhava de muitas ideias semelhantes às dele próprio em relação a arte e literatura, entre as quais, os problemas que afligiam a nação brasileira, a busca de uma linguagem nacional e o combate ao academicismo.

Após receber os originais de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Lobato fecha contrato com Barreto, achando estar fazendo um bom negócio, pois Barreto já era, na época, autor conhecido, e por vezes, comparado a Machado de Assis. Porém, os problemas começaram logo na leitura do texto. Os

originais tiveram que ser totalmente redatilografados, de forma que pudessem seguir para as oficinas tipográficas pois, por causa das emendas feitas a lápis, pelo autor, a leitura ficou comprometida. O livro, com tiragem de 3000 exemplares, vendeu mal e lentamente, causando desconforto para Lobato que, procurando explicações para o fracasso das vendas do livro, encomendou nova capa e substituiu a antiga ainda na primeira edição do livro. Apesar dos esforços de Lobato em salvar as vendas da obra de Barreto, o livro foi um fracasso comercial, contrariando as expectativas do editor (KOSHIYAMA, 2006:69-70). Hallewell atribui a fraca vendagem do livro a três fatores cruciais: primeiro, o fato deste ter sido lançado na época do carnaval de 1919 e por conta disso, não ter tido muita divulgação; segundo, o fato do título do livro tratar-se da biografia de um desconhecido e por último, pelo livro apresentar visão do autor sobre o preconceito racial no Brasil (HALLEWELL, 2010:322).

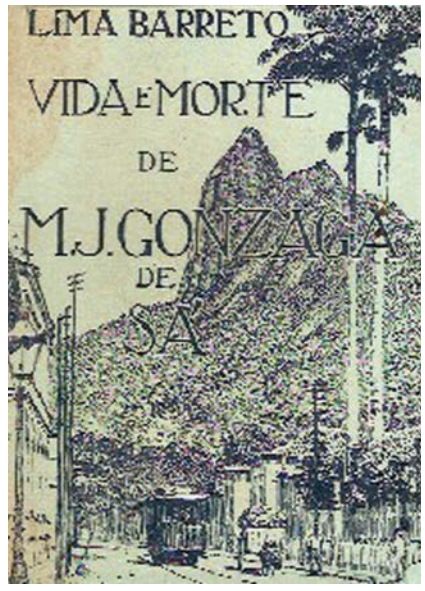
Esse episódio, ocorrido com o livro de Lima Barreto, é interessante do ponto de vista do design gráfico, pois revela como Lobato era capaz de creditar o fracasso ou o sucesso das vendas de um livro, ao seu projeto gráfico. O fato de ter trocado a capa do livro não alavancou as vendas o que, presume-se, não ter sido esse o real motivo do problema, como Hallewell.

Não era incomum que alguns títulos saíssem com mais de uma capa, na mesma edição. Lobato faria algo semelhante com *Urupês*, porém em edições diferentes, como já foi dito anteriormente. Presume-se que essa tentativa de mudar a capa do livro fosse uma estratégia para diferenciar as edições, o que levaria o leitor a crer no sucesso do livro.

Lobato, então, encomenda a primeira capa de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* a Wasth Rodrigues que elabora uma ilustração de caráter narrativo, onde se vê uma cena urbana, no Rio de Janeiro, evidenciada pelo desenho do morro do Pão de Açúcar ao fundo (fig. 11). O desenho foi, provavelmente, feito a bico de pena, na cor preta, sobre um fundo verde acinzentado. O título e o nome do autor foram desenhados em letras serifadas, em caixa alta e se mesclam com a ilustração. Lobato, não convencido da capacidade dessa capa de impactar o público leitor e, aproveitando que em 1920 o livro recebe menção honrosa em concurso literário realizado pela Academia Brasileira de Letras, encomenda a J. Prado uma nova capa para relançar a obra de Barreto.

A nova capa, projetada por J. Prado, vai em uma linha completamente diferente da anterior, evidenciando motivos florais, compostos em faixas sinuosas claras que se alternam com faixas sinuosas verdes escuras, criando uma padronagem com forte contraste entre claro e escuro. O título, o nome do autor e um texto sobre a obra, aparecem emoldurados, em destaque, na página. A fonte, caligrafada, remete ao estilo *Art Déco* (fig. 12).

Na Editora Revista do Brasil, os livros eram apenas editados, ficando confiadas a confecção das matrizes tipográficas e a impressão, às oficinas gráficas ou tipográficas paulistanas. Porém, muitas dessas oficinas eram precárias firmas, estabelecidas em locais pouco adequados, com poucas máquinas e sem pessoal qualificado. Por conta dos altos investimentos em maquinário, em dependências, em mão-de-obra qualificada e em insumos constantemente renováveis, como papel e tinta, necessários para se montar uma oficina gráfica, muitas dessas oficinas não conseguiam







**11. Primeira capa da primeira edição do livro Vida e Morte de M. J. Gonzaga projetada por Wasth Rodrigues, Edição da Revista do Brasil, 1919.**

**12. Segunda capa da também primeira edição do livro Vida e Morte de M. J. Gonzaga projetada por J. Prado, Edição da Revista do Brasil, 1921.**

se estabelecer por muito tempo e fechavam as portas. Além disso, em geral, as tipografias não estavam preparadas para a confecção de livros, mas para a produção de jornais, revistas e folhetos. O resultado disso aparecia em livros impressos com inúmeros erros tipográficos.

Lobato logo vê a necessidade de ter uma oficina própria, especializada na impressão de livros que desse conta de produzí-los com qualidade e em larga escala.

> O negócio vai crescendo de tal modo que já temos oficinas próprias, especializadas na fatura de livros. [...] Já temos oficinas próprias e problemas operários. e firma registrada na Junta Comercial. Chamamo-nos, na "praça", Olegário Ribeiro, Lobato & Cia. Limitada! (LOBATO, 1951:207).

## Olegário Ribeiro, Lobato e Cia

Com o intuito de ter o controle sobre a qualidade da produção de seus próprios livros, Lobato fundou a Olegário Ribeiro, Lobato e Cia, juntamente com Olegário Ribeiro, proprietário da tipografia Oficinas Graphicas da Revista de Commercio e Industria, e outros sócios minoritários, entre eles Octalles Marcondes Ferreira, que na época trabalhava na contabilidade da *Revista do Brasil* e que, futuramente seria o principal sócio de Lobato. As perspectivas para o crescimento do empreendimento eram reais e já se cogitava:

> Talvez o número de março (da Revista do Brasil) já seja feito em casa. Também iniciamos a importação de papel. Ontem chegou de Santos uma partida de 40 toneladas. Já meço literatura às toneladas. (LOBATO, 1951:194)

Lobato tinha a expectativa de usar a oficina gráfica de Ribeiro para imprimir a *Revista do Brasil* e os livros que pretendia editar, porém constatou que a oficina era pequena, mal aparelhada e que

não daria conta da demanda por ele planejada. Lobato imprimiu apenas um único livro, a primeira edição de Cidades Mortas, ainda em 1919. A edição foi realizada pela Editora Revista do Brasil e a impressão ficou a cargo da Tipografia Olegário Ribeiro, Lobato e Cia. Ltda (BEDA, 1987:112-113).

A sociedade durou pouco mais de três meses. Lobato vendeu sua cota a outros acionistas e Olegário Ribeiro morreu. Clóvis Ribeiro, filho de Olegário Ribeiro e outros acionistas lançaram uma nova sociedade com o nome de Sociedade Editora Olegário Ribeiro que viria a imprimir vários livros editados por Monteiro Lobato, em anos seguintes.

## Monteiro Lobato e Cia

Graças ao sucesso editorial da Editora Revista do Brasil, em 1920, Monteiro Lobato e Octalles Marcondes Ferreira reestruturam a casa editora e montam a Monteiro Lobato & Cia. O nome inicial da empresa seria Empresa Editora Revista do Brasil, porém acabou registrada com o nome de Lobato, devido ao prestígio que seu nome possuía àquela época. "Tenho no prelo várias obras, somando 15 mil volumes, inclusive novos Urupês, Cidades e Ideias. Tenho de explorar o nome que, diz você, até no sertão está popular. Tiro de cada um 4.000." (LOBATO, 1951:206).

Octalles Marcondes Ferreira que era, naquele momento, funcionário da contabilidade da *Revista do Brasil*, se apresenta para assumir o cargo de gerente da nova firma, porém não mais na condição de empregado, mas como sócio do empreendimento. Entra na sociedade, não com recursos monetários, mas com trabalho e dedicação. Lobato logo vê que o tino comercial de Octalles, somado a sua natureza cultural, poderia dar muito certo. Ficou estabelecido então que, Lobato ficaria responsável pela direção literária da firma, enquanto Octalles ficaria com a direção comercial.

Talvez para aproveitar o prestígio que a *Revista do Brasil* havia adquirido, Lobato faz uma passagem gradual do nome Edições da Revista do Brasil para a Monteiro Lobato e Cia. As duas denominações aparecem juntas nas primeiras publicações da nova empresa editora. Entre os livros publicados pelas duas chancelas estão *Urupês* (3ª edição) e *Ideias de Jeca Tatu*; *Fim*, de Medeiros e Alburquerque e livros infantis, como *A Menina do Narizinho Arrebitado* e *O Sacy*.

Em *A Menina do Narizinho Arrebitado*, Lobato se empenha em seduzir o público infantil, em seu livro de estreia para esse segmento. O livro se apresenta em formato 21,8 x 29,8 cm, com capa e miolo ricamente ilustrados por Voltolino (Lemmo Lemmi), onde podem se ver cores vibrantes sobre traços caricaturais. Na capa, a figura da personagem principal se destaca pelo seu tamanho em relação a outros personagens e, também, pela predominância, em seu desenho das cores amarelo e vermelho, contrastando com o fundo azul turquesa. A capa é emoldurada pelos personagens dos contos do livro, desenhados em preto e branco e amarelo, sobre um fundo verde. O título do livro é escrito com uma fonte fantasia, em caixa alta, na cor vermelha e o nome da editora aparece destacado, dentro de uma caixa branca sobre o fundo azul (fig. 13). Na quarta capa vê-se um anúncio das Edições da Revista do Brasil e o monograma "RB" em vermelho. As folhas de

guarda são um outro exemplo do capricho de Lobato com a apresentação do livro - toda ilustrada com as personagens dos contos e impressa em duas cores (verde e laranja) (fig. 14). As páginas internas apresentam ilustrações em três cores (ora cinza, vermelho e preto; ora verde, laranja e preto, ou verde vermelho e preto) O nome do livro acompanha a numeração de página disposta no alto da página, capitulares são usadas no início de cada conto e para o texto, foi utilizada uma fonte serifada (figs. 15).

Merece destaque, também, a forma como Lobato, como editor, valoriza a ilustração e o ilustrador em sua obra de estreia para o público infantil. Na folha de rosto do livro *A Menina do Narizinho Arrebitado*, lê-se "Livro de figuras por Monteiro Lobato com desenhos de Voltolino", em caixa alta e com maior destaque apenas para "Livro de figuras (fig. 16). Lobato sabia a importância das ilustações para atrair o público infantil e Voltolino era considerado um dos mais importantes desenhistas de humor da capital paulista, nas primeiras décadas do século XX (CAMARGO in LAJOLO, 2008, p. 44-45).

O livro *A Menina do Narizinho Arrebitado* foi lançado em dezembro de 1920, para aproveitar as vendas de Natal. Esse livro impulsionou Lobato a criar uma série de histórias que teriam o Sítio do Pica-Pau Amarelo como cenário de grandes aventuras e que fariam seu criador se popularizar como escritor de livros infantis.

Graças ao sucesso de sua primeira incursão no universo infantil, Lobato continuou a escrever episódios de Narizinho e os publicava na *Revista do Brasil*. Logo, publicaria essas novas aventuras em livro.



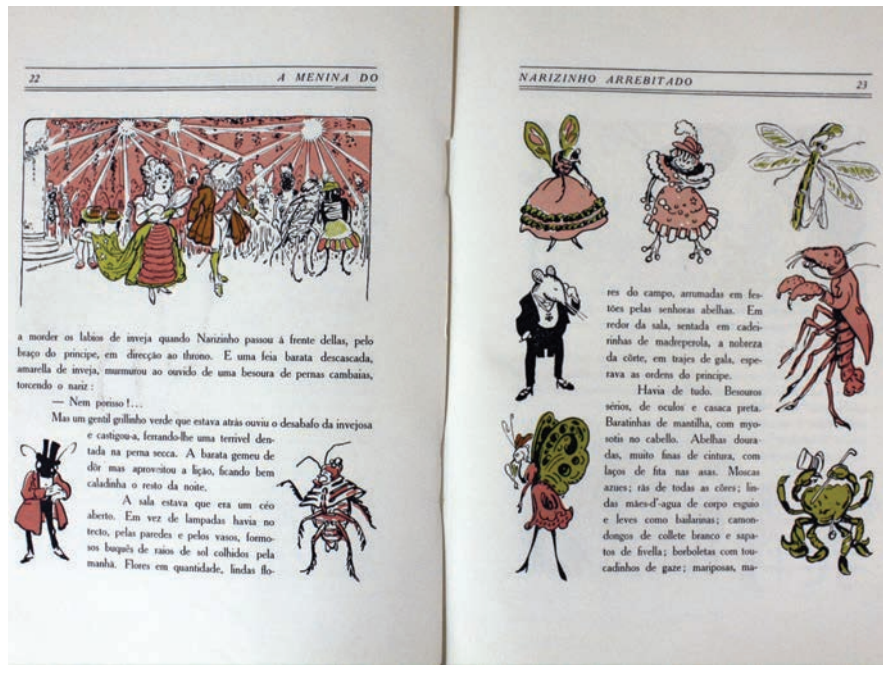




**13.Capa de A Menina do Narizinho Arrebitado, publicado pela Editora Revista do Brasil e pela Monteiro Lobato & Cia.**

**14. Folha de rosto do livro A Menina do Narizinho Arrebitado, onde pode-se notar a importância da ilustração para esse livro pelo destaque dado ao nome do ilustrador que aparece junto e do mesmo tamanho que o nome de Monteiro Lobato, autor do livro.**






**15. Folhas de guarda do livro A Menina do Narizinho Arrebitado, 1920.**

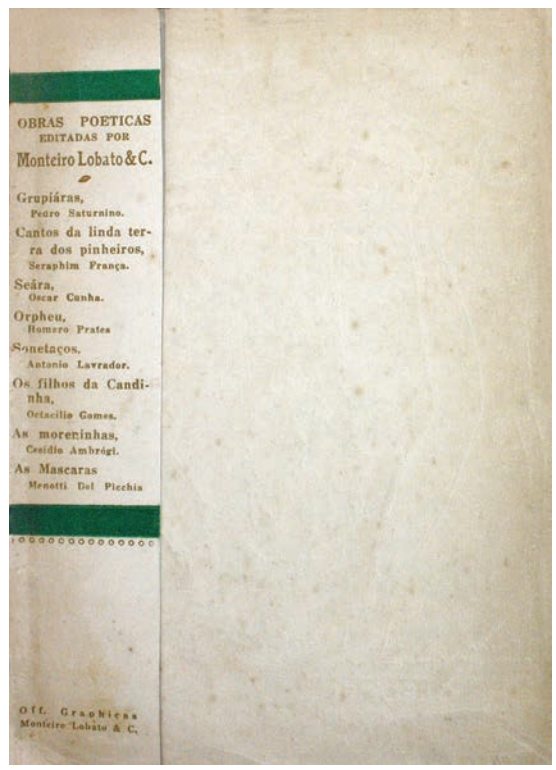
**16. Páginas internas do livro A Menina do Narizinho Arrebitado, publicado pela Editora Revista do Brasil e pela Monteiro Lobato & Cia. e impresso pela Typographia Sociedade Olegário Ribeiro, 1920.**

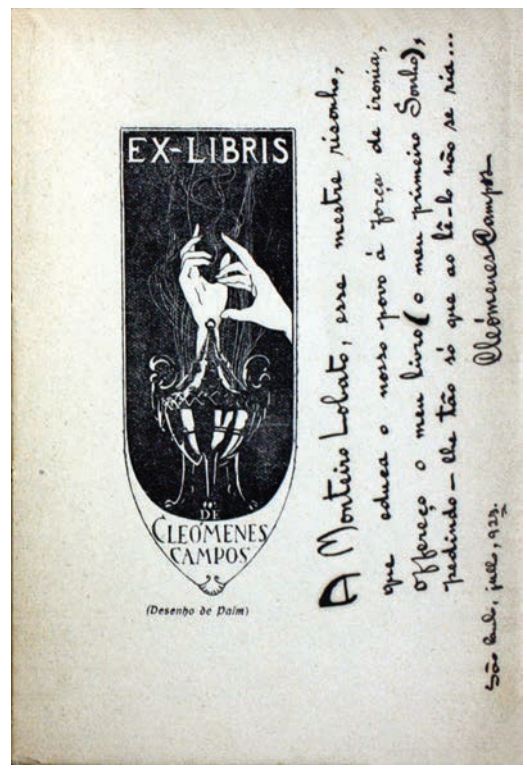
Com o crescimento do volume de livros editados e com o aumento das tiragens produzidas, em 1922, Lobato passa a procurar novas instalações para a Monteiro Lobato & Cia. Logo muda-se da antiga sala onde funcionava a *Revista do Brasil*, na rua Boa Vista, para a rua Santa Efigêna, 3-A, uma ampla área térrea. Ficando apenas dois meses neste local, muda-se, novamente, para o número 70, da rua dos Gusmões, um prédio grande o suficiente para comportar a oficina gráfica.

A Monteiro Lobato & Cia. agora dispondo de oficinas próprias para a produção de livros, passa a publicar entre outros títulos, *Messidor*, de Guilherme de Almeida; *O Arara*, de Caliban; a quarta edição de *Cidades Mortas*, de Monteiro Lobato e *Coração Encantado*, de Cleómenes Campos.

*Coração Encantado*, de Cleómenes Campos foi publicado pela Monteiro Lobato & Cia. e impresso pela Officina Gráphica Monteiro Lobato & Cia. Publicado no formato 12 x 16,5 cm, o livro de poesias, teve capa ilustrada com uma abordagem mais representativa do sentimento humano, tendo sido utilizado um casal em pose teatralizada, onde a mulher, com os seios à mostra, em pose contemplativa tem seus cabelos suspensos por um homem que a observa do alto de um muro. A ilustração ocupa, praticamente, toda a área da página, ficando apenas um pequeno espaço, cerca de um sexto da parte inferior da capa, para o título e para o nome do autor. Esses, são grafados em fonte fantasia, em dourado, enquanto a ilustração, desenhada nas cores verde e preta, é emoldurada por uma borda nas mesmas duas cores (fig. 17). Esse livro apresenta orelhas nas capas onde são anunciados outros livros de poesias (fig. 18). No miolo encontra-se o ex-libris do autor, com grande destaque, apenas na cor preta, assinado por Antônio Paim Vieira, pintor, ceramista, ilustrador e professor (fig. 19).




**17. Capa do livro Coração Encantado, de Cleómenes Campos, figura feminina lânguida em contraste a um homem forte, com os músculos tensionados, editora Monteiro Lobato & Cia., 1923.**

**18. Orelha do livro Coração Encantado com anúncio de outras publicações poéticas da editora.**

**19. Ex-libris do autor, desenhado por Paim, editora Monteiro Lobato & Cia., 1923.**

A Monteiro Lobato & Cia. publicou livros de diversos gêneros entre técnicos, científicos, didáticos, infantis, romances e poesias. Essa diversidade, certamente, foi uma estratégia para angariar o maior número de leitores e garantir o crescimento da editora. Porém esse crescimento não foi um fato isolado no mercado editorial paulista do início da década de 1920. Houve uma confluência de fatores que fizeram com o que o mercado editorial tivesse uma expansão significativa como pode ser visto em trecho destacado da seção intitulada "Movimento Editorial" da *Revista do Brasil*, nº 61 de 1921:

> Como se vê desta resenha incompleta, o movimento livreiro em S. Paulo tem crescido admiravelmente, nos últimos tempos, sendo de se notar que este Estado é ainda o melhor dos clientes das livrarias do Rio. Este progresso um tanto repentino foi preparado, principalmente, pelo grande encarecimento dos livros estrangeiros, durante e depois da guerra. Várias causas concorreram em seguida: o aparecimento de editores ousados, inteligentes e conhecedores da psicologia do público, o auxílio esclarecido e simpático da imprensa, e talvez, ainda, um certo aumento do gosto pela leitura, produzido pelos quatro anos de noticiário guerreiro, devorado por toda a gente capaz de ler. São ainda causas mais antigas e gerais, o aumento da população (S. Paulo conta hoje, seguramente, 4 milhões e meio), o progresso das artes gráficas, que permite hoje uma factura perfeitamente satisfatória, o aparecimento de bons ilustradores, etc.

Vale destacar que o progresso das artes gráficas, aliado a editores ousados, como Lobato, certamente foram os grandes responsáveis pelo desenvolvimento de profissionais da arte projetual do livro, como o designer, mesmo que na época se utilizassem outras nomenclaturas para esse profissional. Como pode ser visto em um anúncio publicado na *Revista do Brasil*, nº 66 de junho de 1921:

> DESENHISTA
> J. Prado, desenhista, aceita encomendas de desenhos para capa de livros, cartazes, anúncios, ilustrações etc. O seu trabalho pode ser avaliado pelas capas das edições da Casa Monteiro Lobato & Cia., que na maior parte são de sua autoria. Os interessados poderão dirigir-se à Revista do Brasil, caixa 28-B – Rua Boa Vista, 52– S. Paulo.

Já no fim de 1923, Lobato se queixa, em carta a seu amigo Godofredo Rangel, das dificuldades que o mercado livreiro estava passando por conta de uma crise econômica que se alastrava pelo país.

> [...] A vendagem dos livros tem caído; todos os livreiros se queixam – mas o público tem razão. Cambio infame, aperto geral, vida cara. Não há sobras nos orçamentos para a compra dessa absoluta inutilidade chamada "livro". (LOBATO, 1951:260).

Com dívidas contraídas, por causa da expansão da casa editora e da aparelhagem das oficinas e com vários acionistas para prestar contas, Lobato decide aumentar os esforços para a produção de livros didáticos (KOSHIYAMA, 2006:92).

> [...] Estamos refreando as edições literárias para a intensificação das escolares. O bom negócio é o didático. Todos os editores começam com literatura geral e por fim se fecham na didática. Veja o Alves. (LOBATO, 1951:260)

Em 1924, apesar de estar endividada, a Monteiro Lobato & Cia. muda-se agora para um edifício na rua Brigadeiro Machado, no Brás, com cinco mil metros quadrados, dando prosseguimento a seu plano de expansão. Para tanto, recorre à abertura de capital como forma de angariar recursos, reunindo 60 sócios em uma sociedade anônima. Dessa forma, têm início as atividades da Cia. Graphico-Editora Monteiro Lobato.

## Companhia Graphico-Editora Monteiro Lobato

Nesse novo edifício, de 5 mil metros quadrados, trabalhavam 197 funcionários, divididos entre as seções de impressão, pautação, encadernação, linotipia e monotipia, tendo como chefes diretos, Natal Daiuto e José Rossetti, respectivamente, gerente e sub-gerente da oficina gráfica.

Natal Daiuto havia sido chefe da gráfica da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e era, naquele momento, um dos profissionais mais respeitados do mercado gráfico (PAIXÃO, 1995:56) e que, segundo Nelson Palma Travassos (1978:89), "foi o mestre de todos os gráficos paulistas; não só soube transmitir seus conhecimentos técnicos, mas criou padrões modernos na feitura dos livros brasileiros". Já José Rossetti, cujas habilidades técnicas e artísticas eram consideradas notáveis e públicas, segundo consta no processo de falência da Companhia Graphico-Editora Monteiro Lobato, havia vendido sua prestigiada tipografia para essa editora e assumido a sub-gerência da oficina gráfica.

Apesar de já estar aparelhada com uma dezena de linotipos para composição em geral, monotipos, equipamentos de costura, encadernação e acabamento, a Companhia ainda aguardava por novas máquinas, importadas da Europa e dos Estados Unidos.

Pelo texto impresso na quarta capa do catálogo de 1925 da Companhia Graphico-Editora Monteiro Lobato, tem-se uma ideia da capacidade do empreendimento:

> A Companhia Graphico-Editora Monteiro Lobato dispõe de modernissimas officinas de composição (a linotypos e monotypos), de impressão, encadernação, lithographia, zincographia, trichromia, pautação e fabricação de livros em branco, estando apta a executar com toda a perfeição qualquer trabalho e satisfazer qualquer encommenda.
> Como representante da LANSTON MONOTYPE MACHINE Co., de Philadelphia, vende as afamadas machinas de compor MONOTYPE e as machinas de calcular BARRETT.

É interessante notar que, como representante da *Lanston Monotype Machine Co*, Lobato age como um facilitador para a compra de máquinas importadas e ainda estimula o mercado a ficar mais competitivo, incentivando a melhoria da qualidade dos livros impressos por seus concorrentes.

Com uma oficina altamente especializada, muito bem aparelhada e uma equipe dirigida por um dos melhores profissionais do mercado gráfico, Lobato amplia seus horizontes para além da literatura de adultos e crianças, publicando livros de Filosofia, Sociologia, Ciências, História, Política, livros técnicos e didáticos, obras especializadas em Contabilidade, Medicina e Religião.

Lobato continuaria lançando obras de poesia, em edições requintadas, muito bem produzidas e ricamente ilustradas, como *A Angústia de Don João* e *As Máscaras*, ambos de Menotti del Picchia. Lança, também, uma coleção intitulada "Coleção Popular" destinada a popularizar os romances nacionais e estrangeiros. Dessa coleção editou *Menina e Moça*, do romancista português Bernardim Ribeiro (1482-1552) entre outros títulos. Entre os infantis, *Jeca Tatuzinho* e *O Garimpeiro do Rio das Garças*, ambos do próprio Lobato e *A Tempestade*, de Shakespeare.

O requinte da segunda edição do livro *A Angústia de Don João*, ficou por conta de Mick Carnicelli, que projetou a publicação no formato 12,2 x 16,8 cm, com capa em papel *craft*, ilustrada com um busto da personagem-título do livro, em alto contraste e em três cores aplicadas (preto, ocre alaranjado e branco), emoldurado por uma cercadura, formada por pequenos arabescos florais, ocupando cerca de dois terços da página, partindo da margem inferior. O título do livro aparece em caixa alta, fonte fantasia, caligrafada, na cor preta, ocupando o terço superior restante da capa. Em seguida, aparece o nome do autor em tamanho reduzido a um quarto do tamanho do título. Para a folha de rosto da publicação, Carnicelli projetou uma composição em duas cores (preto e dourado), ocupando quase a totalidade da página. A ilustração mostra a personagem-título em corpo inteiro com detalhes minuciosos na vestimenta, um jogo de claro e escuro, formado pela personagem e sua sombra projetada no fundo dourado. O texto aparece em caixa alta, fonte fantasia, caligrafada e em total harmonia com a ilustração inserido em uma bela moldura. Nota-se que a ilustração da

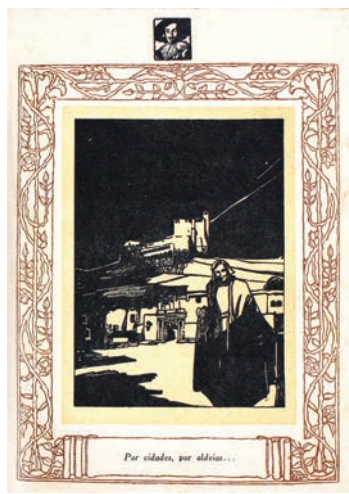
folha de rosto é muito mais elaborada que a ilustração da própria capa. Talvez o designer tenha evocado um passado romântico do século XVII, quando, antes do advento da capa, a folha de rosto era considerada a página mais importante do livro (BRUCHARD, 1999) (figs. 20-21).

Carnicelli vai transportar esse requinte gráfico para o miolo da publicação por meio de molduras ricas em detalhes que remetem a plantas entrelaçadas, influência do estilo *Art Nouveau*, que cercam todas as páginas do livro. As páginas do miolo reproduzem o busto da capa em tamanho reduzido e aplicado no topo da página, em apenas uma cor, preto. Na parte inferior das molduras, aparece uma área em branco com o título do livro, quando a página é textual e algo como uma legenda, quando a página tem ilustração. Dentro das molduras, um fundo dourado que serve de suporte ora para o texto, ora para as ilustrações. As ilustrações, em um total de 15, foram distribuídas entre as 64 páginas do livro. Todas foram produzidas em apenas uma cor, preto e se utilizam do fundo dourado como uma segunda cor. Todas são ilustrações de página inteira. O livro ainda traz impresso os ex-libris do autor no início do livro, desenhado por Paim e o de Carnicelli, ao final da publicação. Outra página que merece destaque é o colofão que traz uma linda ilustração que serve de modura para as informações sobre a produção do livro e para a marca da casa editora (figs 22-24).
















**20. Capa do livro A Angústia de Don João, Cia Graphico-Editora Monteiro Lobato, 1925.**

**21. Folha de rosto da publicação onde vê-se a inscrição do ano da primeira edição do livro, 1922, publicado pela Casa Mayença (LIMA, 1985: 150).**

**22. Página interna do livro A Angústia de Don João, Cia Graphico-Editora Monteiro Lobato, 1925.**

**23. Ex-Libris do autor.**

**24. Ex-Libris do designer da publicação.**

Além do alto endividamento da Cia. Graphico-editora Monteiro Lobato por conta das importações de maquinário para as oficinas gráficas, em 1924, vários acontecimentos marcaram o início de um período trágico para a empresa de Lobato. A Revolução Tenentista eclode desorganizando a vida econômica paulistana e levando à suspensão das atividades da Companhia de Lobato por três meses.

> [...] Felizmente nada de grave nos aconteceu. Todos os cães estão vivos. Lá nas nossas oficinas da rua Brigadeiro, só duas granadas legalistas e marcas dumas 200 balas de carabina. Depois da debandada geral e da parada à força, já retomamos o trabalho. (LOBATO, 1951:265)

Outro fator crucial foi a seca do ano seguinte que castigou São Paulo, causando drástica redução na produção de energia elétrica. Por consequência, a produção da editora também foi reduzida, resultando na queda das vendas de livros.

> [...] Nada sei de como se desfechará o nosso caso. A situação peora. A Light, que prometera restabelecer a força este mês, avisa hoje que fará nova redução na energia fornecida. Só podemos trabalhar agora 2 dias por semana! E como a horrenda seca que determinou esta calamidade continua, é voz geral que teremos completa supressão de força em novembro. O desastre que isto representa para S. Paulo é imenso; e como se juntou à crise da energia eletrica (sic) a crise de agua (sic) da Cantareira e a crise bancária, o mal é enorme. (LOBATO, 1951:277).

A crise bancária, citada na carta de 10 de junho de 1925, escrita a Godofredo Rangel, ocorreu em parte pela falta de numerário que houve no mercado e pela súbita mudança na política econômica do presidente Artur Bernardes, que desvalorizou a moeda e suspendeu o redesconto de títulos pelo Banco do Brasil, agravando ainda mais a situação financeira da empresa. A prisão do presidente da Associação Comercial de São Paulo, José Carlos Macedo Soares, acusado de ligações com os tenentes, foi a gota d'água que levou Lobato a enviar uma carta manifestando seu descontentamento com as decisões políticas, adotadas pelo Governo. A carta transformou-se num panfleto que foi largamente distribuído. Em represália, Artur Bernardes mandou suspender todas as encomendas de livros escolares que a Companhia imprimia e distribuía. Sem os contratos com o governo para abastecer de livros didáticos, as escolas de todo o país, a situação da Companhia foi piorando cada vez mais até que Lobato, endividado, com a produção da Companhia parada, um futuro incerto, sem poder contar com seu sócio Octales Marcondes Ferreira, que viajava a negócios, pede a falência da empresa, em agosto de 1925.

Nas avaliações de Octalles Marcondes e de Lobato, a união das funções editoriais e gráficas havia sido a principal razão da falência da empresa.

> Havendo liquidação, lançaremos sem demora a Companhia Editora Nacional, pequenininha, com o capital de 50 contos em dinheiro e 2.000 em experiência – e em poucos anos ficaremos ainda maiores que o arranha-ceu (sic) que desabou. [...] Na nova sociedade ficamos só nós dois – eu e o Octales. [...] O que nos fez mal foi a montagem daquela enorme oficina. A nova empresa será só editora – imprimirá em oficinas alheias. A industria editora é uma e a impressora é outra (LOBATO, 1951:279).

Para Laurence Hallewell, em seu monumental livro *O livro no Brasil: sua história*, a importância do empreendimento de Lobato vai além da própria Companhia, servindo de exemplo para as futuras gerações.

> Como empreendimento editorial, a Companhia Gráfica–Editora Monteiro Lobato surgiu, de fato, cerca de dez anos antes do tempo. Como tentativa de unir gráfica e editora em uma só organização, surgiu ainda mais precocemente, e quase todos os seus sucessores dos anos 30 prudentemente concentraram-se numa ou noutra dessas atividades. Como inspiração, porém, mostrando o que podia ser realizado, sua importância é incalculável (HALLEWELL, 2005, p. 265).

Com a falência da Cia. Graphico-Editora Monteiro Lobato, Lobato e Octalles puseram à venda as máquinas e os equipamentos da oficina gráfica, para pagar seus credores. Natal Daiuto e Savério D'Agostino, antigos funcionários da Companhia, adquiriram parte do equipamento, formando a São Paulo Editora. Dessa forma, a nova empresa de Lobato e Octalles, a Companhia Editora Nacional, passou a contar com os serviços de um dos melhores produtores gráficos de sua época, que foi Daiuto, trabalhando com uma oficina quase exclusivamente a sua disposição.

Quase tudo que não fora arrematado pela São Paulo Editora, foi adquirido por Nelson Palma Travassos, que transformou a *Revista dos Tribunais* em uma impressora de livros. A empresa de Travassos não apenas serviu de apoio à Companhia Editora Nacional no complemento de sua demanda, como foi, entre as décadas de 1930 e 1940, responsável por 60% da impressão de livros no Brasil.

O conjunto das máquinas que as duas empresas adquiriram estava entre o mais moderno do país e continuariam assim por mais de uma década. Algumas dessas máquinas ficaram em atividade até a década de 1980. Dessa forma, podemos concluir que os equipamentos adquiridos por Lobato foram fundamentais para o desenvolvimento da indústria gráfica brasileira.

Em 15 de setembro de 1925, junto com Octales, Lobato deu início ao programa da nova editora constituída por eles, que seria outro marco na história editorial brasileira: a Companhia Editora Nacional.

## Conclusão

O papel exercido por Lobato na indústria editorial dos anos 1920, foi dos mais interessantes ficando entre o escritor altamente criativo; o editor, capaz de sistematizar práticas editoriais já consolidadas e torná-las mais eficientes conforme vinham gradativamente sendo desenvolvidas, com maior ou menor intensidade e o empresário empreendedor, que teve a ousadia de montar o maior e mais bem equipado parque gráfico do país, naquele momento.

Dentro do amplo universo de tais práticas editoriais, abordamos a importância de Monteiro Lobato, como editor, no desenvolvimento do design gráfico das obras publicadas por ele, em suas editoras, entre 1918 e 1925. Em decorrência disso, Lobato também pode ser considerado um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento de profissionais da arte projetual do livro, como o designer, mesmo que na época se utilizassem outras nomenclaturas.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Carmen Lucia; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. **Monteiro Lobato:** furacão na Botocúndia. 3. ed. São Paulo: Senac, 2001.

BEDA, Ephraim de Figueredo. **Octalles Marcondes Ferreira:** formação e atuação do editor. 1987. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BIGNOTTO, Cilza Carla. **Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)**. 2007. Tese (Doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (Org.). **Impresso no Brasil:** dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: UNESP, 2010.

BRUCHARD, Dorothée de. A folha de rosto. Disponível em: <http://escritoriodolivro.com.br/historias/rosto.html>. Acesso em: 7 mai. 2012.

CARDOSO, Rafael (Org.). **O design brasileiro antes do design:** aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARDOSO, Rafael. O início do design de livros no Brasil. In:___. (Org.) **O design brasileiro antes do design:** aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 160-196.

EL FAR, Alessandra. **O livro e a leitura no Brasil.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação:** literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil:** sua história. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (Org.). **Monteiro Lobato, livro a livro:** obra infantil. São Paulo: UNESP, 2008.

LIMA, Yvone Soares de. **A ilustração na produção literária:** São Paulo: década de 20. São Paulo: USP, 1985.

LOBATO, Monteiro. **A Barca de Gleyre:** 1º e 2º tomo. São Paulo: Brasiliense, 1951.

LUCA, Tânia Regina de. **A Revista do Brasil:** um diagnóstico para a nação. São Paulo: Unesp, 1999.

MARIZ, Ana Sofia. **Editora Civilização Brasileira:** o design de um projeto editorial (1959-1970). 2005. 180 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

MARTINS, Milena Ribeiro. **Lobato edita Lobato:** história das edições dos contos lobatianos. 2003. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole:** São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

# tempo das *imagens* técnicas

# Duchamp antes de Benjamin: a obra de arte na época das técnicas de reprodução é um *ready-made* imagético

*Ronan Cardozo Couto*[1]

## A dimensão imagética e técnica da arte

Desde as transformações sociais promovidas pela revolução industrial, o campo das artes plásticas, até então, detentor da produção de imagens visuais tornou-se apenas um segmento de um sistema maior e mais complexo, que é o da indústria da imagem. Logo ficou evidente, na sociedade industrial, que a atividade artística não poderia se esquivar da lógica da produção dominante.

Nesse novo contexto, paulatinamente no século XIX e intensamente no século XX, a obra de arte adquiriu uma enorme dimensão imagética graças às técnicas de reprodução modernas que disponibilizaram as imagens de obras de arte em portfólios, catálogos, livros, vídeos e outros diferentes meios de difusão de imagens visuais. Esta dimensão imagética proporcionou uma rematerialização da obra de arte em imagem técnica[2], múltipla e inserida no universo mais amplo do imaginário social.

A partir dessas transformações, a relação entre a obra de arte e o espectador passou a ser mediada por uma série infinita de imagens que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos que corrigem, comentam e completam, e que tecem, entre a imagem e a obra de arte, uma rede cerrada de nexos. A imagem tornou-se parte da obra.

As tecnologias de produção e reprodução de imagens, além de tornar secundário qualquer caráter puramente artesanal do artefato artístico e da unicidade do objeto, modificaram também a percepção sobre a obra, pois entre esta e o espectador, há um fluxo de imagens que antecede ao contato direto com o objeto de arte.

É, portanto, através da dimensão imagética que a obra de arte participa do sistema da indústria da imagem. E esta participação ampliou o pensamento artístico e o colocou em suspensão ao realizar o questionamento do conjunto de conceitos do antigo discurso estético como unicidade e artesania do objeto de arte, originalidade do autor, coerência da obra, individualidade da

[1] Doutor em Artes pela Escola de Belas Artes/UFMG e docente do Departamento de Disciplinas Teóricas e Psico-Pedagógicas da Escola Guignard/UEMG, Belo Horizonte, MG, Brasil.

[2] Termo utilizado por Vilém FLUSSER (1985), a imagem técnica é aquela que é produzida de forma mais ou menos automática, através da mediação de aparelhos mecânicos. A imagem fotográfica é a primeira delas, seguida pela fílmica, pela televisiva, pela videográfica e pela digital.

'expressão pessoal'. Depois desse questionamento, começou a formação de um novo campo da visualidade da arte, baseado na multiplicidade, nas imagens técnicas, na colaboração de diferentes agentes produtores.

O aparecimento da dimensão imagética da arte a partir da produção e reprodução técnica da imagem visual, em especial, da obra de arte certamente não foi o primeiro processo a afetar a arte, ao longo de sua história, e não foi o primeiro a provocar o deslocamento das fronteiras entre a arte e a cultura visual coletiva. Mas esse processo distingue-se dos anteriores porque ampliou as potencialidades imagéticas do campo artístico e provocou uma mudança no papel social da arte nos tempos modernos, possibilitando que uma obra de arte pudesse se integrar ao fluxo imagético que permeia toda a sociedade.

## Marcel Duchamp

A obra de Marcel Duchamp (1887-1968) procurou responder de modo peculiar e fortemente inovador à transformação provocada pela industrialização da imagem e pelo aparecimento da dimensão imagética da arte. Com sua obra, Duchamp antecipou ao surgimento de teorias que também buscassem compreender esse acontecimento. Sua obra é muito importante e bastante singular porque revelou, artística e criticamente, como seria o funcionamento das artes plásticas no mundo moderno.

A partir de algumas de suas obras pode-se verificar como ocorreu a postura do artista frente à dimensão imagética da arte após a implantação do sistema industrial de produção e reprodução de imagens. As questões que abordaremos a seguir talvez não fossem perceptíveis logo no início da carreira do artista e, por isso, podem ser melhor compreendidas graças ao distanciamento histórico entre nossa abordagem e a realização da obra duchampiana.

A importância de Marcel Duchamp está no fato de ele ter reformulado o sistema de arte, não pelo conteúdo estético de sua obra, mas com propostas que, acima de tudo, revelavam novas atitudes que o artista deveria ter diante da nova dimensão imagética da arte estabelecida pela sociedade industrializada. Pode-se dizer que foi Duchamp que propôs uma arte reflexiva, um procedimento conceitual, uma proposta ética diante do imaginário industrial, e foi ele que, "antes de qualquer um, se deu conta do sistema de arte em toda a sua eficácia institucional e ideológica" (TOMKINS, 2004, p. 7) e da nova relação da arte com o sistema industrial de produção e reprodução de imagens de arte.

Seu trabalho foi verdadeiramente transformador porque anunciou através de proposições o novo estatuto da arte na sociedade moderna. É nesse ponto que se legitima a importância de sua obra, pois ele revelou como a esfera da arte se articulava no mundo industrializado do século XX, isto é, a obra de Duchamp provocou uma crise na visão ingênua e romântica da arte e do artista na sociedade capitalista, e produziu novas possibilidades para o exercício da arte em um sistema visual dominado pelas imagens técnicas que começou a ser instaurado no século XIX e que se intensificou no século XX.

Com sua obra, Duchamp apresentou de forma contundente as mudanças que foram impostas pela era industrial ao mundo da arte e, por isso, ele se dedicou a um tipo de produção que buscou delinear, explorar e se postar diante do novo campo do imaginário que se abria com a reprodutibilidade técnica e com as novas tecnologias de produção da imagem. Pode-se considerar a obra de Duchamp de várias maneiras, no entanto, é difícil negar, como afirma Rosalind Krauss, que "trata-se de uma obra profética" porque antecipou questões de um mundo cada vez mais estruturado pela dominação da visualidade e, em particular, pelo domínio da fotografia como principal imagem técnica. Krauss escreve:

> O que a arte de Duchamp sugere é que esta mudança da forma das imagens que constituem progressivamente no nosso entorno arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação – o que, por sua vez, talvez traga consequências sobre os próprios processos simbólicos e imaginários. Isto quer dizer que o modo de produção dos signos afeta os próprios processos do conhecimento. (KRAUSS, 2002, p. 92)

Em resposta ao aparecimento da imagem técnica que estabeleceu uma nova realidade imagética para a obra de arte, Duchamp propôs o *ready-made*, a imagem *ready-made* e a imagem conceitual como antídotos, pois, nesses casos, "sempre era a idéia que chegava à frente e não o exemplo visual" (TOMKINS, 2004, p. 181).

## O *ready-made* como obra de arte/a obra de arte como *ready-made*

Em 1913, Duchamp apropriou objetos que seriam, mais tarde, denominados *ready-mades*. No *Dicionário abreviado do Surrealismo*[3], o verbete "*ready-made*" traz a seguinte definição: "objeto usual elevado à dignidade de objeto artístico pela simples decisão do artista", assinado (M.D.). Apesar da definição encontrada no dicionário, é importante lembrar que o conceito de *ready-made* estava sempre mudando, e Duchamp nunca conseguiu achar uma definição que o satisfizesse plenamente (TOMKINS, 2004, p. 181). No texto *A propósito do ready-made*, Duchamp escreveu:

> Em 1913 tive a feliz idéia de fixar uma roda de bicicleta sobre um banco de cozinha e de ficar olhando como ela girava. Uns meses mais tarde comprei uma reprodução barata de uma paisagem de inverno, ao entardecer, que chamei «Farmácia» depois de ter acrescentado dois breves toques, um vermelho e outro amarelo, no horizonte. Em Nova York, em 1915, comprei em uma loja de ferraria uma pá de neve sobre a qual escrevi: "Em Antecipação ao Braço Perdido". Foi por essa época que me ocorreu a palavra "ready-made" para designar esta forma de manifestação. DUCHAMP (1978, p. 164)

Duchamp introduziu na terminologia da arte uma expressão para designar uma nova categoria de objetos *artísticos*. Os *ready-mades* são objetos anônimos, sem marca autoral, que foram

[3] Dicionário colagem, organizado por André Breton e Paul Eluard, com a participação de diversos escritores e artistas plásticos. Foi publicado, em 1938, acompanhando a Exposição Internacional do Surrealismo, em Paris. Ver BRETON & ELUARD (2003).

apropriados, descontextualizados; que tiveram sua funcionalidade suspensa e que foram inseridos no mundo da arte, evidenciando uma discrepância entre o objeto e o contexto institucional da arte.

Parece que Duchamp teria começado a realizar *ready-mades* como uma "diversão". Mas a partir de 1915, ele começou a assiná-los e, em seguida, a dar-lhes títulos e, depois, a apresentá-los em mostras públicas. Assim, quando qualquer objeto já pronto ganhava um título e a assinatura do artista, ele alcançava o *status* provocativo e estranho de obra de arte, apesar de não ter sido criada pela mão ou pelo talento artesanal, mas elaborada pela mente e pela decisão do artista.

A criação para Duchamp estaria, portanto, na seleção do objeto, uma vez que já reside nela o conceito que estabelece a obra. O *ready-made* é uma espécie de objeto "onde o objeto real não mais se distingue de sua representação, pois é o próprio referente, em sua materialidade, que se transforma em signo" (DUBOIS, 1993, p. 95). Não há, portanto, distância física entre o *ready-made* e o objeto utilitário industrial. "A distância é aqui interiorizada num objeto único: só se manifesta como distância simbólica" (DUBOIS, 1993, p. 95), isto é, o que ocorre é uma separação propriamente conceitual entre o *ready-made* como obra de arte e o objeto manufaturado que ele é.

A atitude duchampiana de separar um objeto ordinário de sua série industrial, de sua ordem na cadeia serial, criou para esse objeto uma nova inscrição espaço-temporal e, uma vez deslocado de seu lugar trivial, ele se instalou no universo artístico e ganhou dimensão imagética própria.

Se com o *ready-made* a habilidade manual não é mais pré-requisito para a avaliação da produção artística, o autor como indivíduo criativo desaparece e novos agentes participam e agenciam a produção imagética da obra, o artista torna-se aquele que apresenta, que conceitua, que assinala, que indica no o*bjeto já pronto* [ready-made], através de sua assinatura e de sua inserção no sistema de arte, seu valor artístico.

Se no sistema de produção industrial, o fazer artesanal tornou-se secundário, caberá ao artista selecionar, entre os objetos já existentes, aquele que ele escolherá como obra, e, ao observador, o papel fundamental de infiltrar-se no espaço que a arte ocupa e, interpretando o que ele vê, completar o processo desencadeado pelo artista.

O *ready-made* aponta para o fato que numa sociedade industrial, quem produz o objeto é o sistema industrial, e o artista é aquele que escolhe utilizar um objeto já existente. Ele identifica-se com a produção industrial e contribui apenas com um "coeficiente de arte" (DUCHAMP, 1975, p. 73).

## Imagem *ready-made* e imagem conceitual

Paralelamente à elaboração de *ready-mades*, Duchamp fez uso também de imagens apropriadas que foi denominada *imagem ready-made*. Tratava-se da apropriação de imagem impressa já existente, a qual o artista atribui novos sentidos, e a deslocava para o universo da arte, apresentando-a como uma obra de arte (LEENHARDT, 1994, p. 344).

Em 1912, os cubistas haviam introduzido no espaço da tela fragmentos de objetos retirados diretamente da vida cotidiana. Essa inovação técnica, denominada colagem, consistia em aplicar pedaços de papel ou de jornal, retalhos de tecido ou fragmentos de papel de parede na superfície do quadro pintado. A colagem cubista buscava demonstrar que a "superfície do quadro era um plano *para além* do qual se distinguia a invenção de um acontecimento" (ARGAN, 1993, p. 305). Na colagem cubista, o fragmento de objeto da realidade invade a ilusão da imagem pintada para se contrapor à técnica tradicional da pintura a óleo.

A apropriação da imagem já existente, por Duchamp, é diferente do procedimento da colagem cubista. Ele se apropriou da imagem como um objeto, e, apesar de realizar pequenas alterações nela, o objeto manteve-se quase intacto, tornando-se uma *imagem ready-made*.

É o caso da obra *Farmácia*, de 1914, uma gravura comercial (cromolitografia) com função decorativa, na qual Duchamp interferiu com guache, pintando dois pontos. Os pontos em verde e vermelho colocados são referências às farmácias francesas, que exibiam garrafas cheias de líquido colorido, principalmente verde e vermelho, em suas vitrines, com o objetivo de atrair o público e identificar o estabelecimento. Ao colocar outro sentido para a imagem apropriada, Duchamp deslocou uma imagem de decoração para o campo da arte.

Em seguida, Duchamp apropriou outra imagem e deu-lhe o título de *Apolinère Esmaltado*, de 1916-17. Tratava-se de um pequeno anúncio publicitário em placa esmaltada da marca de tinta Sapolin, que Duchamp retocou e dedicou ao poeta e crítico de arte Guillaume Apollinaire (1880-1918). A imagem de publicidade, como a anterior, foi deslocada para o campo da arte, ganhando também novos sentidos.

Percebe-se que as imagens que serviram para a realização de *Farmácia* e *Apolinère Esmaltado* eram objetos industriais como qualquer outro objeto de uso, porém, recontextualizados, fora de seu hábitat original, passaram a exercer outro papel social.

A terceira apropriação e intervenção de Duchamp sobre uma imagem já pronta gerou a obra que melhor potencializa a idéia de uma imagem *ready-made* porque apropria uma imagem de obra de arte. A obra *L.H.O.O.Q.*, é uma apropriação e intervenção de uma imagem-ícone, sedimentada no imaginário social (FREIRE, 1999, p. 60) e bastante reproduzida pelas técnicas modernas de produção de imagens. Nessa obra, pode-se perceber que a imagem e a obra de arte foram separadas até um ponto em que a dimensão imagética tornou-se independente da obra original, constituindo-se em outra obra a partir de pequenas intervenções por parte do artista.

Em 1919, Duchamp comprou um cartão postal com a figura da *Mona Lisa* e desenhou na figura feminina, com um lápis preto, bigodes de ponta levantada e cavanhaque, e escreveu na margem embaixo da reprodução, as letras *L.H.O.O.Q*. Essas letras em si não fazem sentido algum, mas quando lidas em voz alta e em francês soam como *elle a chaud au cul* [ela tem fogo no rabo].

Duchamp transformou a imagem de uma das obras de arte mais respeitada da história da arte numa imagem *ready-made* extremamente irônica.

Curiosamente, a primeira vez que *L.H.O.O.Q.* foi apresentada ao público, não foi como um quadro em uma exposição, mas como imagem técnica publicada em março de 1920 na revista *391*, dirigida por Francis Picabia (1879-1953) que a reproduziu na capa da revista, ou melhor, reproduziu a sua versão, já que Duchamp havia levado consigo o *original* quando voltou para Nova York. Picabia foi então obrigado a fazer outra *L.H.O.O.Q.* de memória, reproduzindo o bigode muito fielmente, mas esquecendo de colocar o cavanhaque. A obra-imagem, através da revista, tornou-se rapidamente conhecida.

*L.H.O.O.Q.* colocou em evidencia que a imagem de uma obra de arte tornou-se componente da obra, mas ao mesmo tempo, essa imagem tem independência para funcionar de modo autônomo, gerando novas imagens. *L.H.O.O.Q.* é uma obra que tornou-se conhecida através da imagem, e, não, através do objeto. Nesse caso, a exibição da dimensão imagética da obra é infinitamente mais importante que o contato direto com a obra original.

Antes de *L.H.O.O.Q.*, Duchamp já havia explorado a dimensão imagética de seus *ready-made* quando, em 1917, produziu imagens fotográficas de suas próprias obras para revistas de arte. A revista O homem cego, nº 2, publicada por Duchamp, Beatrice Wood (1893-1998) e Henri-Pierre Roché (1879-1959), trazia na capa uma imagem da pintura de Duchamp denominada *Moedor de Chocolate nº 2*, e um texto, no interior do fascículo, dedicado à defesa de sua obra *Fonte* recusada no Salão da Sociedade dos Artistas Independentes de Nova York/Estados Unidos. Acompanhava o texto uma imagem da obra, realizada pelo fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946). Uma reprodução da obra *Cheque Tzanck* também apareceu, em 1920, na revista *Canibale*, editada por Francis Picabia na França.

Os *ready-mades* geraram um tipo de imagem que provocava reflexão e problematizava a situação da arte na era industrial. São imagens que nos levam à compreensão que qualquer imagem de uma obra de arte é também um *ready-made* (FERREIRA, CARON, 1998, p. 111).

*Fonte* tornou-se conhecida por sua imagem impressa na revista, e não pelo objeto, um simples urinol que deveria ser exposto, mas que desapareceu antes da abertura da exposição. Tanto *Fonte*, como *L.H.O.O.Q.*, são obras cuja dimensão imagética é mais importante que a objetual. O passo seguinte que o artista deu foi a realização, através de imagem fotográfica, da obra *Rrose Sélavy*. A fotografia foi realizada por Man Ray (1890-1976).

*Rrose Sélavy* surgiu em 1920, quando Marcel Duchamp criou uma dimensão imagética de si mesmo, um personagem que somente existiu como imagem. Ela não é uma imagem *ready-made*

[4] Termo utilizado em minha pesquisa de doutorado a fim de revelar uma categoria de arte que até meus estudos não havia sido devidamente percebida no campo da arte.

e não foi apropriada como um *ready-made*. *Rrose Sélavy* é a primeira *imagem conceitual*[4] e surgiu para dar visibilidade a uma idéia, isto é, para dar dimensão visual a conceito.

A imagem conceitual apareceu como um dos recursos de visualização das ideias do artista. Uma estratégia de visualizar conceitos que somente poderiam ser materializados através de imagens. Esse tipo de imagem, portanto, ocupa o lugar de mediação entre as idéias do artista e a percepção, reflexão e compreensão do espectador.

*Rrose Sélavy* não é apenas um mero registro direto de uma situação que preexistiu. Mais que isso, ela é a produção de um sentido no decorrer de um processo conjunto de registro e de conceituação. Assim, é uma imagem que visualiza um referente mental e evidencia uma transformação dimensional que vai do objeto e do sensível em direção à imagem e ao inteligível, isto é, da coisa à idéia. Ela tornou visível um determinado pensamento e conhecimento em arte, em suma, **ideias que foram concebidas como imagens**.

*Rrose Sélavy* como imagem conceitual proporciona uma estrutura de cognição e imaginação e pede para ser interpretada levando-se em consideração, simultaneamente, o pensamento do artista, o contexto que a imagem surgiu e o discurso que lhe dá amparo. Ela procura revelar que se tornou indispensável à produção artística a habilidade de produzir e/ou manipular imagens cognitivas.

**Rrose Sélavy** surgiu pronta para se inserir no processo de industrialização da imagem e participar da nova dimensão imagética da arte, como obra de arte e não como reprodução de um objeto original. Em *Rrose Sélavy* original e imagem são variáveis de uma mesma equação como coisa engajada em um processo imagético singular.

## Museu e imagem

Em meados dos anos 1930, Duchamp se entregou a um novo projeto que era compatível com os processos de inclusão da imagem de obras de arte no sistema industrial de produção e reprodução da imagem visual. Esse projeto demonstra que Duchamp reconhecia a força da reprodução técnica da imagem e sua multiplicação pelo sistema industrial.

A obra de Duchamp *De ou para Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy*, comumente denominada *Caixa-Valise* colocou em questão a reprodutibilidade técnica da imagem da arte no mundo moderno, mas, diferentemente do *ready-made* que pede a reprodutibilidade do objeto em imagem visual, *Caixa-Valise* nos faz refletir sobre a reprodutibilidade da imagem que é incorporada ao imaginário museal.

De 1935 a 1941, Duchamp começou a organizar documentos e a executar réplicas de suas obras anteriores para uma obra que seria um “museu portátil”, múltiplo, um pequeno museu de imagens e miniaturas de parte de sua produção artística. Para Duchamp *Caixa-Valise* era:

> Outra nova forma de expressão. Em vez de pintar algo, meu objetivo era reproduzir em miniatura e num volume muito reduzido as obras que eu mais gostava. Não sabia como fazê-lo. Pensei em um livro, porém, não gostei da idéia. Então me ocorreu que poderia ser caixa, na qual minhas obras estariam recolhidas como em um museu em miniatura, um museu portátil, e isso explica porque o instalara em uma maleta. (DUCHAMP, 1978, p. 160-161)

A obra é composta por reproduções fotográficas de desenhos, pinturas, trabalhos em vidro, experimentos com o acaso, título com trocadilhos, ilusões de ótica, *ready-mades* e fotografias de seu ateliê. Foram produzidas 300 caixas do tipo padrão que seriam comercializadas e 20 caixas de luxo que seriam dadas de presente aos amigos. Em *Caixa-Valise* o uso da imagem fotográfica, na maioria das vezes, aconteceu como simples reprodução. Contudo, para o artista, a reprodutibilidade não era vista como um mero processo mecânico ou como realização de uma simples cópia, mas como um deslocamento que provocava uma alteração perceptiva e temporal das coisas.

Para a realização de seu museu portátil, Duchamp apropriou a imagem de suas obras e elaborou um projeto crítico no qual reescreveu a linha do tempo do desenvolvimento de seu próprio trabalho, tanto porque revisitava a sua produção artística, como porque agia como o recipiente que funde suas mais insistentes preocupações com questões relativas à produção e reprodução, fotografia e artes plásticas, visualidade e conceituação, e finalmente – de fato sumariamente – arte e museu.

Em *Caixa-Valise* concentram-se questões sobre a aura artística, autoria e autenticidade do projeto. O procedimento de reproduzir em imagens e em miniatura suas obras "originais" indicava para Duchamp que a dimensão imagética da obra de arte necessitava, afinal, de um museu próprio.

Se o *ready-made* provocava tensão entre a obra de arte e o produto industrial, entre a produção em série e a produção única a ser colecionável, entre o objeto comum e o objeto artístico, *Caixa-Valise* introduzia uma reflexão sobre essa ambivalência que existe no universo da museologia, como espaço institucional da arte. A obra sugere que museu e indústria da imagem ou, se quiser, que museu e mercadoria imagética possam possuir algo em comum.

*Caixa-Valise* foi vendida numa embalagem como um produto que podia ser comprado através de caixa postal. Na caixa há uma descrição que informa como uma embalagem comercial qualquer: "esta caixa contém 69 itens". Esta inscrição procura atenuar a diferença entre objeto de arte e produto industrial, e faz o artista ocupar os lugares de produtor e vendedor.

Com *Caixa-Valise*, o artista produziu um museu imaginário[5] realizado com reproduções, sem obras de arte "autênticas", e, portanto, um museu que está fora da tradição museal porque é museu, mas também obra. Um museu-obra de arte. Com *Caixa-Valise*, Duchamp apresentou um modelo ambíguo que combina originalidade e reprodutibilidade, o museológico e o comercial, e,

[5] A idéia de um Museu Imaginário foi elaborada por André Malraux no livro Psicologia da arte, publicado em 1947. em 1965, a discussão relativa apenas ao Museu Imaginário foi publicada isoladamente com o título Museu Imaginário.

ainda, nos leva a refletir sobre o modelo de artista como criador, e sobre o museu, inclusive o de imagens, como sustentáculo da arte.

## De Duchamp e as técnicas de reprodução para Benjamin

Duchamp revelou, com a imagem *ready-made*, que a obra de arte na era da reprodutibilidade tem uma dimensão imagética tão ou mais importante que sua dimensão objetual.

Nota-se, desde cedo, que a relação de Duchamp com a reprodutibilidade técnica da imagem era muito importante, e que o artista antecipou, explorou e experimentou situações que se tornariam importantes para a arte, décadas depois.

Ao expor *objetos já prontos*, presentes e utilizados na vida cotidiana em geral, Duchamp nos levou a perceber que é *o lugar/valor de exposição* que torna esses objetos obras de arte, que lhes instaura uma nova aura. É este lugar que dá o valor artístico a um objeto. É, portanto, o contexto institucional (galeria, salão, museu e, ainda, notas e textos em publicações especializadas como catálogos, livros, jornais) que concede o peso artístico ao objeto.

Se a exposição de um objeto no espaço institucional da arte institui a ele valor artístico, valor este que pertence ao domínio da arte, entretanto, é a exposição em meios associados à cultura industrial que institui valor social à obra, e, nesse caso, essa cultura pertence ao domínio da cultura industrializada.

A obra duchampiana reflete a situação da arte na época da *reprodutibilidade técnica*, algumas décadas antes que a questão fosse colocada no plano teórico, por Walter Benjamin (1892-1940), em seu famoso texto *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução,* de 1936.

As questões levantadas por Benjamin já estavam implícitas no *ready-made*, na imagem *ready-made*, na imagem conceitual e, apareceu no mesmo período em que Duchamp realiza o seu museu portátil. Duchamp encontrou-se com Benjamin em 1937, em Paris. Benjamin anotou em seu diário que teria visto, na ocasião, uma reprodução em formato reduzido da pintura *Nu Descendo uma Escada* (PERLOFF, 2002). Provavelmente tratava-se da reprodução da obra que iria compor um dos 69 itens de *Caixa-Valise*.

Não pretendemos abordar todas as questões contidas no texto de Benjamin. Por isso vamos fazer um recorte nas questões sobre a aura da obra de arte e os valores de culto e exposição. Com as técnicas de reprodução das obras de arte, começou, paulatinamente, a liquidação do elemento tradicional da herança cultural, presente na obra de arte, que é a unicidade. Mas esse processo trouxe, também, um aspecto positivo na medida em que possibilitou uma renovação das estruturas artísticas e a transformação da obra única em um fenômeno de imagem múltipla.

A reprodutibilidade técnica, não apenas permitiu a reprodução infinita e imediata das imagens de arte, mas a partir dela ocorreu, para Walter Benjamin, a perda da aura da obra. Para ele, a aura

tinha a ver com a presença do original, com autenticidade, com a existência única da obra de arte no lugar em que por acaso ela se encontrava (CRIMP, 2005, p. 101). Em oposição à obra única, a imagem de arte múltipla faz passar para o segundo plano o valor de culto em proveito do valor de exposição, isto é, na imagem múltipla, "o valor de exibição sobrepõe-se decididamente ao valor de culto" (BENJAMIN, 1983, p. 13).

O valor de culto está presente desde os primórdios da existência da imagem e se configura no sagrado, no mágico, num mundo transcendente e inalcançável. Já o valor de exposição é uma nova forma de relação entre o homem e a obra e vai predominar nos tempos modernos, cujo universo é o mundo físico.

Era o valor de culto da obra de arte que determinava a incorporação dessa obra num conjunto de relações sociais, pois as obras de arte antigas surgiam associadas ao poder político ou ao religioso. A perda da aura, segundo Benjamin, pode ser atestada quando não resta mais nenhum vestígio da função ritualística da obra.

A perda da função ritualística ocorre quando a obra de arte única passou a ser deslocada de seu local de origem para ser exposta em outros locais. Isto trouxe "a perda do frescor da aura" (CRIMP, 2005, p. 103) e a separação da obra do lugar de sua origem a fim de favorecer a exibição do objeto. O valor de exposição associado à instituição museal conferiu novas funções ao objeto único, entre elas a função artística.

A passagem do valor de culto ao valor de exposição modificou os modos de produção e recepção do objeto de arte, que passou da esfera religiosa (culto) para a esfera artística (exposição). Nesse contexto, o valor de exposição proporciona "uma acentuação da dimensão espetacular da obra, que acaba por colocar na sombra a sua especificidade estética. Estas mudanças fazem-se acompanhar por uma profunda transformação da percepção e do sentir" (PERNIOLA, 1998, p. 177).

O valor de exposição, segundo Benjamin, foi reforçado pelas diversas técnicas de reprodução. Despregada de seu aspecto de unicidade pelas técnicas de reprodução, a arte, em decorrência, não pôde manter seus aspectos de independência do campo da indústria da imagem que se formou, principalmente, no último século. Progressivamente, a arte se engajou na dinâmica das técnicas de reprodução e dissolveu a unicidade da obra numa multiplicidade de imagens de arte.

A partir do texto de Benjamin, passou-se a entender que os novos processos de produção e reprodução da imagem de arte transformaram o caráter geral da arte, pois as diversas técnicas de reprodutibilidade da imagem provocaram um deslocamento quantitativo – do único para o múltiplo – e isto transformou qualitativamente a obra, afetando a sua própria *condição* como arte. Evidentemente, ocorre que a produção em quantidade tornou-se um fator de qualidade da imagem, o que modificou a relação das pessoas com a arte, provocando um conjunto de novas atitudes.

Percebe-se que a diferença entre as imagens do passado e as atuais, não é apenas uma questão de diversidade técnica, mas também de recepção das imagens. Benjamin percebe esta mudança com

a fotografia, pois a imagem fotográfica demanda uma percepção diferente por parte do observador que prioriza, num primeiro momento, o entendimento sobre a imagem, e, não, a contemplação.

A obra de Duchamp é a consciência clara e distinta das questões discutidas por Benjamin, pois o *ready-made* é uma obra previamente produzida e destituída de qualquer "aura", é um objeto fabricado em série e, por isso, não possui original. É um objeto que experimentou antes de se tornar arte, a sua condição de objeto trivial. Não pode haver aura em um objeto que é resultado de uma técnica e de um processo industrial de reprodução. Se não possui a "aura" do objeto único também não pode perdê-la.

O *ready-made* é um sintoma da cultura de seu tempo e exprime as modificações das condições de produção, o afluxo das imagens, os processos de exibição dos produtos industriais, isto é, as transformações e contradições do mundo moderno. No caso do *ready-made* não é a unicidade que confere aura à obra, mas o nome do artista, a inserção no sistema de arte e a intensa exposição da obra, no sistema imagético industrial.

O objeto *ready-made*, em si mesmo, não carrega valor artístico. É a imagem que circula como ideia-imagem nas narrativas visuais da cultura que dá valor artístico ao objeto. O *ready-made* passa, então, ao destaque graças a sua imagem em circulação. É uma obra que necessita da imagem técnica, de uma dimensão imagética.

Duchamp e Benjamin compreenderam que o artista no século XX não se encontrava somente diante das imagens da história da arte, mas era confrontado com todas as imagens geradas pelos meios modernos de produção e reprodução de imagens técnicas, surgidas com a industrialização do cotidiano. Ambos perceberam que a difusão social da pintura e da escultura revelava-se extremamente limitada quando comparada à difusão da imagem técnica no dia-a-dia. Eles notaram também que a imagem técnica tinha se tornado, ao negar a unicidade e o mundo tradicional da arte, uma estratégia dirigida à exibição do objeto ao público. O que é produzido em série passou a ocupar o lugar social da obra de arte única, e isso provocou interferência no âmago da cultura visual. Diante de tais transformações, a arte se viu obrigada a confrontar-se com a produção e reprodução de imagens e sofreu a pressão da lógica dessa produção, tendo que fazer disso um novo instrumento de seu próprio desenvolvimento.

Quando a arte, primeiro através da imagem de arte, e, depois, através da imagem conceitual, entrou na área da imagem comercial que começou a se difundir na mesma época em que surgiu o *ready-made* – mas que hoje em dia adquiriu a importância que se conhece – os artistas começaram a refletir sobre a questão da responsabilidade de sua produção e da reprodução de sua obra em escala industrial.

Por isso a obra de Duchamp vai se preocupar com a análise das condições sociais e epistemológicas da prática visual. Ele lançou as primeiras bases sobre essa questão, nesse momento de transformação do mundo visual. A necessidade de desenvolver uma atitude crítica com respeito à proliferação de imagens envolverá grande parte da arte contemporânea.

Para Duchamp, a arte, através de suas imagens, poderia participar de modo crítico do fluxo de imagens infinitamente multiplicadas pela produção industrial. A obra duchampiana propõe enigmas em vez de um imaginário pronto, e o espectador deve ultrapassar a espontânea percepção da imagem a fim de desvendar esses enigmas. Uma obra que obriga o espectador a exercer sua própria reflexão, mobilizando sua capacidade de olhar e de pensar.

## REFERÊNCIAS


ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das letras, 1993. 709p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Textos Escolhidos** Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2.ed., São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.3-28. (Os Pensadores)

BRETON, Andre, ELUARD, Paul. D**iccionario abreviado de surrealismo**. Madrid: Siruela, 2003. 176p.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 303p.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993. 362p.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.71-74.

DUCHAMP, Marcel. **Escritos** – Duchamp du signe. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. 254p.

FERREIRA, Glória, CARON, Muriel. **Reinterpretar a modernidade**. Entrevista com Thierry de Duve. Arte & Ensaio. Rio de Janeiro, n.5, ano V, p.109-124, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985. 92p.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo:** arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999. 197p.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 239p.

LEENHARDT, Jacques. Duchamp: crítica da razão visual. In: NOVAIS, Adauto (org.) **Artepensamento**. São Paulo: Cia das Letras, 1994. p.339-350.

PERLOFF, Marjorie. **21 st-century modernism:** the “new” poetics. Massachusetts/ USA: Blackwell Publishers Inc., 2002. 222p.

PERNIOLA, Mario. **A estética do século XX**. Lisboa: Estampa, 1998. 201p.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp:** uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 588p.

tempo de

*modernizar*

# Pintora da vida moderna?

*Roxane Sidney Resende de Mendonça*[1]

Adjetivar algo de moderno no nosso dia a dia pode parecer uma tarefa clara, mas, ao aprofundarmos no entendimento de termo moderno, vemos que não podemos utilizá-lo sem considerar a associação entre tempo e história. Ao falarmos que um carro ou roupa são modernos, estamos relacionando tempos distintos, passado/presente, entretanto, os critérios que definem esta caracterização variam de acordo com a época em que os utilizamos. Momentos diferentes da história podem enxergar o moderno de maneiras antagônicas, sendo este até algo que não faz parte do presente e sim do passado.

Neste capítulo, voltamos o nosso olhar para a relação entre culturas urbanas e modernidade e de como esta influenciou artistas e literatos na representação de seu tempo. Dentro deste enfoque, escolhemos ainda analisar a caracterização moderna para a pintora Tarsila do Amaral na década de 20, momento em que as cidades brasileiras cresciam e já usufruíam, a sua maneira, da modernidade importada de Paris.

Para esta análise, em um primeiro momento, apresentamos conceituações em torno do moderno que podem ser percebidas nos termos modernidade, modernização e modernismo. Em seguida, discutimos a intrincada relação entre modernidade e cidades, e a importância de Paris como um modelo para a América Latina e Brasil. Ao final, analisamos a modernidade na obra de Tarsila, fazendo, a partir da análise do contexto social e cultural em que viveu a pintora, um exercício interpretativo da modernização representada em sua pintura como uma das formas de resposta da modernidade. Tomando como referencia o texto "O pintor da vida moderna" de Baudelaire (2010) ousamos, ainda que de forma preliminar, analisar como a modernidade, segundo a concepção baudelairiana, está presente na obra da Tarsila e como os aspectos culturais e sociais das principais cidades de Tarsila influenciaram a sua representação de modernidade. Isto é, Tarsila foi moderna em suas representações na pintura? Qual modernidade esteve presente em suas obras? Escolhemos para esta análise três obras de 1924, da fase pau-brasil: Carnaval em Madureira, E.F.C.B e São Paulo.

## Em torno do moderno

Os termos moderno, modernidade, modernização e modernismo são frequentemente utilizados quando nos propomos discutir as mudanças sociais e culturais do fim do século XIX e início do XX e seus reflexos nas artes. Diversas são as interpretações e por isto torna-se importante retomá-los.

[1] Doutoranda do Programa de Pós Graduação em História (PPHIS) da UFMG, dentro da linha História Social da Cultura e bolsista da FAPEMIG, dentro do Programa Mineiro de Capacitação Docente do Governo do Estado de Minas Gerais. Professora da Escola de Design da UEMG, integrante das disciplinas de HACAD (História e Análise Critica da Arte e do Design) e do Núcleo de Design e Fotografia do Centro da Imagem.

Segundo Veloso (2010, p. 11), os termos "'moderno', 'modernidade' e 'modernismo' são correlatos, mas não têm o mesmo significado". O termo moderno, para a autora e também apoiado em Le Goff (2003), tem uma conotação ambígua e transitória, alterando de acordo com a época a sua relação com o "antigo". As alterações de sentido do par moderno/antigo acontecem pela atitude dos "[...] indivíduos, das sociedades e das épocas perante o passado, o seu passado [...]" (LE GOFF, 2003, p. 175). Portanto, o moderno existe, ao longo da história, em comparação ao antigo:

> O par antigo/moderno apresenta-se como um dos pilares da história da cultura ocidental, e os seus sentidos se mostram altamente variáveis. [...]. Na sua constituição o moderno necessita do antigo para adquirir sentido e apresentar-se como tal. (VELLOSO, 2010, p.12)

O entendimento do moderno como um período cronológico começou com o século XVI, com a periodização feita pela historiografia dominante em Antiga, Medieval e Moderna. Nesta divisão, a oposição moderno/antigo era com o período anterior, Medieval e o moderno passava a ser identificado com a inauguração do Renascimento e do Humanismo. O antigo, no sentido pejorativo, seria o relativo à antiguidade Medieval, enquanto que o antigo, no sentido exemplar, era referente à Idade Antiga clássica da cultura greco-romana. (LE GOFF, 2003).

Com a revolução Industrial no século XVIII e sua expansão no XIX, um conjunto de mudanças tecnológicas afetou o mundo, causando alterações de comportamento que refletiram na literatura, arte, planificação urbana, política, organização industrial, etc. Foi neste contexto de modernização e consequente urbanização da cidade de Paris que o poeta Baudelaire (2010) inaugurou com o texto "Pintor da vida moderna", escrito entre 1860 e 1863, outro sentido para o termo "modernidade". Mudando novamente a relação entre moderno/antigo, o moderno assumiu importância pelo fato de ser o presente, de representar algo da sua época, seja a estética, a moral, a moda ou os costumes. Assim, mesmo em uma época passada, um pintor poderia ser considerado moderno, desde que retratasse o seu tempo. Segundo Veloso (2010, p.15), a reflexão de Baudelaire "[...] traduz o momento mais crítico e complexo da definição do moderno, quando, o passado começa, de fato a ser pensado como continuidade, deixando de ser mera oposição".

O entendimento que Baudelaire teve do belo perpassava pela compreensão da continuidade entre antigo/moderno. Em sua visão, a cada época, o belo seria constituído de uma parte eterna e invariável e de outra relativa e circunstancial. Desta forma, não haveria rupturas totais entre passado/presente, antigo/moderno, já que existiria sempre no presente/moderno uma parte que também estaria no passado/antigo.

A modernidade na arte, segundo Baudelaire, seria, então, aquela parte transitória, efêmera, a outra parte seria o eterno e o imutável. Por isto, para esse poeta, era extremamente importante que a arte, em todos os tempos, tivesse sempre em si sua modernidade que iria refletir sua época. Conforme aponta Velloso (2010, p.16): "A modernidade é passado/presente, integrando novidade e curiosidade à celebração do antigo. Logo, o antigo deixara de ser configurado como um exemplo, modelo e paradigma para transfigurar-se na historicidade do presente".

A nova vida e meios de produção em sociedade acarretaram criações humanas que começaram a ser identificadas como pertencentes ao modernismo, termo este que, segundo Gay (2009, p.17), desde a metade do século XIX, passou a ser utilizado "[...] para todo e qualquer tipo de inovação, todo e qualquer objeto que mostrasse alguma dose de originalidade." Entretanto, apesar da variedade das manifestações artísticas e culturais que surgiram neste período, havia um ponto comum que as caracterizavam como modernista: a busca por novas experiências. "O único ponto incontestavelmente comum entre todos os modernistas era acreditarem que muito superior ao conhecido é o desconhecido, melhor que o comum é o raro e que o experimental é mais atraente do que o rotineiro." (GAY, 2009, p.18).

Se assim pensamos, o estilo modernista seria aquele que se pretendia ser moderno, atribuindo a este termo a "luta contra o academicismo e o tema da arte para todos" (LE GOFF, 2003, p.188)[2]. Segundo Shorske (1988), apoiado em Freud, essa luta se assemelhava à revolta de uma geração contra seus pais em busca de novas identidades. O movimento de independência que se configurava seria característica do modernismo emergente, quando o moderno passou a servir para diferenciar nossas vidas e tempos de tudo o que o procedeu como, por exemplo, ao instituirmos uma arquitetura moderna, música moderna, filosofia moderna, etc. Em todos estes casos, o moderno se definiria "[...] não a partir do passado, nem contra o passado, mas em independência do passado" (SHORSKE, 1988, p.13). O modernismo seria então um movimento que tentou impor a grupos sociais inteiros a tarefa de rever ou substituir sistemas de crenças anteriores, liberando a imaginação desta geração e permitindo que novas formas e construções se proliferassem.

## Modernidade e cidades: Baudelaire, o poeta da vida moderna.

Os avanços da economia industrial contribuíram para a explosão demográfica das cidades, especialmente Londres e Paris. O ambiente urbano tornou-se um local de experiências, com novos equipamentos e estruturas físicas, o que possibilitava um novo modo de olhar para o mundo e novas experiências estéticas. As inovações tecnológicas, como luz elétrica, telégrafo sem fio, telefone, cinematógrafo, fotografia, automóvel, avião, modificavam a percepção do tempo e as sensibilidades urbanas. Perplexidade, *nonsense*, humor[3], curiosidade, imaginação, entusiasmo, ansiedade, mistério, suspense, terror foram alguns dos vários aspectos representados pelos intelectuais e artistas que vivenciavam as mudanças da modernidade.

> Podemos ver novas relações espaço-tempo, sendo definidas em eventos tão diferentes quanto a teoria da relatividade de Einstein, as pinturas cubistas de Picasso e Braque, os trabalhos dos surrealistas e dos dadaístas, os experimentos com o tempo e a narrativa nos romances de Marcel Proust e James Joyce e o uso das técnicas de montagem nos primeiros filmes de Vertov e Eisenstein. (HALL, 2006, p.70-71)

[2] Le Goff (2003) aponta no ensaio Antigo/Moderno diversas conotações para o termo moderno. O sentido aqui utilizado foi por ele apresentado quando trata especificamente do conjunto das tendências artísticas da segunda metade do séc. XIX e do séc. XX.

[3] As três primeiras reações Velloso (1996) apontou em seu livro sobre o "Modernismo no Rio de Janeiro". As demais foram colocadas a partir das temáticas dos intelectuais como Edgar Allan Poe e Baudelaire.

O conto "O homem da multidão" de Edgar Allan Poe, mesmo antes de algumas invenções tecnológicas, já mostrava como as cidades influenciavam as temáticas dos literatos do século XIX. Na novela de 1840, Poe criou um personagem que caminhava sem motivo aparente pelas ruas de Londres, a não ser pela busca incessante de permanecer entre as pessoas. Em clima de mistério e suspense, o homem da multidão percorria as ruas da capital seguido por outro personagem, convalescente e curioso, que observava sem muita preocupação os diversos tipos de transeuntes pela janela de um café.

Baudelaire[4] foi muito influenciado por Poe ao escrever "O Pintor da vida moderna" no qual percebemos vários aspectos presentes no "O homem da multidão". *Flanêur* foi o termo por ele utilizado para caracterizar aquele observador curioso dos tipos humanos próprios das cidades, em que cada detalhe não lhe passava despercebido, como no personagem de Poe que observava a cidade. Baudelaire ainda destacou o convalescente e a criança como seres favoráveis à *flanêurie*, isto porque eram curiosos e imaginativos.

Na caracterização do artista de vida moderna, Baudelaire aliou *flanêurie* à sua genialidade. Este artista seria um homem-criança ou um convalescente que redescobria a infância a todo o momento, tendo como ponto de partida para suas obras a curiosidade e imaginação pela novidade, o que iria movê-lo para conhecer novos lugares, ser um homem do mundo, cosmopolita. O poeta acrescentou ainda que esse artista veria melhor a forma e a cor, pouco ou nada participaria no mundo político e moral e veria beleza e harmonia na cidade, local em que era livre para criar. Entretanto, Baudelaire destacou que para ele ter esta liberdade era necessário que tivesse também tempo e condições financeiras para se dedicar à observação. Nesse sentido, o poeta aproximou o artista da vida moderna ao Dândi, homem rico, sem qualquer ocupação que não a de cultivar a ideia do belo. Tempo e dinheiro seriam, então, necessários para imaginação e fantasia.

Ainda na concepção do autor, outro ponto importante para a genialidade do artista seria a capacidade de representação sem utilizar modelos da natureza inerte. Seria uma forma de exercitar memória e imaginação, ser capaz de observar os detalhes de uma cena e sintético no momento de representá-la. A rapidez no desenho, na preparação de uma pintura, seria desejada no momento da evocação da memória para que o artista conseguisse responder à fluidez do cérebro. Este desenho poderia ter a aparência de um esboço, croqui, em que os valores observados eram representados em perfeita harmonia.

Para Benjamin (1994), Baudelaire mostrou diversos efeitos da sociedade industrial sobre o homem que, para poder sobreviver, teria que se adequar ao caos da cidade moderna, devendo mente e corpo estarem atentos para conseguir responder, a tempo e com precisão, aos estímulos que o ambiente urbano suscitasse. Enquanto a cultura das coisas objetivas influenciava a cultura dos homens, os artistas lutavam nesse meio para tornar a visão da modernidade menos objetiva, utilizando a imaginação e criatividade. O esgrimista, segundo Benjamim, seria a imagem deste

[4] Baudelaire foi o tradutor desta novela pra o francês que foi publicado em 1855 no Jornal *Le Pays*.

artista lutando para sobreviver e o duelo poderia ser comparado ao do processo de criação artística, sendo as ruas o palco dessa luta, mas, ao mesmo tempo, sua fonte de criatividade. Neste sentido, o artista poderia ser considerado um herói, aquele lutava para redimir o mundo.

No texto de Baudelaire, o trabalho de dar forma estética ao moderno cabia a artistas como Constantin Guys. A capacidade de conseguir captar a parte transitória de sua época, de extrair dela a beleza misteriosa da vida, caracterizaria a modernidade da obra de um artista, digna de se tornar antiguidade. Baudelaire não temia se tornar antiguidade, pelo contrário, era seu desejo, pois assim ele estaria cumprindo o seu papel de poeta, escrever sintonizado com o mundo a sua volta: "Que toda modernidade mereça um dia se tornar antiguidade". (BAUDELAIRE citado por BENJAMIN, 1994. p.80)

Entendemos, diante desta abordagem, que culturas urbanas e modernidade, principalmente a partir do final do século XIX, quando o mundo vivenciava o crescimento das cidades e o modernismo como experiência estética, não podem ser pensadas separadamente, sendo uma fundamental para discutir a outra. Isto não poderia ser diferente ao estudarmos o contexto da América Latina, bem como o brasileiro.

## Paris, um modelo para a America Latina, Brasil

Quando Baudelaire escreveu "O pintor da vida moderna" (1860-63), Paris estava em obras sob o comando de Haussmann (1853-1870). A reformulação urbana pretendia ao mesmo tempo dificultar a investida de barricadas, facilitar a movimentação de transportes, sanear e embelezar a cidade. A modernização fazia parte da modernidade e desafiava a imaginação dos artistas e literatos:

> No início da década de 50, a população parisiense começou a aceitar a idéia de uma grande e inevitável expurgação da imagem urbana. Pode-se supor que, em seu período de incubação esta limpeza fosse capaz de agir sobre uma fantasia significativa com tanta força, se não mais quanto ao espetáculo dos próprios trabalhos urbanísticos. (BENJAMIN, 1994, p. 85)

As revoltas que antecederam a modernização de Paris e toda a movimentação política deste período seriam tema de diversas obras que faziam criticas aos ideais científicos e iluministas, defendendo a experiência da arte unida à vida. Um exemplo seriam as obras do caricaturista francês Daumier que, desde 1830, já criticava o comportamento da burguesia e do poder político[5].

Apesar das críticas, a modernização de Paris representou um marco no urbanismo. Era um exemplo de sucesso às diversas sociedades coloniais no mundo que se tornavam independentes e desejavam utilizar a modernização como discurso para uma ordenação da sociedade republicana que, "aparentemente", não tinha mais a escravidão e o "peso" do Império. Elas passaram a se espelhar no plano de Haussmman como um modelo de progresso. A primeira cidade a se modificar na America Latina foi Buenos Aires que, com as obras do final do século XIX, começou a ser

[5] As caricaturas de Daumier deste período podem ser vistas em Harvey (2008).

comparada a Paris, adquirindo fama da Buenos Aires europeia. O Rio de Janeiro, como capital da república brasileira, não poderia ficar para trás, deveria se transformar em uma Europa possível e corporificar modelos de nacionalidade, sendo substancial que conseguisse a imagem de: "[...] cidade 'moderna, higiênica e civilizada', à altura das metrópoles europeias e norte-americanas e da grande rival, Buenos Aires, e definitivamente expurgada a má fama de cidade empesteada [...]". (BENCHIMOL, 1992:138)

A modernização latino-americana significava, possivelmente até mais que na própria Europa, civilidade, progresso, proporcionando mudanças na estrutura física das cidades. Era como se, ao ter melhoramentos de ordem física, a cidade conseguisse aperfeiçoar a sua moral e atingisse o status de nação civilizada (BENCHIMOL, 1992). Assim, cidade como conceito era uma forma de conseguir chegar à sociedade moderna. Por isto, mesmo que a realidade mostrasse cidades imperfeitas, ainda assim, era mantido o seu caráter ideal. Quem proporcionou o nosso ideal de uma Haussmman tropical foi Pereira Passos, abrindo grandes avenidas a todo custo para inserir a nossa capital no "roll" de cidades desenvolvidas. A experiência adquirida acompanhando obras de modernização de cidades da França, Suíça, Bélgica, Holanda possibilitou Passos atuar tanto no plano de saneamento e embelezamento da cidade do Rio quanto também na construção de ferrovias em todo o Brasil.

Como em Paris, as mudanças de ordem física nas cidades latino-americanas, proporcionaram novas experiências para os artistas e intelectuais. Entretanto, não podemos nos esquecer da situação dos países latino americanos como colônias que buscavam renovação nacional dos temas e formas artísticas, existindo nesse processo uma articulação de idéias e imagens do centro com a periferia. No caso brasileiro, a busca da identidade nacional pelas letras e artes caminhava em conjunto com o projeto de consolidação de um país moderno. Por isto, esse projeto podia apresentar um caráter regionalista, em oposição aos estrangeirismos, valorizando dialetos locais, a cultura caipira e indígena, folclore e costumes rurais, mesmo com a urbanização de cidades e a atualização dos artistas em viagens internacionais. A tradição se aliava à modernização na busca de um Brasil moderno, ponto comum aos países sul-americanos que os diferenciavam do modernismo europeu. O velho mundo tinha uma tradição secular, no Brasil, a tradição precisava ser inventada (VELLOSO, 2010).

Na comemoração do centenário da independência do Brasil, o Rio de Janeiro escolheu comemorar realizando a Exposição Internacional de 1922, com o objetivo exibir o progresso da indústria brasileira, em uma prova de civilidade do povo brasileiro. A resposta foi chacota dos artistas em revistas de humor, denominado a capital federal de "Veneza do Mangue", pois conviviam com outra realidade da cidade em que existiam vários problemas sociais, políticos e estruturais (VELLOSO, 2010). A decisão de São Paulo foi diferente, ao invés de propor uma demonstração do progresso industrial, mesmo tendo perfil para o setor, escolheu utilizar a linguagem artística, organizando a Semana de Arte Moderna, amplamente patrocinada pela aristocracia cafeeira.

Assim, a idéia da Semana de Arte Moderna de 22, realizada em São Paulo, como o início do movimento modernista brasileiro, parte de uma construção dos intelectuais paulistas, realimentando o papel deste estado em redescobrir o Brasil, como novos bandeirantes do século XX (SILVA, 1997). Nesta investida, modernistas paulistas tentavam buscar nossas raízes em um passado anterior à chegada dos portugueses ao Brasil, quando ainda não existiam cidades e, conforme acreditavam, nós éramos "puros", um ser genuíno brasileiro. Perceber essa busca das nossas raízes como um movimento cultural urbano é essencial para entender que o quê os modernistas faziam eram inventar um "novo" passado na promessa de conseguir avançar para um futuro promissor, livre das amarras do passado colonial. "A exposição de artes plásticas de 22 apresentou antes invenções de modernidade que a modernidade propriamente dita [...]" (AMARAL, 2010, p.32)

Hoje se discute muito a ideia da Semana de 22 como o marco inicial do modernismo brasileiro. Velloso (2010) nos aponta a necessidade de relativizar o papel de São Paulo, uma vez que o modernismo brasileiro envolveu intelectuais e artistas em tempos e espaços diferentes, propiciando discussões que provocaram movimentos, manifestos, revistas, além da difusão de ideias e práticas na vida social em várias partes do país. Mas, em todas as nuances, o modernismo brasileiro buscava uma temática para a brasilidade, as divergências estariam em como articular tradição e modernidade.

Velloso (2010), ao analisar o pensamento de Baudelaire para compreender os artistas "marginais" do Rio de Janeiro, percebeu a importância que o poeta delegou às caricaturas como uma linguagem da modernidade e de como na capital ela foi utilizada para denunciar as ambiguidades do moderno. "O caricaturista seria o 'pintor das circunstâncias e de tudo o que se configurava como eterno [...]" e ainda com "[...] agilidade inventiva e a capacidade de reproduzir – de forma gráfica – as idéias e as fantasias da imaginação" (VELLOSO, 2010, p.81). A caricatura, então, foi uma manifestação estética artística que não pode ser ignorada no estudo do modernismo brasileiro.

Mais que na implantação de uma modernização de sucesso, a experiência de Paris se aproximou a do Rio de Janeiro na reação dos intelectuais e artistas boêmios frente às mudanças na estrutura física da cidade que os colocavam na posição de esgrimista e *flanuêr*, tendo a rua como o palco de sua luta e fonte de inspiração. Já com São Paulo, Paris tinha um significado importante para a *intelligentsia* como local de atualização do artista que tinha a curiosidade do *flaunêr*, além de tempo e dinheiro para conhecer o mundo, como a figura do Dândi.

## A Modernidade de Tarsila

Adepta ao estilo modernista das vanguardas europeias, principalmente o pós cubismo de seus mestres em Paris, integrada ao movimento paulista modernista (liderado por Oswald e Mario de Andrade) e vivendo parte de sua vida no interior de São Paulo, Tarsila desenvolveu uma pintura peculiar que já foi estudada por diversos autores. Entretanto, na mais recente edição de "Tarsila

do Amaral: sua obra e seu tempo" (AMARAL, 2010), Aracy constatou que o material já levantado e os diversos que ainda podem ser descobertos oferecem sempre a oportunidade de novos enfoques para estudar a personalidade e a obra desta artista.

Tarsila do Amaral foi uma "personalidade", como era caracterizada por Pagú em 1926. Após sua atualização na metrópole cultural de Paris, em todo lugar que a artista chegava chamava atenção pelo seu jeito de mulher moderna. "Caipirinha vestida por Poiret" foi como Oswald a denominou, pois fazia a junção da cultura brasileira com o que havia de mais moderno em Paris. Seu aprendizado antes do contato com as vanguardas europeias, em 1923, foi acadêmico. No entanto, Tarsila trazia da infância sua curiosidade que a impulsionava para descobrir lugares novos, o que a fez alçar voos para conhecer o mundo. Se avaliarmos, segundo as ideias de modernidade de Baudelaire, Tarsila já nesta época, mesmo como estilo acadêmico, tinha todo o potencial para ser uma artista moderna.

Filha e neta de fazendeiro rico do interior paulista, Tarsila teve uma educação tradicional, mas ao mesmo tempo, a França era uma constante em seu núcleo familiar, fato bastante comum aos fazendeiros prósperos e adeptos a novas ideias. Então, mesmo em um ambiente rural, explorando a paisagem e suas pedras, que lhe despertou a imaginação, Tarsila usava vestidos caseiros feitos com tecidos franceses, aprendia francês como segunda língua e experimentava utensílios domésticos, perfumes e culinária desse país que lhe era mais próximo culturalmente que a capital, Rio de Janeiro. (AMARAL, 2010)

Na década de 1910, Tarsila já era mulher separada de um casamento arranjado, tinha uma filha e havia feito uma aventura em sua lua-de-mel, conhecendo Argentina e Chile. A artista era considerada mulher moderna, pelas suas escolhas e pelo contato que estabelecia com a cultura urbana, mesmo morando em pacata fazenda aos arredores de Capivari, interior Paulista. Nessa época, ela já tinha morado em São Paulo e Barcelona, conhecendo Paris em 1902, juntamente com seus pais.

Em 1917, Tarsila começou aprender pintura, com 30 anos, personalidade já madura que guardava muito a influência visual da sua infância. Na capital paulista, ela teve aulas com o escultor William Zadig, Mantovani e Pedro Alexandrino, foi à exposição de Anita nesse ano, mas não circulava entre os precursores dos ideais modernistas, ainda estava ligada ao academicismo. Tarsila fazia sonetos, tocava piano e almejava viajar para conhecer lugares e adquirir conhecimentos novos, tônica que, na década seguinte, a aproximou dos artistas modernistas que buscavam prosperar-se no cenário das artes internacional.

Na década de 20, Tarsila foi do academicismo ao período auge de sua pintura pau-brasil e antropofagia. A artista não participou da Semana de Arte Moderna de 1922, mas, nesse mesmo ano, conheceu o grupo modernista, com o qual estabeleceu encontros. Em 1923, Tarsila decidiu voltar à Europa, agora com um novo olhar, em companhia de Oswald de Andrade. "As constantes viagens a Paris os colocaram em contato com a 'modernidade', no sentido emprestado de

Baudelaire, no cosmopolitismo e dandismo implícitos no viajar e na absorção do ritmo vertiginoso do viver 'moderno'." (AMARAL, 1998, p.40-42)

As viagens, principalmente a Paris, significavam para os modernistas atualização. Foi lá que Tarsila conheceu Cendrars, figura fundamental que propiciou a ela e Oswald contato com intelectuais e artistas que estavam na vanguarda dos pensamentos e ideais artísticos. As lições com Lhote, Léger, Gleizes deram a artista conhecimento técnico da linguagem estética cubista que produzia efeito em diversas áreas: industriais, mobiliário, moda, dentre outros. Tarsila percebia que agradava aos Europeus o exotismo dos países periféricos e que Paris dava a oportunidade de cada nacionalidade explorar seus aspectos peculiares.

Em Paris, Tarsila frequentava os circuitos culturais vestida de *Poiret*, ia a concertos de música, espetáculos de teatro, *ballet* e recebia em seu ateliê diversas personalidades de diferentes nacionalidades. Além disto, gostava das novidades proporcionadas pela cultura moderna como corridas de cavalos, carros e passeio turístico em aeroplano utilizado na 1ª Guerra Mundial. Cabe destacar que o que proporcionou a Tarsila, como a vários outros artistas modernistas, este cosmopolitismo e dandismo foi o apoio e financiamento da oligarquia dominante. Os artistas viviam de renda das lavouras, como no caso da aristocracia rural de Tarsila, ou dos alugueis e vendas de imóveis, como no caso da burguesia urbana de Oswald. Estas famílias, tanto rurais como urbanas, financiavam a ida de seus filhos para a Europa.

O desenvolvimento do modernismo brasileiro esteve integrado ao apogeu econômico da 1ª República com a industrialização, fruto da 1ª Guerra Mundial e do consequente enriquecimento das lavouras de café, fato importante para o crescimento econômico e o florescimento da arte moderna em São Paulo. O consequente crescimento das cidades gerava cortiços miseráveis e exploração da mão de obra, mas ao mesmo tempo liberava energia empreendedora, sendo a burguesia da classe média que comparecia às exposições e comprava obras (GAY, 2009).

O modernismo em todo o mundo precisou de apoio financeiro e contatos sociais fortes para florescer. Os intermediadores culturais[6] eram, então, necessários para expandir os ideais modernistas. Esses lucravam com seus talentos e intervinham na formação do gosto do artista, em uma atividade comercial e pedagógica. Outras instituições pedagógicas foram os jornais e os críticos de arte que influenciavam o futuro dos artistas.

O ano de 1924 foi um exemplo da atuação dos intermediadores culturais no Brasil. Cendrars, mais uma vez, esteve no centro desta mudança. Seu interesse no exotismo uniu-se aos dos brasileiros em redescobrir à sua própria cultura. Cendrars veio ao Brasil, realizou conferência em São Paulo e uniu-se a caravana modernista, junto a Oswald e Tarsila, em viagem ao Rio de Janeiro no carnaval e às Minas Gerais, durante a Semana Santa.

[6] No caso de Tarsila foram principalmente Cendrars, Paulo Prado e D. Olivia Penteado que a ajudaram articular-se no mundo das artes, conseguindo acesso as melhores galerias e contato com outros artistas fundamentais para o desenvolvimento e divulgação da obra da artista.

Nesse ano, Tarsila pintou diversas obras e Oswald escreveu o manifesto da poesia pau brasil, nome do primeiro produto de exportação do nosso país. Era uma nova tentativa de levar para o exterior um produto nacional, só que desta vez produzidos por intelectuais e artistas que pretendiam mudar os rumos do país. Esses, por esta ousadia, se aproximavam à figura do herói, como apontado por Gay (2009). Assim, como na Europa, em realidades e propostas diferentes "[...] o culto da arte não demorou muito em se transformar no culto do artista" (GAY, 2009:70). Tarsila assumiu esta posição, sendo cultuada como aquela que iria, na pintura, redescobrir o Brasil.

> Já em 1923, se percebe como os brasileiros têm a noção da imagética brasileira que se poderia refletir em seu trabalho. Mas coube a Tarsila a fusão inventiva e singular da nova informação estética, com a absorção das lições do cubismo, com a magia da "atmosfera" brasileira, presente em seu trabalho em seu período máximo (1924-1930). (AMARAL, 1998, p.34)

Tarsila tinha consciência da importância de seu tempo para o Brasil e para o mundo, em que experiências novas eram feitas a partir do desenvolvimento econômico, industrial e científico. A pintora afirmava que o "[...] século XX procura nas artes a expressão que corresponda às descobertas científicas e ao tumulto das grandes cidades modernas'." (AMARAL, 2010, p.141)

Após a viagem de 1924, a produção de Tarsila foi intensa. São exemplares da fase pau-brasil: Carnaval em Madureira (1924), E.F.C.B (1924), São Paulo (1924), São Paulo Gazo (1924), A Gare (1924), Barra do Piraí (1924), Morro da Favela (1924), Passagem de Nível (1925). Propomos, para este trabalho, analisar as três primeiras obras citadas. A temática urbana e industrial foi um ponto comum dessas obras. Agregaram-se nesses quadros ícones da modernização à paisagem, criando imagens que eram fruto da imaginação.

Analisamos primeiramente Carnaval em Madureira (1924). Segundo Silva (2010), a ocupação de Madureira, antiga área de lavouras, começou com o loteamento de terrenos por um grupo de trabalhadores composto por ex-escravos e imigrantes. Esses foram expulsos dos Morros de Santo Antônio, Favela (hoje Providência), Castelo e São Carlos. Diversas são as questões que podemos fazer na tentativa de compreender essa representação do carnaval carioca. Tarsila visitou Madureira? Por que a torre Eiffel foi representada junto aos foliões? Por falta ainda de fontes mais precisas, não podemos afirmar que a caravana modernista esteve de fato no bairro. Podemos, entretanto, supor que sim, já que, no subúrbio carioca de Madureira, nesse ano foi criada uma versão da torre Eiffel como alegoria. Conforme a descrição feita em primeiro de março de 1924, no periódico "O Imparcial", podemos perceber a monumentalidade desta construção:

> Este ano a commissão [...] resolveu como homenagem ao grande brasileiro dominador dos ares, Santos Dumont, que o coreto fosse a representação do primeiro voo de Santos Dumont no "Demoiselle" em torno da Torre Eiffel. Assim é que foi armado, obedecendo a orientação artística do Sr. José Costa, no Largo de Madureira uma torre Eiffel, em caricatura tendo base 24 metros e altura 20 metros, com três andares e uma cupoia luminosa. O mesmo coreto será illuminado por 600 lampadas de 100 velas e terá um pharol no ponto culminante que irradiará

> intensa luz em várias direções. Um dirigível, tipo "Demoiselle" contornará a cupola da torre. Nos três andares em que está dividida a torre, tocarão bandas de clarins e de musica, fantasiadas a caráter. [...] Madureira, portanto brilhará ainda este anno, com belo coreto, que levará aquele suburbio longínquo grandes massas populares, como tem acontecido nos annos anteriores. (O IMPARCIAL, 1924:6)

Santos Dumont tornou-se mundialmente conhecido ao contornar em 1901 a torre Eiffel com o dirigível nº 6, ganhando o premio Deutsch, "criado em favor da navegação aérea na primavera de 1900" (DUMONT, 1986, p.127). Fotografias[7] registraram esse feito e podemos perceber grande semelhança dessas com a descrição da alegoria carnavalesca criada em Madureira e a representação de Tarsila, o que indica grande ligação deste fato histórico com as representações citadas. Além da notícia do curioso monumento a Santos Dumont, o fato do divertimento desse subúrbio carioca circular em torno do samba e da cultura negra poderia ser outro motivo para os modernistas se aventurarem a visitar a festa popular de Madureira.

A torre Eiffel para Tarsila era um símbolo de modernidade, ela a tinha em um quadro do artista francês Delaunay que havia adquirido, juntamente com outras obras modernistas que compunham o seu acervo particular. A torre significava para a pintora uma identificação com o país que a atualizou e a fez enxergar o Brasil com outros olhos, voltando-se mais nossa cultura. Nesse quadro, Tarsila fez justamente a articulação do carnaval carioca com a modernidade parisiense. Enalteceu o lado luminoso do carnaval brasileiro e encobriu, por falta de vivencia talvez, a dimensão sombria da pobreza[8] que também fazia parte da realidade do Rio de Janeiro e que fora tema de diversas obras dos artistas "marginais" desta cidade, como apontou Veloso (1999). A modernidade de Tarsila estava atrelada ao lado positivo e alegre, característico do Dândi com tempo e dinheiro para aproveitar os confortos que esta modernidade proporcionava, e, ao mesmo tempo, se unia às referencias visuais das pedras "fantásticas" que faziam parte de seu imaginário quando criança no interior paulista.

Segundo Amaral (2010), para muitos brasileiros, o primeiro contato com obras de artistas famosos da vanguarda européia, tais como Delaunay, Picasso, Glaizes, Cézanne, aconteceu durante a conferência de Cendrars sobre a modernidade artístico-literária de Paris, realizada em 12 de junho de 1924 em São Paulo. Tarsila cedeu ao evento, juntamente com Paulo Prado e D. Olivia Guedes Penteado, obras de seu acervo particular, além de expor três obras de sua autoria. A tela E.F.C.B[9] foi feita por Tarsila especialmente para a ocasião desse evento. No quadro, em uma cidade anônima, Tarsila passou a Estrada de Ferro Central do Brasil, contrastando esse símbolo do progresso com casas simples e uma igreja branca ao fundo:

---

[7] Esta obra de Dumont intitulada "Os meus balões" foi ilustrada com desenhos e fotografias dos seus feitos aéreos, incluindo o de 1901, em que ele ganhara o prêmio Deutsch.

[8] Os termos luminoso e sombrio foram utilizados pelo Professor Marcos Hill da Escola de Belas Artes da UFMG para caracterizar os dois lados do ser brasileiro, em palestra proferida em 19/05/2011 sobre o tema da Exposição "Tarsila e o Brasil dos Modernistas" que acontecia na Casa Fiat de Cultura até 22 de julho de 2011.

[9] Esta é a sigla para Estação de Ferro Central do Brasil.

> Essa paisagem sugere barulho e movimento, em objetos acumulados sem perspectiva, eliminando o trabalho de distinção entre frente e fundo: janelas, chaminés, árvores, postes, sinais de trânsito ferroviário, pontes metálicas, vagões, trilhos espalham-se em horizontais, verticais, diagonais, numa rede que traduz, por geometria das formas e cores chapadas, a nova era da máquina e da comunicação. (GOTILIB, 1998, p.116)

A locomotiva era uma modernidade que estimulava a criação dos artistas, desde o período impressionista, como podemos observar na obra "A estação Saint-Lazare: chegada de um trem" (1877) de Monet. "A estrada de ferro, que para os primeiros observadores assombrados parecia um milagre moderno, criou uma maneira fantástica de transportar cargas e passageiros." (GAY, 2009, p.34).

Segundo Benchimol (1992), o primeiro trem de passageiros na Europa trafegou em 1825. Em 1835, começou a ser discutida a implantação de ferrovias no Brasil. Mas, foi apenas em 1854 que se inaugurou a primeira ferrovia do país, obra do empreendedorismo de Mauá. Em 1855, D. Pedro II, que esteve na inauguração do ano anterior, criou a companhia Estrada de Ferro D. Pedro II que passou depois a ser chamada de Estrada de Ferro Central do Brasil, delegando para si os louros do progresso que era conquistado a partir da locomotiva. (RODRIGUES, 1999).

Gay (2009, p.37) atentou para o fato de que "[...] quando os contemporâneos saudaram a locomotiva como fundadora de um novo mundo, eles tinham razão", pois isto acarretou mudanças substancias nas relações tempo e espaço. Como aponta Velloso (1996), a construção do sistema viário na França exigiu uma exatidão de horários jamais vista, foi nesta época que surgiu a instituição do horário nacional para que houvesse controle da chegada e saída dos trens.

A vinda da locomotiva no Brasil também causou espanto. A paisagem das cidades se modificava para a construção de estações da estrada de ferro, estimulando a ocupação nos subúrbios, e para a instalação dos trilhos dos bondes elétricos, como pode ser visto pelas fotografias do Rio de Janeiro no início de século XX de Augusto Malta e Marc Ferraz. A modernização sob trilhos era motivo de sátira para os cariocas como a de Emílio Menezes que, em 1911 no jornal impresso, ironizava a atenção extrema do horário marcado pelo relógio que também dizia o prazo dos empréstimos bancários.

No círculo dos artistas cariocas "boêmios" era comum essa reação debochada aos padrões comportamentais que eram impostos pela sociedade que se modernizava. Entretanto, na visão de Tarsila, influenciada por Legér, pintor das locomotivas, como era conhecido na Europa, os símbolos desta modernidade ganharam um colorido alegre e representavam o progresso chegando a todos os cantos do Brasil, como na cidade anônima de seu quadro.

Por último, apresentamos a obra São Paulo (1924). O repertório característico do pau-brasil urbano se repete nesta obra que são os trilhos, viadutos, gradis, o trem, as sinalizações. O letreiro cubista trazendo serie de números seria a referência às relações que passaram a se estabelecer em números, "[...] a quantidade é um dos elementos que caracterizam os novos tempos que caminham, rapidamente, em direção à sociedade de consumo estimulando a publicidade e a massificação." (GOTILIB, 1998, p.116).

Uma figura vermelha com círculo branco na parte superior ligada por um fio a algum ponto atrás na área central da cena nos chama atenção pela sua indefinição, podendo ser referência a uma bomba de gasolina, poste de luz ou até mesmo a homem mecanizado, como interpreta Gotlib (1998). Novamente, a cor vibrante, as formas geométricas, as diversas janelas estiveram presentes para representar a modernidade que chegava e coroava a cidade de São Paulo como a grande metrópole do século XX. A valorização da capital paulista pelos modernistas foi discutida em Silva (1997) que também apresentou outro lado da moeda, mostrando os problemas de saúde e de infraestrutura da cidade que eram denunciados pelo personagem Juca Pato de Belmonte nos jornais Folha da Manhã e Folha da Tarde.

O construtivismo de Tarsila desta obra como em outras, adotando os signos da modernidade, valorizando a velocidade e a industrialização era apreciado por muitos como uma qualidade da artista em mostrar a sua época. Assis Chateaubriant, em 1925, comenta:

> Tarsila do Amaral sente apaixonadamente o Brasil antigo, mas, sobretudo, ela vibra é diante da cidade moderna, com os arranha-céus, que desafiam as nuvens esfarrapadas, as usinas barulhentas, os stadiuns ensurdecedores, os ringes, onde os boxeurs se esmurram, fazendo sangue viril, ardente e generoso, as pontes metálicas, os arcos elétricos, os trens de ferro resfolegantes que passam os geradores que acumulam forças misteriosas, para distribuí-las depois a mãos largas, sob a forma de luz e de energia, aos homens tressuantes; o espetáculo em suma, do knock out, dado pelo frenesi delirante do pulso mecanizado ao drama clorótico da vida contemplativa. (Chateaubriant *apud* AMARAL, 2010, p.209)

O catálogo da primeira exposição individual de Tarsila, realizada em Paris no ano de 1926 na *Galerie Percier*, além de conter a reprodução da tela São Paulo tinha em sua abertura uma poesia de Cendrars também com o nome "São Paulo". A associação entre as duas obras pode ser feita. Na poesia, Cendrars começou narrando o dia se iniciando na grande metrópole, os primeiros movimentos, os barulhos dos vendedores de jornais e das buzinas elétricas dos carros que começavam a passar em toda velocidade. O trecho da poesia: "La joie de vivre et gagner de l'argent s'exprime par La voix dês klaxons et dês pots d´s echappement ouverst" (AMARAL, 2010, p.427), bem quando ele descreve na Av. São João trens e carros passando, evidenciavam que a modernidade na forma de ganhar a vida e nos novos meios de transportes traziam alegria e satisfação para os moradores desta cidade. Já na obra de Tarsila esta alegria foi representada em uma São Paulo "imaginada" traduzida pelos tons cromáticos utilizados, unindo os aspectos da modernização, como prédios, linha férrea, homens e/ou objetos mecanizados, ao da natureza fantástica, como o verde da vegetação e o azul e da água e do céu.

Diante destas análises, concluímos, ainda de maneira preliminar, que Tarsila, na década de 20, foi uma pintora da vida moderna, mas da vida moderna que ela viveu, com todas as regalias e facilidades do dandismo. A modernidade esteve presente na obra da Tarsila, pois ela representou, imbuída dos preceitos artísticos do modernismo paulista, o seu tempo. A locomotiva, as sinalizações urbanas, os automóveis, prédios e casas eram uma realidade desta época em que modernizações

eram feitas nas cidades para receber as novas tecnologias de transporte e comunicação. Estas modificações chamavam a atenção de Tarsila e estimulavam a sua imaginação.

Entretanto, Tarsila, na década de 20, não mostrou outras realidades que eram vivenciadas pelos excluídos desta modernidade, como os "boêmios" cariocas. Acontecimentos mais drásticos até o fim desta década não influenciaram de forma significativa a vida da artista que se recolhia frente aos conflitos que a amedrontavam, como na revolução de 1924, ao se refugiar juntamente com Oswald em fazenda da família no sertão paulista (AMARAL, 2010). Pela sua própria condição social, a "Caipirinha vestida por Poiret" não viveu realidades duras como alguns modernistas europeus, a exemplo de Picasso.

Quando em 1930, a sua família empobrece e ela vê a necessidade de viver de seu trabalho, a sua arte não exibe a energia vibrante da década anterior. Mesmo nos melhores quadros de sua fase social, Segunda Classe (1933) e Operários (1933), Tarsila não se aproximou em profundidade da realidade dos trabalhadores industriais. Como disse Osório Cesar em Amaral (2010:348): "Ela não nasceu para ser revolucionária [...]", mas Amaral ainda completa: "[...] nem por isso deixava de ser curiosa". Assim, a sua curiosidade juntamente com a imaginação foram características essenciais para que possamos afirmar que, de acordo com Baudelaire, Tarsila foi uma pintora da vida moderna.

## Considerações finais

Ao analisarmos a modernidade na arte, conforme conceito elaborado por Baudelaire (2010) em "O pintor da vida moderna", concordamos ser importante identificar, em todos os tempos, a sua parte transitória, efêmera, característica de sua época. Esta seria uma forma de, através da arte, conseguir compreender um determinado momento histórico.

A partir da aceleração da industrialização no século XIX, o crescimento das cidades e a proposta de modernização das mesmas, os artistas se aproximavam cada vez mais do contexto urbano e da cultura que era desenvolvida a partir das novas experiências proporcionadas pelas invenções tecnológicas, fatores marcantes e constantes no cenário e no imaginário dos artistas. Esta aproximação da arte à vida e a vontade dos artistas em criarem uma independência em relação ao seu passado liberaram a criatividade dos mesmos em lidar com o mundo a sua volta e de representá-lo de maneira mais livre e menos rígida, possibilitando melhor acompanhar a velocidade das transformações de sua época.

Assim, ao mesmo tempo em que elaboravam obras a partir de situações imaginárias, os artistas modernistas representavam sua própria reação frente à coisificação do mundo capitalista que se ascendia. Interpretar estas obras repletas de imaginação, como a da pintora Tarsila do Amaral, oferece uma oportunidade para entendermos melhor este tempo de descobertas que a humanidade vivenciou, bem como de qualquer época em que os artistas buscavam ser modernos, mesmo que em um passado longínquo. Tivemos que passar pelas transformações dos séculos XIX e XX para

surgir poetas como Baudelaire que entendiam que a modernidade podia ser antes de tudo um atributo de cada tempo vivido. Esta foi uma contribuição para que nós, no presente, possamos enxergar as manifestações artísticas como uma das formas de interpretar fatos do passado e contar a nossa história.

## REFERÊNCIAS


AMARAL, Aracy A. A**rtes Plásticas na Semana de 22**. 5 ed. rev. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Tarsila:** sua obra e seu tempo. 4 ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos:** Um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento, Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DUMONT, A. Santos. **Os meus balões:** Dans L'air. Trad: A. de Miranda Bastos. Brasília: Fundação Projeto Rondon – Minter, Ministério da Aeroráutica.1986. 244p. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/vo000004.pdf>. Acesso em 18 Jan. 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

GAY, Peter. **Modernismo:** o fascínio pela heresia: de Baudelaire a Becket e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOTILIB, Nádia B. **Tarsila do Amaral**, a modernista. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1998.

LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5 ed. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

RODRIGUES, H.E et al. Entre a iniciativa e a fabricação: a construção da modernidade tardia em Minas Gerais. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. pg 215-246.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle**: politica e cultura. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

SILVA, Regina Helena. **A invenção da Metrópole**. São Paulo: USP, 1997. (tese de doutoramento)

SILVA, Cristina da Conceição. As festas e o samba como elementos socializadores dos negros e brancos no Rio de Janeiro, particularmente em Madureira e Oswaldo Cruz. In: **VI ENECULT**, encontro de estudos multidisciplinares em cultura. 25 a 27 de maio de 2010 – Facom-UFBa – Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em: <www.cult.ufba.br/wordpress/24417.pdf>. Acesso em 18 Jan. 2012.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro:** turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____. **História e Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

**O IMPARCIAL**. Rio de Janeiro, 1 mar. 1924. pg.6.

tempo de

*eternizar*

# Uma leitura sobre a morte e o culto aos mortos: um percurso ao longo do tempo

*Marcelina das Graças de Almeida*[1]

Pretende-se, neste capítulo, debater sobre as diversas construções imaginárias e simbólicas que permeiam o devir humano diante da morte. Num primeiro momento, cabe enfatizar a importância do símbolo e dos processos sígnicos na formação do homem histórico. O homem toma consciência da sua humanidade a partir do momento em que se depara com sua individualidade. Esse processo se faz através de imagens, no sentido de ideias, como forma de determinar identidades, registrar sua passagem no período histórico, comunicar o universo complexo da sua mente. Assim, vai formando os produtos culturais e sua própria historicidade, se identificando como ser único e, ao mesmo tempo, coletivo.

Sendo o homem o único, entre os seres vivos, capaz de articular pensamento, conhecimento e inteligência e, através desses mecanismos expressar sentimentos, emoções e decepções, habilita-se por esses meios a representar as concepções que possui acerca de tudo que lhe cerca, inclusive a morte. O homem é ser produtivo, investe, indaga e interfere no espaço ocupado. Cria artefatos e símbolos para exprimir suas vontades, sonhos, desejos e medos. Um destes temores está ligado à morte. Essa sempre foi e sempre será, um enigma. Uma questão a ser continuamente inquirida e muitas formas de enfrentamento e apreensão desse fato inexorável têm sido gestadas pelo homem ao longo dos tempos, seja no campo filosófico, seja no campo religioso-simbólico. Em se tratando do tema da morte, entende-se que o despertar para a consciência deste fato inadiável da vida é despertar para a consciência da própria finitude. A aquisição dessa consciência é uma conquista, pois os ritos que nascem entorno à morte são episódios de superação da crise nascidos no embate com essa experiência. Mitos, magias e religiões apresentam-se como respostas para a crise da morte. As construções imaginárias e representações elaboradas acerca da morte são de ordem social, petrificadas pela experiência de idade, classe, região e cultura.

Para o homem construir imagens representativas da morte, foi e é crucial utilizar-se da faculdade de estabelecer julgamentos críticos e morais e, finalmente, o despertar dos sentidos para o significado desse fato. Não se sabe precisar, com exatidão, quando esse sentimento se aguçou, mas é aceito, na comunidade científica, o pressuposto de que dentre nossos antepassados, o homem de Neandertal é o primeiro a enterrar os mortos. Portanto, desde o período denominado Paleolítico Superior, aproximadamente 30.000 anos a.C, já se praticava o sepultamento, possibilitando a conservação dos esqueletos. De acordo com os especialistas, os neandertalenses cuidando de seus

[1] Doutora em História pela UFMG, docente da graduação e pós-graduação da Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais.

mortos, realizavam enterramentos intencionais, permitindo-nos inferir que, naquele momento, a relação entre os seres humanos não se limitava à vida. Oferenda de flores, marcação com pedras e colocação, junto ao corpo, de objetos denota um sentimento, uma emoção e, ao mesmo tempo, a noção de que aquele ser iria precisar daqueles utensílios, qual fosse o destino para o qual se partia. (SAGAN, 1977; LEAKEY, 1982; e MUMFORD, 1965).

Segundo Lamas (2000, p.23), "[...] a atitude dos primitivos relativamente aos mortos, embora tivesse a expressão de um culto, teria sido essencialmente de temor. As práticas funerárias seriam, pelo menos ao princípio, medidas de protecção contra eles". Quais sejam, entretanto, as possíveis interpretações acerca desse comportamento, as localizações de esqueletos rodeados de pedras, fragmentos de ossos, dentre outros apetrechos, revelam a existência de práticas funerárias e até mesmo do culto aos mortos. A representação do morto, através do culto dos crânios, na época neolítica, bem como o uso do fogo como um elemento nos rituais de incineração na Idade do Bronze, demonstram os indícios de um respeito e zelo naquilo que se referia aos mortos. E, sendo diversos uns dos outros, os ritos e cultos funerários nas diversas idades pré-históricas provam a existência de uma clara preocupação com o mistério da morte entre os nossos antepassados.

É de Sagan (1977, p.88) a assertiva sobre o processo que envolve a consciência da morte e a evolução do homem. Afirma que:

> Uma das primeiras conseqüências da capacidade de prever que acompanharam a evolução dos lobos pré-frontais deve ter sido a consciência da morte. O homem é provavelmente o único organismo da Terra com visão relativamente clara da inevitabilidade de sua morte. As cerimônias fúnebres que incluem o sepultamento de alimentos e utensílios junto com o falecido remontam pelo menos ao tempo de nossos primos de Neanderthal, sugerindo não apenas uma vasta consciência da morte, mas também uma cerimônia ritual já desenvolvida para manter o falecido na vida do além. Não é que a morte não existisse antes do espetacular crescimento do neocórtex, antes da expulsão do Paraíso; o fato é que, até então, ninguém se tinha dado conta de que a morte seria seu destino.

Nessa perspectiva ao se avaliar as construções megalíticas – *menirs, dolmens, cromlecs* – erguidas num passado remoto, podemos apreendê-los como representações e figurações da morte que, naquela altura, parecia familiar. Essas construções podem ser compreendidas como lugares de ritos simbólicos, marcos de retorno e da memória do grupo e dos mortos, indicando, também, o sentido de grandiosidade e pompa.

Construções com objetivos similares podem ser confrontadas ao se estudar a cultura egípcia. Vale dizer que a maior parte do que restou daquela grande civilização, são os templos e os túmulos funerários, com seus adereços e elementos decorativos. A arte egípcia é marcada pela monumentalidade, carregada de ornatos e proporções intencionalmente pensadas, destinadas à eternidade, com o claro intuito de preservar a imagem e a memória divina de seus reis/faraós (AYMARD, 1955).

Para os egípcios, a arte é utilizada para representar a crença de que a morte é continuidade, a ruptura é apenas um passo de transição, uma transmigração para outra forma de vida. Daí, a necessidade de objetos, vasos decorados, estatuetas de argila, alimentos, dentre outros. A própria disposição do morto estava prevista: ele deveria ser colocado de frente para o sul, voltado para a nascente do Nilo, considerado a origem da vida.

No antigo Império, os faraós, a família real e as elites tinham direito a uma vida de além-túmulo, porém na época do Novo Império, onze séculos após, a vida depois da morte era o que todos os egípcios esperavam. De acordo com Casson (1983, p.83)

> Para o egípcio o além-túmulo significava uma existência corporal, não uma imitação da vida em estado de fantasma. A alma abandonava o corpo no momento da morte, mas esperava-se que pudesse voltar a ele através da eternidade.

Esse fato justifica o processo de mumificação ou embalsamento, ou seja, o método que preserva o corpo morto de modo artificial, impedindo a decomposição. Para o homem egípcio, era importante que ocorresse a sobrevivência da alma. O corpo era preparado e banhado em substâncias naturais, tais como ervas balsâmicas. O corpo era enfaixado em tiras de roupas usadas, fabricadas a partir do papiro. O processo de enfaixamento começava pelos dedos, sendo um a um enfaixados, depois os membros, cabeça e finalmente todo o corpo. Cruzavam-se os braços sobre o peito ou abdômen. Depois disso, era despejada uma resina por cima das faixas, uma máscara era colocada sobre a cabeça e, finalmente, levada ao sarcófago. Os faraós eram protegidos em vários sarcófagos. Aqueles mais poderosos, além de protegidos levavam consigo comida, artigos e objetos pessoais e simbólicos. Mas nem todos podiam custear um sepultamento. Os pobres eram envolvidos num pano grosso e enterrados em valas comuns cobertas com areia. (CASSON, 1983, p.83)

Esse aspecto é referendado pelo pesquisador Janson (1992, p.58), ao afirmar:

> Quando falamos da atitude dos egípcios relativamente à existência para além da morte, atitude que se exprime nos seus túmulos, devemos sublinhar que não nos referimos ao homem comum, mas somente a uma limitada casta aristocrática agrupada na corte faraônica [...] Há motivo para crer que o conceito de uma vida post mortem não dizia respeito a todos os homens mas apenas aos privilegiados, devido à sua ligação com os faraós imortais.

Associado a todo esse processo prático de cuidado com o morto, os egípcios desenvolveram um sistema de crenças e personalidades mitológicas que ajudavam a compreender e processar o universo simbólico da vida pós-morte.

Para eles, Osíris era o deus soberano dos mortos. O supremo juiz que, auxiliado por quarenta e dois demônios correspondentes aos quarenta e dois pecados, julgava e zelava pelos defuntos. Nesse mundo do além, o deus dos mortos era assistido por Anúbis, o deus chacal, aquele que manuseava a balança sobre a qual era pesado o coração do réu, sendo a sentença pronunciada por

Tote, deus da instrução e sabedoria, escriba oficial do além-túmulo. Os culpados eram engolidos por monstros transfigurados em crocodilo, leão ou hipopótamo, sendo os absolvidos acolhidos no círculo dos louvados que formavam a corte de Osíris.

Para os egípcios, Osíris era filho de Nut e Hem e protagonizava uma história infinitamente repetida e reverenciada de geração a geração. Conta a lenda mitológica que o bondoso deus Osíris, cujos irmãos gêmeos eram Isis, Set, Neftis. Osíris, uma alma caridosa, havia ensinado ao seu  povo a agricultura, o pastoreio, a arquitetura e os rituais religiosos. Seu irmão Set, enciumado, assassinou-o, partindo-lhe o corpo em pedaços. Isis, irmã e esposa de Osíris, saiu a sua procura e, ao encontrá-lo, restituiu-lhe a vida. Osíris, renascido, teve um filho com Isis, Hórus, o deus falcão, responsável pelo assassinato de Set, o maldoso tio. Osíris, tendo conquistado o domínio sobre os homens, tornou-se o juiz dos mortos.

Outro aspecto relevante do universo mágico religioso dos antigos egípcios é o chamado "Livro dos Mortos", uma obra famosa da literatura deste povo. Trata-se, de fato, de uma coleção de feitiços, hinos e orações que pretendiam afiançar a passagem segura e curta do falecido para o outro mundo. Há uma curiosidade acerca dessas inscrições, pois se de algum modo enumeravam e louvavam as virtudes e qualidades do morto, podiam profetizar desgraças aos deuses que não atendessem os pedidos realizados.

Em relação a esses escritos funerários, esclarece-nos Aymard (1955, p.79):

> [...] A cada uma das três grandes épocas do Egito faraônico corresponde uma grande série de textos funerários [...] sendo eles os "textos das Pirâmides", os "Textos dos Sarcófagos" e os "Livros dos Mortos", respectivamente correspondentes ao Antigo Império, Médio Império e Novo Império.

A preocupação e interesse por essa vida pós-morte era premente, no imaginário egípcio. Essa relevância pode ser identificada nas obras monumentais, por eles, erguidas. Destacamos as construções funerárias. Eram concebidas durante a vida terrena daquele à qual se destinava, objetivando uma morada eterna para um corpo que deveria ser mantido intacto.  A conservação do corpo era condição para o alcance da eternidade.

Por outro lado, os gregos, cujo traço cultural mais proeminente é o princípio da glorificação do próprio homem, viviam a experiência da morte e construíram representações acerca desta condição. De acordo com Baumgart (1994, p.50)

> É difícil dizer quais as intenções associadas pelos  gregos a estas imagens, preservadas como estátuas tumulares e oferendas a deuses em inúmeros exemplares semelhantes. Como a vida após a morte não era importante e, por outro lado, os deuses eram imaginados de forma completamente humana, a eternidade é como que realizada no presente.

Para os gregos, Tânatos era o deus da morte, irmão de Hipnos. Ambos, filhos da Noite e do Céu. A morte é representada de vários modos: um ser alado com uma foice na mão, um menino negro com os pés torcidos, acariciado pela noite, sua mãe, ou um jovem desnudo que segura o

archote invertido. Tânatos simboliza a morte, não o seu causador, é o ente divino que representa a precariedade e a efemeridade da vida. Seu coração é de ferro, as entranhas de bronze e sua morada é o Tártaro. De acordo com Commelin (1983, p.168), "[...] Tânatos era raramente pronunciando na Grécia, porque a superstição temia despertar uma idéia desagradável, fazendo acordar no espírito a imagem da nossa destruição."

Na geografia do além, o Tártaro era a terceira região do mundo infernal, antecedido pelo Érebo e Inferno dos maus e precedido pelos Campos Elísios. Era a prisão dos deuses, cercado por um muro triplo de bronze, "[...] sua profundidade era tão afastada da superfície da terra, quanto esta era distante do céu [...]". Nele se encerravam os titãs, os gigantes e os deuses que haviam sido punidos e expulsos do Olimpo. Nessa região habitava, também, o rei dos Infernos, Hades ou Plutão, deus odiado, temido e respeitado em razão de sua autoridade e inflexibilidade (COMMELIN, 1983, p.168).

Analisando este mundo imaginário povoado por deuses e poderes excepcionais, pondera o historiador Janson (1992, p.105):

> [...] os gregos acreditavam, pelo menos, num reino dos mortos, região obscura, mal definida, onde as almas, ou "sombras", tinham uma existência débil e passiva, sem nada exigirem dos vivos. Quando Ulisses conjura a sombra de Aquiles, os heróis nada mais podem fazer que lamentar a sua própria morte: 'Não me queiras consolar da morte, Ulisses. Preferia servir na Terra ao mais pobre dos homens... que reinar sobre todos os desolados mortos.' Não obstante, os gregos cuidavam das sepulturas e nelas faziam libações, por piedosa lembrança e não para dar satisfação a quaisquer necessidades dos falecidos.

Os gregos cuidavam de sepultar seus mortos. Estes eram enterrados e um pouco de pó era atirado sobre eles para que pudessem atravessar os rios infernais, além de ser depositada uma moeda, na boca ou nos olhos, para que pudessem pagar a travessia. Segundo Commelin (1983, p.317),

> A cerimônia se realizava à noite, e as pessoas que faziam parte do cortejo seguiam o esquife, levando na mão uma espécie de tocha ou uma grossa corda acesa (funis) donde parece que se origina, o vocábulo funerais. Em todos os tempos, os escravos e os cidadãos foram enterrados assim sem aparato.

Entretanto, entre os grupos sociais mais abastados, os funerais eram realizados com toda pompa e circunstância. O esquife com o defunto era acompanhado por parentes, amigos e agregados. Havia música e carpideiras, além do vitimário, encarregado da imolação dos animais prediletos do falecido. Todas as conquistas e condecorações, se houvessem, eram lembradas ao longo do cortejo. Havia situações insólitas, conforme observa Commelin (1983, p.318): "Um costume bizarro exigia que, à frente do préstito, imediatamente, atrás do esquife, houvesse um jogral, encarregado de, pelo seu andar, atitude e gestos, representar a pessoa daquele que se conduzia à fogueira fúnebre".

Diante da fogueira acesa por um membro da família, enquanto ocorria a consumação do corpo, orações fúnebres eram pronunciadas na presença do público que acompanhou todo o cerimonial.

As cinzas eram conduzidas ao *columbarium* ou ao túmulo que era marcado por uma estela ou coluna e, dependendo do poder aquisitivo, um monumento garboso podia ser construído.

A construção de monumentos opulentos era mais um sinal de distinção do que uma fundamentação religiosa. Os túmulos grandiosos ou mausoléus têm sua referência no mausoléu de Halicarnasso, construído nas praias do Mar Egeu, no século IV a.C. De acordo com Rodrigues (1963, p.82)

> Era uma esplêndida construção de mármore com quase 50 metros de altura, com uma sólida base da qual se erguia uma colunata jônica suportando uma pirâmide coroada por um majestoso carro de quatro cavalos onde estavam o rei e a rainha. [Mausolo e Artemísia] Esse túmulo maravilhosamente proporcionado erguia-se do centro de uma grande plataforma retangular, lajeada de mármore branco e amarelo. O longo lance de degraus que conduzia à plataforma era flanqueada de leões que exprimiam poder, equilíbrio e majestade. Na câmara sepulcral em planta retangular erguiam-se 36 colunatas de mármore com douraduras que sustentavam a pirâmide de 24 degraus. Três frisos coloridos e esculpidos cercavam o conjunto. Um deles representando uma batalha entre os gregos e as amazonas, o segundo uma corrida de bigas e o terceiro a luta entre os gregos e os centauros.

A magnífica construção elaborada por Satyros, Pythios e Scopas, foi destruída em 1402, pelos Cavaleiros de São João[2]. A celebração dos mortos e as construções a eles dedicadas refletiam esse sentido comemorativo e celebrativo.

Por outro lado, os romanos, apresentando comportamento semelhante aos gregos, determinavam que os enterramentos deveriam ocorrer fora do âmbito da cidade. A ideia contida nesse hábito refletia a necessidade de dificultar o retorno dos mortos, pois sendo temidos, sua presença poderia quebrar a normalidade do cotidiano.

Além do mais, o solo da urbe era considerado sagrado e não deveria ser contaminado através do contato com o cadáver, o horror à contaminação cadavérica que determinava, inclusive, o direito funerário romano. A tábua X, uma das componentes da Lei das XII Tábuas, tratava exclusivamente dos enterramentos, regulamentando a forma de conduzir o funeral, embora não definisse a forma de enterramento. Essa era uma escolha pessoal. Orientava:

> [...] desde a proibição de enterrar corpos contendo objectos em ouro que poderíam levar à pilhagem dos túmulos, até a regulamentação do distanciamento das piras funerárias, quer fossem de uso individual ou colectivo, das muralhas com o fim de evitar perigos de incêndios para a cidade e à determinação de que todos os enterramentos deveriam ser realizados fora da cidade, podendo localizar-se em qualquer parte [...] (PINTO, 1996, p.8).

De acordo com a pesquisadora Pinto (1996, p.7)

[2] Eram os cavaleiros da Ordem dos Hospitalários ou Ordem de São João de Jerusalém fundada no século XI na Terra Santa como uma Congregação Beneditina tendo se tornado uma Ordem Militar Cristã encarregada de assistir e proteger os peregrinos àquela terra.

> O espaço romano comporta sempre três dimensões: o mundo dos deuses, o mundo dos homens e o mundo dos mortos. Estes mundos correm paralelos e só raramente se intersectam. Assim, o estabelecimento da zona dos vivos tem sempre definidos os espaços destes outros mundos. A organização religiosa do espaço da cidade visa não só situar o homem e estabelecer o seu estatuto jurídico, como também delimitar a sua situação face aos deuses e aos mortos.

Nesse sentido, a preocupação em bem definir o lugar dos mortos e cuidar para que todos os preparativos fossem bem conduzidos, era uma forma de equilibrar a coexistência entre esses mundos paralelos.

Na Roma Antiga, após a morte, o cadáver cuidado e embalsamado, era vestido com uma toga branca ou um traje que revelasse a posição social ocupada em vida. Por oito dias, o corpo era colocado num leito, sito à entrada da casa e os pés deveriam estar dispostos para a porta. Queimava-se incenso e havia lamentos acompanhados de música. Em caso de não ter ocorrido o embalsamamento, o corpo era incinerado, as cinzas recolhidas em uma urna, posteriormente dispostas no sepulcro.

Findo esse rito, ordenava-se a retirada de todos. Durante nove dias a casa do falecido era mantida fechada, sendo aberta, apenas, para o oferecimento de um jantar onde todos deveriam comparecer vestidos de branco.

Ao período que precedia a morte de um parente, os romanos comportavam-se de modo cúmplice, próximo em relação ao moribundo. É o que afirma Pinto (1996, p.7),

> Quando a morte estava iminente, os freqüentadores da casa reuniam-se em volta do leito do moribundo, para com a sua presença o confortarem e lhe exprimirem a sua dor. Na altura da sua morte, o parente mais próximo aproximava-se e dava-lhe um beijo, por se considerar que a alma se escapava do corpo com o último suspiro. De seguida a mesma pessoa fechava-lhe dos olhos.

Começavam-se então, os clamores e as proclamas, em alto tom, lamentando a perda. O corpo era lavado, ungido, vestido, recebendo uma moeda na boca. Era o óbulo a Caronte, tradição herdada dos gregos. O defunto era exposto, deitado de costas com os pés direcionados para a porta, conforme referência anterior.

O cortejo era um espetáculo à parte, momento de exibição de prestígio e poder. Os destituídos de recursos eram transportados em padiolas, enquanto os ricos podiam ter acesso a um mestre de cerimônias e:

> [...] eram transportados em ombros por familiares ou libertos, variando o seu número com a sua importância em vida. No cortejo seguiam os freqüentadores de sua casa, familiares, amigos mais próximos, clientela e convidados para o efeito. Seguiam em posições hierárquicas pelas relações que tinham mantido com o defunto, e carregavam máscaras e insígnias representando o morto e os seus antepassados no seu papel social mais importante. A idéia de 'Honras', essencial na vida do Homem Romano estava assim representada. De acordo com a importância social do morto, este poderia ter direito a elogio fúnebre, feito pelo familiar que lhe tinha fechado os olhos, podendo mesmo ficar exposto algum tempo no Fórum. (PINTO, 1996, p.15).

Realizado o cortejo, o féretro seguia para o sítio determinado para deposição. Sempre fora dos limites impostos pelas muralhas da cidade. Entretanto:

> Se se tratava de uma incineração, esta podia ocorrer de duas formas: o corpo, juntamente com a padiola onde tinha sido transportado e as oferendas primárias, podia ser queimado no local onde as cinzas seriam enterradas [...] ou num local especialmente reservado para o efeito [...] A pira era uma pilha de lenha retangular, misturada com um material de fácil combustão. Se o rito escolhido era a inumação, os corpos eram depositados nos locais escolhidos que poderiam ser simples covas abertas no solo [...] para os mais pobres, aí depositados diretamente, até túmulos mais estruturados e profusamente decorados e mobilados. Nas duas modalidades escolhidas, assim que o corpo era depositado no túmulo ou na pira, procedia-se ao rito essencial de atirar um pouco de terra sobre a sepultura. (PINTO, 1996, p.15).

Após o cerimonial do sepultamento, tratava-se do período de luto, família funesta. Essa precisava passar pelo processo de purificação. Esse processo era intimista. Era realizado através dos sacrifícios a Ceres e aos lares domésticos. Uma máscara mortuária do defunto era mantida em local visível da casa. Além desses movimentos específicos em relação a um falecido particular, celebravam-se a festa dos mortos na época das colheitas e da sementeira. Eram os "Lêmures" e aconteciam nos dias 5, 11 e 13 de maio[3].

Para a mencionada pesquisadora (1996, p.20):

> A importância dos Rituais de Morte advém do facto deles constituírem um drama que o grupo desempenha para ele mesmo e para o defunto, onde a teatralização e o papel de cada um tem uma importância fundamental para a passagem de estado. Por isso, em todas as religiões e em todas as épocas, as exéquias são liturgias e teatralização, com lugares, actores e cenários bem definidos.

Analisando o comportamento dos romanos em relação aos ritos mortuários, pondera Dias (1963, p.58)

> Durante os períodos republicano e imperial, em virtude das práticas correntes da mumificação e da incineração, em regra não tinha lugar nos territórios romanos a inumação nem o encerramento dos cadáveres nos sarcófagos, resultando assim compreensivo o facto de quase não haver sarcófagos artísticos romanos, os quais só apareceram mais tarde à medida que a influência acentuada e a expansão do Cristianismo introduzem nos costumes a solução inumatória.

Sob sua ótica, será na Roma Cristã que, entre os romanos, se difundiu a inumação como uma realidade. Os judeus já sepultavam seus mortos na Palestina e os cristãos passam a sepultá-los nas catacumbas e, posteriormente, fora das cidades nas vias- caso clássico é a Via Ápia. Assim:

---

[3] O calendário romano dedicava duas festas aos mortos: a *parentalia*, entre 13 e 21 de fevereiro, destinavam-se a apaziguar os mortos por meio de oferendas e de banquetes: as *lemuria*, em 9, 11 e 13 de maio, destinavam-se conjurar as almas a deixarem os vivos em paz. Estes ritos funerários objetivavam, ao mesmo tempo, apaziguar e conjurar a alma a fim de ela partisse para o seu repouso.

> O cemitério romano era o lugar onde se sepultavam os cristãos falecidos e abrangia as catacumbas ou outros subterrâneos, bem como os enterramentos feitos nos covais abertos à superfície do solo. A partir de certa altura a palavra 'catacumba' passou a ser empregada correntemente como sinônimo de cemitério, mas não era esse o significado rigoroso ou exclusivo nos primeiros tempos do Cristianismo. (DIAS,1963, p.59)

As catacumbas eram galerias subterrâneas onde se congregavam os cristãos perseguidos e que não podiam dedicar-se à religião. Eram locais de reunião onde se aprendia a doutrina, além de servirem defesa e ajuda, ali eram sepultados os mortos. As tumbas ou câmaras eram abertas ao longo das paredes. Eram retangulares e nelas podiam ser colocados dois ou três corpos, comumente envolvidos em um lençol e envolvidos por substâncias balsâmicas e aromáticas. Foi no início do século I, que os cemitérios cristãos tiveram origem, tendo sido aproveitadas as catacumbas ou abertos novos subterrâneos, em outras povoações para além de Roma.

## O Cristianismo e o culto aos mortos

Foi a partir dos séculos VII, VIII e, consolidadamente no IX, que principiam as trasladações dos restos cadavéricos dos mártires sepultados nas catacumbas, embora tenham havido ações dos Papas Adriano I e Leão III no sentido de manter as comemorações dos aniversários dos mártires, nos cemitérios subterrâneos. Entretanto, a visita às catacumbas já era um hábito em desuso.

As igrejas começaram a receber relíquias, passando a ser locais de peregrinação, e privilegiados para inumação.

Em alusão a esse fato, ressalta Queiroz (1997, p.2):

> Em toda a Cristandade, o enterramento *ad sanctos* foi sempre um hábito anterior à própria concepção de "igreja" como espaço de culto. Os hábitos de inumação no interior de igrejas, claustros e terrenos envolventes continuaram ao longo de séculos. [...] Na Roma clássica, as necrópoles situavam-se fora das cidades normalmente nas suas vias de aceso. Quando algumas das necrópoles romanas dos primeiros séculos dos Cristianismo foram transformadas em basílicas, estas se situavam ainda nos subúrbios das cidades. No entanto, as basílicas – locais de peregrinação e pólos aglutinadores de população – em breve passaram a estar rodeadas de habitações. Sendo assim, na Idade Média, as igrejas (e, consequentemente, os cemitérios) situavam-se já bem no centro das povoações.

Os cristãos primitivos usavam o termo latino *coemiterium* para referirem-se ao lugar de enterramento de seus mortos, ou seja, dormitório, lugar de descanso e repouso à espera da vida eterna. Na verdade, ao contrário dos gregos e romanos, os cristãos não se separavam dos mortos ou os segregavam para fora das cidades. Havia uma convivência entre eles. Como já se mencionou as catacumbas para além de lugar de culto, eram lugares das inumações e das reuniões. Portanto, ao culto aos mortos e orações, acrescentaram-se pedidos de intercessão pelos vivos, que passaram a fazer parte dos ritos religiosos cristãos. Assim:

> [...] desde muito cedo se criou a noção de comunidade cristã que reunia num mesmo local os vivos e os mortos, estando os mortos numa situação transitória até à ressurreição final. A tumulação não era muito cuidada em termos de monumentalidade, antes o era em termos de iconografia cristã, como forma de demarcar os seus túmulos dos demais túmulos pagãos. (QUEIRÓZ, 2002, p.2).

Com o fim das perseguições aos cristãos, as peregrinações aos túmulos dos santos mártires criaram a necessidade de destaque em relação a outros túmulos e a gradual monumentalização destes lugares especiais, tornaria por dar origem às primeiras basílicas.

Segundo Queiroz (2002, p.3)

> A importância simbólica destas relíquias cedo criou nos cristãos a aspiração de virem a ser inumados o mais junto possível dos santos mártires, ou seja, *ad sanctos*. Os primeiros crentes a conquistar esse direito foram altos dignatários do estado, seguindo-se-lhes os bispos e restantes eclesiásticos. Em pouco tempo a concretização desta aspiração viria a ser generalizada, tendo-se mesmo assistido a um grande surto de trasladações das antigas necrópoles subterrâneas para as novas basílicas. No século V já existiam basílicas em cujas naves laterais se encontravam pequenos compartimentos preparados para receber os cadáveres dos defuntos [...] passando o Cristianismo a ser religião de estado fortemente hierarquizada, compreende-se que essa hierarquia se teria de reflectir no local de enterramento: os crentes de posição social mais humilde acabariam por ser sepultados num local muito mais afastado das relíquias dos santos mártires do que os cristãos ilustres ou abastados. De facto, os mais pobres só tinham geralmente direito a ser sepultados no adro, enquanto os mais ricos poderiam se sepultados junto à abside, em capelas laterais, ou mesmo na capela-mor, em casos excepcionais. Na Idade Média, muitos notáveis mandaram edificar capelas, igrejas ou conventos, adquirindo assim o direito de aí serem sepultados, no local que bem entendessem. [...]Por toda a cristandade, a inumação em locais de culto foi um hábito anterior à própria institucionalização das igrejas como espaços padronizados para o culto. A Igreja Católica procurou, por várias vezes, contrariar esse hábito e a tendência cada vez maior de aproximar os enterramentos às relíquias dos santos.

Entretanto, as disposições que orientavam contra esse tipo de prática resultaram em ações contraditórias haja visto que: "[...] condenavam a proximidade física entre os restos mortais dos santos mártires e restos mortais de meros pecadores, mas admitiam esse hábito como facto consumado." ( LE GOFF, 1988, p.11-12)

Fato consumado se revelou o uso do espaço sagrado das igrejas como lugar de sepultamentos. Este hábito atravessou séculos e só começou a ser questionado no final do século XVIII, tendo sido posto em xeque no século seguinte.

De acordo com Le Goff (1988, p.11-12) os gregos e romanos considerando impuro o morto, repeliam-no para fora das cidades. Entretanto com a cristianização ocorre a urbanização dos mortos, ou seja,

> [...] a cidade torna-se também a cidade dos mortos: o cemitério: um lugar de sociabilidade, alheio a todo respeito religioso, ele somente terá um estatuto exclusivamente religioso tardiamente, a partir do século XIII. Até então, é um lugar de encontro e mesmo de diversão.

Paralelamente à consolidação dos cemitérios *ad sanctos* (recinto); *apud ecclesiam* (entorno) resultando na congregação dos defuntos e as relíquias dos santos mártires e espaços religiosos sagrados, desenvolve-se, também, uma liturgia dos mortos.

Nesse aspecto, o papel do clero e da Igreja Católica, como mediadores e ordenadores das relações que passam a ser cultivadas entre vivos e mortos, foi marcante. A convicção no poder dos santos e a fé nas virtudes partilhadas com os mortos, redimindo pecados e aliviando culpas, foi amplamente explorada pelo poder temporal. Além do mais, era objetivo, através da evangelização, controlar, absorver, filtrar os comportamentos e tradições pagãs, inserindo aquelas consideradas lícitas e acordadas com a doutrina cristã. É importante recordar que a Europa pagã é constituída por uma massa de analfabetos, suscetível às novas ordenações e imposições clericais. Essa suscetibilidade relacionava-se ao contexto histórico, às condições sociais que caracterizam o período. Esse fato é apontado por Mattoso (1995, p.132-140) em análise a respeito das mutações essenciais da mentalidade no Ocidente, especialmente na Península Ibérica, no período antecedente ao século XI. Constata o pesquisador, o sentimento de fragilidade e desproteção vivido pela sociedade castelhano-leonesa nos séculos VIII a X, diante da constante presença da morte concreta e absoluta, resultante da violência humana, bem como dos flagelos da natureza: fome, seca, chuvas excessivas, doenças dizimadoras como a peste e a lepra.

Para sobreviver a este mundo hostil, a população recorria à proteção divina. E se essa ainda estava impregnada das reminiscências dos cultos pagãos, em crenças que perpassavam pelo mágico, pelas maldições e pelo sobrenatural, será pouco a pouco ordenada pela força clerical. A preponderância dos monges de Cluny na reordenação do culto aos mortos é um gesto que realça essa inserção medianeira. Pode ser traduzida através de três ações: primeiro a organização e sistematização dos ofícios divinos eucarísticos pelos defuntos, não apenas no dia do funeral, mas em datas específicas e por tempo indeterminado. Tratam-se dos ofícios periódicos e solenes. A segunda ação relaciona-se à inserção dos nomes dos benfeitores nos necrológicos que deveriam lidos ao fim da hora litúrgica, imediatamente após a menção dos mártires, virgens, bispos e confessores. O registro do nome, a leitura solene inscrevia o falecido no exército dos justos. Finalmente a terceira prática cluniacense consistiu na instituição do dia dos Fiéis Defuntos, a 02 de novembro, imediatamente após a festa de Todos os Santos a 01 de novembro.

De acordo com Mattoso (1995, p.136-137)

> A celebração do dia 2 de Novembro e o ofício quotidiano por todos os defuntos têm, pois, uma dupla conseqüência binária. Por um lado recuperam e colocam sob a orientação do clero todo o culto dos mortos, com profundas raízes em todas as religiões e que até então se continuava a praticar na seqüência dos cultos domésticos, com os próprios leigos como oficiantes. A rigorosa

> separação entre leigos e clérigos, proposta como um objectivo de primeira importância pela Reforma Gregoriana, reservava para os clérigos o completo monopólio de todas as acções religiosas. [...] A segunda conseqüência da festa e do ofício dos defuntos consiste no seu valor como propaganda de uma concepção diferente acerca do outro mundo. À grande massa de fiéis que até então vivia obcecada pelo medo da morte e das ameaças imprevisíveis do sagrado, é agora proposta colectivamente, como obra meritória, um momento, um dia de comunicação com os mortos, para com eles, estabelecerem uma espécie de comércio: os vivos rezam pela sua salvação eterna [...]

Paralelamente a estas celebrações, instituiu-se o sistema de missas em honra ao morto no terceiro, sétimo e trigésimo dias, pós-falecimento, prática datada do período Carolíngio. Em associação à liturgia das missas, estimulou-se a oferenda aos pobres, através das doações à Igreja.

Sobre essa questão, comenta a historiadora Rodrigues (1997, p.37)

> Esta liturgia seria baseada em uma estrutura de trocas, na qual os valores simbólicos eram inseparáveis de resultados materiais e sociais: estabelecendo-se, assim, uma rede de relações pela qual quem legava estaria dividindo seus bens entre a Igreja e seus herdeiros. A Igreja e os mosteiros recebiam as doações com a condição de orarem pelos mortos e de redistribuírem parte dos bens legados aos pobres. Estes, por sua vez, se beneficiavam de parte das esmolas e eram considerados como substitutos terrenos do morto, pois as esmolas que lhe eram dadas faziam parte dos sufrágios que ajudavam na salvação dos defuntos. Assim, alimentar os pobres equivalia a "alimentar" simbolicamente, com preces, a alma do doador que estava morto.

Deste modo, o que se identifica durante a Idade Média, é a clericalização do culto aos mortos, processo que se acentuou através dos séculos XI e XII. A institucionalização de um dia específico para este evento, reflete o novo sentimento que se pretendia construir em relação à organização dos cultos e à preponderância da instituição religiosa nos negócios estabelecidos entre vivos e mortos.

## O Purgatório: mediações entre vivos e mortos e expansão geográfica do além

Em se tratando da relação mediática entre esses dois mundos, a instituição do Purgatório como o terceiro lugar, em oposição à dicotomia Paraíso-Inferno, apresentou-se como um elemento da expansão do imaginário social na geografia do além e sistema de crenças que permeava o mundo europeu no século XII, (LE GOFF, 1993).

Analisando a gênese do Purgatório desde os primórdios calcados na antiga fé judaico-cristã até sua eclosão no Ocidente medieval na segunda metade do século XII, Le Goff detectou como a construção gradativa de um sistema do Além que, representado bináriamente nos escritos de Santo Agostinho, adquire feições tripartidas: Inferno/Purgatório/Paraíso, ampliando espaços entre as categorias das almas boas e más e permitindo a existência daquelas que não se encaixavam nos pólos, enfim: a maioria dos mortais. A existência de um lugar intermédio de

purificação estimulou e tranquilizou o crente, pois se deu conta de que nem tudo estava perdido com a morte.

A existência do Purgatório pressupõe a concepção de um julgamento dos mortos, um duplo julgamento: o particular, no momento da morte e o final. Nesse sentido, a possibilidade de se verificar a intercessão dos vivos, através dos sufrágios, abria espaço para uma intensa e fértil relação entre mortos e vivos. O culto dos mortos adquiria novas simbologias. Temia-se a morte, temia-se o sofrimento e o Purgatório era uma fresta de esperança.

Afirma Le Goff (1993, p.251, 273 e 275) "[...] os mortos não existem senão pelos e para os vivos.", recorda a afirmação do Papa Inocêncio: "[...] os vivos ocupam-se dos mortos porque são eles próprios futuros mortos.". E acrescenta: "A morte é cada vez menos uma fronteira. O Purgatório torna-se um anexo da terra e prolonga o tempo da vida e da memória. Os sufrágios passam a ser um empreendimento cada vez mais ativo".

Será efetivamente, a partir do século XIII, que o Purgatório triunfa no plano teológico e dogmático, tornando-se uma verdade de fé da Igreja, vindo dar coerência e sentido à antiga prática cristã das orações pelos mortos. A idéia do Purgatório vinga e se espalha, tanto na prática cotidiana, quanto nos testamentos, na literatura, nas artes.

O medo do além e de todas as consequências dos atos praticados em vida colocava o homem medieval sob constante reflexão. Mais que temer a morte, temia-se o Juízo Final e as punições e suplícios, para além do sonho e desejo de salvação da alma.

Afirma Duby (1999, p.124-127

> Na Idade Média toda a família, os serviçais, os vassalos, todos se reúnem em torno daquele que vai morrer. O moribundo deve fazer muitos gestos, despojar-se, distribuir entre os que ela ama todos os objetos que lhe pertenceram. Ele deve também declarar seus últimos desejos: exortar os que lhe sobrevivem a portar-se de forma melhor, e, evidentemente, submeter-se a todos os ritos que o ajudarão a ocupar, no além, uma posição que não lhe seja muito desagradável. O corpo do defunto é, a seguir, objeto de zelosos cuidados. Fica exposto algum tempo sobre o leito mortuário, que é depois transportado para a igreja. E, no interior desta, durante a vigília fúnebre, desenrola-se um último rito [...] totalmente expressivo de solidariedade que une, naquele momento, os vivos e os mortos: um banquete. Todos os membros da família e da região são convidados a reunir-se em torno de uma mesa presidida por aquele cuja alma partiu para outro local. Os pobres das redondezas são agrupados e convidados a comer: eles se beneficiam uma última vez, da generosidade do morto.

Essa comunhão e partilha, no momento da morte, é classificada, por Ariès, como a morte domesticada, expressão que pode ser mal compreendida, pois induz à suposição de que havia, por parte do homem medieva, um controle sobre a morte. De fato, se processava uma convivência menos recalcada com os dissabores e sofrimentos impostos pelo perecer, diversa daquela que experimentamos na atualidade, porém não se tratava de uma experiência menos traumática e dolorosa.

## Da morte barroca à morte tabu: outras representações

Os homens, que viveram durante os séculos XVII e XVIII são herdeiros das conquistas e progressos do Renascimento, contudo herdaram o sentimento de conflito em relação à morte. Em alusão a esse aspecto pondera Campos (1995, p.2)

> A mentalidade barroca experimentada com extremado amor e apego a vida, o profundo desgosto pela efemeridade da existência terrena, a incerteza e ânsia enorme de salvação eterna. Apesar disso, a morte é encarada com vários registros da manifestação cultural. O homem dos Seiscentos e do Setecentos havia passado pelas conquistas culturais pertinentes ao Renascimento, cuja mentalidade afirmara o gosto pela existência e pelas realizações heróicas e grandiosas das Grandes Navegações, ao mesmo tempo tinha horror declarado à decomposição do corpo, ainda que a cultura oficial insistisse na imortalidade da alma.

Essa sensibilidade conflituosa é uma característica inerente à cultura barroca de um modo geral. O século XVII é marcado pela crise entre duas vertentes que se esbatem no imaginário do homem setecentista. Numa se revela o prazer, o sensualismo, o desejo pelas coisas materiais; noutra se contrapõe a contrição espiritual, o fervor religioso e o temor pelos desígnios divinos, sempre a alertar para a frivolidade da vida, para a precariedade da existência e a necessidade da constante preparação para a morte.

Esse sentimento já se encontrava amalgamado na consciência coletiva, vale lembrar as *ars moriendi*, desde os séculos XIV e XV, que se impunham como um gênero literário cujo pressuposto básico era oferecer ao fiel uma série de procedimentos, de passos a serem seguidos para o encontro com a morte. Entretanto se até o século XV limitavam-se a condicionar o fiel para o instante derradeiro, após o Concílio de Trento passam a fundamentar a ideia de que a boa morte só seria alcançada através de uma preparação cotidiana. O pensamento na morte deveria ser uma constante. Essas idéias perduram, até o século XVIII, como conteúdo deste material pedagógico.

A divulgação desses manuais tornou-se expressiva na formação desta sensibilidade no tocante aos novíssimos do homem. Os jesuítas foram célebres semeadores destes ensinamentos, vale destacar aquele redigido por Estevam de Castro, religioso pertencente à Companhia de Jesus, intitulado **"Breve Aparelho e modo fácil para ensinar a bem morrer um cristão."** Esta obra foi editada, pela primeira vez, no século XVIII e conheceu onze edições até meados do século XVIII.

Associados à renitente preocupação com a morte mantêm-se os gestos piedosos em relação ao ato de se dar sepultura digna ao falecido, bem como os pedidos e orações dedicados aos mortos. A igreja, morada de Deus, era o solo sagrado e privilegiado para os enterramentos. Tornou-se espaço, simbolicamente estruturado e hierarquizado; a proximidade com os santos, o altar e capela-mor funcionavam como garantia de proteção na pós-morte.

Por outro lado, a morte, a despeito do seu caráter sagrado, configurando-se como o caminho para a vida eterna, era um acontecimento que se socializava. O ritual era público, não se limitando à esfera familiar. É assim que Vovelle (1987, p.353) caracteriza a "morte barroca", cuja solenidade seria precedida pela:

> [...] morte preparada, temida, exercício de toda uma vida, dando lugar a um cerimonial público e ostentatório, seguido de todo um conjunto de ritos e prestações destinadas, pelas obras, pelas missas e orações, a assegurar a salvação ou a redenção do termo dos pecados do defunto.

A morte, apesar de seu fundamento dramático, é transformada num momento de espetáculo e teatralização, próprios da cultura setecentista. Era uma forma de viver e lidar com a angústia provocada pela sua inexorabilidade. Em relação a esse sentimento, percebe-se, a partir do século XVIII, o aparecimento de outras matizes. Não é mais a morte de si, a preocupação do homem. O drama, a exaltação passa a ser em relação ao outro. São os indícios que marcam o surgimento da morte romântica que caracteriza o século XIX: o culto aos túmulos e a visitação aos cemitérios.

Para traduzir o conteúdo dessas mudanças, pondera Ariès (1988) que é preciso refletir sobre aspectos que perpassam pelo mundo dos fatos concretos, bem como do mundo do obscuro, do imaginário e do fantástico. Transformam-se os sentimentos em relação às emoções, os gestos, os comportamentos, diante da perda, há uma complacência com a idéia da morte, não se tratando da aceitação e espera conformada, característica da morte domada, entretanto o homem se sente comovido, arrebatado diante da emoção, da perda provocada pela morte.

Outra questão importante, assinalada por Ariès (1988), é a modificação dos testamentos. Esses foram, desde o século XIII até o XVIII, o instrumento através do qual o indivíduo podia, preparando-se para a morte, revelar seus sentimentos, declarar sua fé, seu apego ao mundo e aos bens materiais, bem como distribuí-los, como forma de garantir a salvação de sua alma e estabelecer o acerto de contas entre os dois mundos. Tornavam-se o espaço privilegiado para delimitação das últimas vontades do testador. As cláusulas piedosas ocupavam parte considerável do texto testamentário e eram uma maneira concreta da certeza de suas decisões.

Entretanto, na segunda metade do século XVIII a redação altera-se. Desaparecem as claúsulas piedosas, a indicação do lugar de sepultamento, as doações, as esmolas, os pedidos de missas e serviços religiosos. O texto testamentário adquire um formato protocolar. Vovelle (1988) explica essa mudança como um indício do fenômeno de descristianização da sociedade, porém Áries (1988) prefere entender como uma alteração nas relações de afeto e confiança estabelecidas no universo familiar, em detrimento de um afastamento dos princípios cristãos. Tratava-se do surgimento de uma nova sensibilidade em relação à morte, aos preparativos solenes e ao luto. Para Áries (1988) é um momento decisivo para o nascimento do culto moderno aos túmulos e cemitérios.

Em sua análise constata o historiador:

> [...] o culto dos túmulos do séc. XIX e dos séc. XX nada tem a ver com os cultos antigos, pré-cristãos, dos mortos, nem com as sobrevivências destas práticas no folclore. [...] Houve uma grande ruptura entre as atitudes mentais da Antiguidade para com os mortos e as da Idade Média. Na Idade Média os mortos eram confiados, ou, antes abandonados à Igreja, e pouco importava o local exacto da sua sepultura, que na maior parte dos casos não era indicada nem por um monumento nem mesmo por uma simples inscrição. [...] Desde o séc. XIV e, sobretudo desde o séc. XVIII, se observa uma preocupação mais viva e freqüente de localizar a sepultura, e esta tendência atesta bem um sentimento novo que se exprime cada vez mais, sem poder impor-se em absoluto. A visita piedosa ou melancólica ao túmulo de um ente querido era um acto desconhecido. Na segunda metade do século XVIII, as coisas mudaram [...] (ARÍES, 1988, p.49).

Iniciam-se, pois, as discussões acerca do efeito nocivo e pestilento da convivência entre vivos e mortos nos espaços religiosos e os cemitérios serão, ao longo do século XIX, deslocados para fora dos limites urbanos. A despeito de todos os debates e reveses provocados por essa questão, o fato concreto é que, com os cemitérios ao ar livre, sitos em lugares afastados da cidade, despontam as sepulturas e monumentos e o hábito da visita aos túmulos.

Os cemitérios passam a ocupar, nos núcleos urbanos, um lugar específico, para além do espaço de culto aos mortos; transformam-se em lugares de memória, de cultos patrióticos, heróicos. Ambientes de monumentalização e emblematização de ideias, conceitos e, porque não dizer, de afetos. Entretanto, trata-se de uma versão laicizada do culto aos mortos que, segundo Áries (1988, p.49), nesse novo contexto é de "[...] origem positivista, mas os católicos logo aderiram a ele e o assimilaram [...]" de tal forma que se confundem com os ritos cristãos.

Nesse sentido, portanto, podemos inferir que, durante o século XIX, caracterizado pelo espírito romântico que envolve os cemitérios, irá permanecer certo espírito religioso, as representações em relação à morte adquirem matizes emocionais: amor, saudade, sofrimento, se entrelaçam com temas religiosos e temas heróicos e, ao mesmo tempo, individualistas.

O mundo em ebulição, que caracterizou o século XIX e, especialmente, o *fin-de-siècle*, estimulou as contradições e ao mesmo tempo, as transformações que operaram no campo do imaginário, da compreensão da morte, da relação com os mortos e o lugar que deveriam ocupar no tecido social. Permanece o ideário do Romantismo, a máxima de que o homem é um aprendiz da dor. A proposta que subjaz ao ideário romântico exalta os tormentos do mundo. A primazia eram a emoção e a imaginação[4].

[4] Há que se referir à expressão "Mal do Século", que designava o sentimento de morbidez, desespero, drama social, filosófico e pessimista característico do Romantismo. Este movimento artístico floresceu no norte da Europa e nos EUA no final do século XVIII e início do XIX. Possui manifestações variadas, tornando impossível uma definição única. Os artistas românticos relegaram a disciplina intelectual, dando mais ênfase à imaginação e à expressão individual. Representam emoções como: medo, desolação, vitória e amor. O movimento, oficialmente, extinguiu-se em meados do século XIX, mas podemos encontrar sobrevivências românticas até o século XX através de outras correntes artísticas como o Expressionismo e o Neo-expressionismo.

Os aspectos doutrinários religiosos permanecem ainda que questionados pelas correntes filosóficas, políticas que se alinham, naquela ocasião. Há que se chamar a atenção para a disseminação das idéias calcadas no materialismo científico que colocavam em xeque questões cruciais da escatologia católica, como céu-purgatório-inferno e apontavam suas contradições.

De qualquer forma, se seguirmos a trilha interpretativa cunhada por Ariès (1988), detectamos um século XX fragmentado e que, a despeito de se caracterizar como o período mais sangrento da história da humanidade, revela-se como a época em que a morte torna-se um interdito. É um paradoxo. Exatamente no momento em que mais se morre e mais se mata, menos se discute e se reflete sobre a questão. O afastamento da idéia da morte ou pelo menos o tratamento dado a ela, será de um fato visual, fatual, materialista e de distanciamento.

O século XX caracteriza-se pela cultura urbanizada que exilou a morte, mascarando-a. Não há discussão ou reflexão sobre o medo da morte e suas consequências. No passado, a despeito de todos os temores, esta se encontrava presente nos lares. Entretanto, na contemporaneidade, ocorre o afastamento do moribundo do convívio familiar, a morte medicaliza-se; a dor, a lamentação são ocultadas. Ocorrem, também, mudanças significativas em relação aos ritos de sepultamentos. Os cemitérios ao ar livre transmutam-se em cemitérios-parque, bosques e jardins da esperança. A crescente opção pela cremação ajuda a construir uma nova relação entre os mortos e vivos e, necessariamente, entre as lembranças, memória e esquecimento.

Essa sensibilidade se refletirá nos cemitérios. No período contemporâneo constatamos a existência de parques, espaço verde nos arredores da cidade, denominados cemitérios modernos. Apesar de insistirem em serem lugares de recordação dos mortos, optam por uma organização que escamoteia, afasta e estimula o esquecimento. Divergem dos cemitérios oitocentistas, que espelhando uma forma nova de culto aos mortos, permitiam através de seus túmulos, sepulturas, mausoléus e organização espacial, uma aproximação entre vivos, mortos e as lembranças, a memória que se pretendia recordar.

## Considerações finais

O fenômeno da morte, para o ser humano, é um fato, embora nem sempre aceito. É carregado de ritos fúnebres, de representações e de complexas relações e comunicações imaginárias entre vivos e mortos. A historiografia relativa ao tema tem destacado aspectos significativos sobre os comportamentos humanos perante a morte. Refletir sobre essas questões é uma oportunidade para se problematizar e entender como o ser humano vem, ao longo da história, lidando e criando estratégias para conviver com esse fato irrefutável do devir.

Para lidar com essa experiência, ao longo do tempo, o homem elabora ritos, define imagens, elege representações que, de algum modo, servem como suporte para compreensão e melhor vivência dessa experiência dolorosa.As considerações apontadas neste capitulo revelam-se como uma contribuição para este debate necessário.

## REFERÊNCIAS


ARIÈS, Philippe. **Sobre a História da Morte no Ocidente Desde a Idade Média**. Lisboa: Editorial Teorema, Lda, 1989.

_____. **O Homem Diante da Morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. 02 volumes

_____. **Imagens De L'Homme Devant La Mort**. Paris: Éditions Du Seuil, 1983.

AYMARD, André e AUBOYER, Jeannine. **História Geral das Civilizações:** O Oriente e a Grécia Antiga Civilizações Imperiais do Oriente. São Paulo: Difusão Européia, 1955. Tomo I, 1º volume.

BAUMGRT, Fritz. **Breve História da Arte**. São Paulo: Martins Editora, 1994.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A morte, a mortificação e o heroísmo: o "homem comum" e o "santo" na Capitania das Minas. **IFAC Publicação do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura**. Ouro Preto, nº. 2, dezembro de 1995.

CASSON, Lionel. **O antigo Egito**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

COMMELIN, P. **Nova Mitologia Grega e Romana**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1983.

DIAS, Vítor Manuel Lopes. **Cemitérios Jazigos e Sepulturas.** Monografia Estudo Histórico Artístico Sanitario e Juridico. Poro: Tip. da Editorial Domingos Barreira, 1963.

DUBY, Georges. **Para uma História das Mentalidades**. Lisboa: Terramar-Editores, Distribuidadores e Livreiros, Lda, 1999.

LAMAS, Maria. **Mitologia Geral Mitologias dos Primitivos Actuais, das Américas, Egípcia, Suméria, Assírio-Babilonica, Hitita, Fenícia, Pré-Helénica, Greca e Romana**. 4ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, Lda, 2000. Vol. I

_____. **Mitologia Geral Mitologias Germânicas, Eslava, Báltica, hungaro-Finlandesa, Celta, Ibérica, Persa, Indiana, Budista, Chinesa e Japonesa**. 4ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, Lda, 2000. Vol. II

LE GOFF, Jacques. Memória. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997. Vol.1, Memória-História. p.11-50

_____. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

_____. **O Nascimento do Purgatório**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

_____ . **Por amor às cidades:** conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Editora da Unesp, 1983.

LEAKEY, Richard. **A Evolução da Humanidade**. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

MATTOSO, José. **História de Portugal O Liberalismo (1807-1890)**. Vol. 5º, Lisboa: Editorial Estampa, s/d.

MUMFORD, Lewis. **A Cidade na História Suas origens, suas transformações, suas perspectivas**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1965. 02 volumes.

PINTO, Gilda Correia. **A Necrópole de Montes Novos-Croca, um Cemitério da Galllaecia Tardorromana**. 1996, 313 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

QUEIRÓZ, José Francisco Ferreira. **O Ferro na Arte Funerária do Porto Oitocentista O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900. 1997**. 03 Volumes. Dissertação. (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

QUEIRÓZ, J. Francisco Ferreira. A Arte Funerária Oitocentista na Diocese do Porto **I Congresso sobre a Diocese do Porto Tempos e Lugares de Memória**. Porto/ Arouca, Volume I, p. 267-287, Dezembro de 2002.

RODRIGUES, Cláudia. **Lugares dos mortos na cidade dos Vivos tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Divisão de Editoração, 1997.

RODRIGUES, Edmundo. **Estilos Artísticos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1963.

SAGAN, Carl. **Os Dragões do Éden**. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1977.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo: Brasiliense S.A., 1987.

Para manifestar-se com os organizadores, no que tange a comentários, reclamações, elogios críticas e sugestões, por favor, entre em contato por meio do link: **<designeculturauemg.blogspot.com.br/p/caderno-atempo>** ou do endereço eletrônico: **cadernoatempo@gmail.com**.

Sua contribuição será muito bem-vinda e será um grande prazer atendê-lo o mais breve possível.

Atenciosamente.
Os organizadores.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-62578-37-3
9 788562 578373