

FACULDADE SANTA MARCELINA

**Nem Eros, nem anjos: representações de
putti através da pintura**

Célia Raquel Soares de Mendonça Henriques

Dissertação para obtenção do título de Mestre apresentada ao Curso de Mestrado em Produção, Teoria e Crítica em Artes Visuais, da Faculdade Santa Marcelina, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Luise Weiss.

SÃO PAULO
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FACULDADE SANTA MARCELINA

Nem Eros, nem anjos: representações de putti através da pintura

Célia Raquel Soares de Mendonça Henriques

Dissertação para obtenção do título de Mestre apresentada ao Curso de Mestrado em Produção, Teoria e Crítica em Artes Visuais, da Faculdade Santa Marcelina, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Luise Weiss.

Putti: palavra de origem italiana, plural de putto; é a figura de um pequeno menino, freqüentemente nu e portando asas, cujas representações na Arte Ocidental remontam à Antigüidade greco-romana.

SÃO PAULO
2008

Banca Examinadora

Prof. Dr. Norberto Stori

Prof. Dr. Ermelindo Nardin

Prof. Dr. Ricardo Hage

Prof^a. Dr^a. Luise Weiss

SÃO PAULO
2008

Agradeço à querida Luise Weiss pela solicitude e orientação segura em todos os momentos.

Agradeço ao Helvécio, amor eterno, pelo estímulo e compreensão.

Agradeço à Manuela, Felipe e Nicolas, os mais lindos putti que eu conheci.

Índice

I - Introdução	7
II - Antecedentes da pesquisa: o álbum de rendas de filé	10
III - A pesquisa das fontes	14
As transformações de Eros	14
IV - As afinidades eletivas	24
Pompéia: as inscrições murais e Casa dos Vettii - séc. I d.C.	24
O que é um menino? Os mosaicos da Villa Ercúlea, Piazza Armerina - Sicília, séc.IV d.C.	29
Mar Português: a azulejaria barroca em Portugal - séc.XVII d.C.	33
Ser criança: Jacques Stella e <u>Les jeux et plaisirs de l'enfance</u> - séc.XVII d.C.	35
V - Os <u>putti</u> na arte contemporânea	37
VI - O Percurso	39
Eros-acqua	39
Os <u>grafitti</u> de Eros	46
VII - Renda, pedra e papel	56
Renda	56
Pedra	61
Papel	73
VIII - Conclusão	75
IX - Referências	77
X - Anexos	81
1- <u>The transformations of Eros</u> , Josef Kunstmann	82
2 - <u>Empty nest: the Changing Face of Childhood in Art, 1880 to Present</u> , Lowell Pettit	103
3 - <u>Curriculum Vitae</u> , Célia Raquel Soares de M. Henriques	105

I – Introdução

Esta dissertação trata da produção de trabalhos de pintura, através da construção de uma poética inspirada pelas representações de putti que surgem em alguns momentos pontuais na arte ocidental. Esclarecemos que a palavra putti, de origem italiana, é plural de putto e deriva do latim putus, que significa **pequeno homem**, portanto, **menino**. São essas representações de meninos, consideradas de uma certa maneira “clássicas”, que motivaram o meu questionamento original, que seria: Quais as possibilidades de representação desse tema dentro de uma certa poética e através da pintura?

Foi o próprio desenvolvimento da produção anterior ao mestrado que colocou a necessidade de aprofundar a pesquisa iconográfica, enriquecendo-a através de leituras, reflexões e um levantamento mais preciso da imagética dos putti.

Alguns períodos artísticos foram selecionados, por gosto e afinidade e também por apresentarem um maior uso da figura dos putti em suas produções.

São eles: os mosaicos e afrescos de Pompéia (séc. I d.C.); os mosaicos da Piazza Armerina, Sicília (séc. IV d.C.); a azulejaria barroca portuguesa (séc. XVII d.C.) e a série de gravuras em metal intitulada Les jeux et plaisirs de l'enfance, de Jacques Stella (séc. XVII d.C.). Apesar da presente pesquisa não se debruçar sobre o artesanato da renda de filé, tão presente no Nordeste brasileiro, é interessante salientar que encontramos, entre os seus inúmeros motivos, muitas figuras de putti, bastante semelhantes àquelas dos mosaicos e afrescos antigos, o que talvez se explica pelo fato deste tipo de renda ser de origem européia, tendo sido introduzida no Brasil pela imigração portuguesa e italiana.

As imagens coletadas nas fontes citadas tornaram-se o repertório original da produção de pinturas, onde é efetuado um recorte livre nessas figuras, que depois são reelaboradas e reorganizadas em outra linguagem artística, no caso, a pintura. A produção poética apresentada ora se apropria das imagens coletadas, readaptando-as, ora se vale de desenhos criados a partir destas imagens. Pensamos, como Virgínia Aita¹, citando Danto, que as imagens coletadas “com

1 AITA, Virgínia H. A., citando DANTO, in DANTO, A.C. Após o fim da Arte: a Arte Contemporânea e os limites da História; trad. Saulo Krieger; São Paulo, EDUSP, 2006, pág. 277.

identidade e significado supostamente estabelecidos, uma vez deslocados e impregnados de novas conotações, são transfiguradas numa outra identidade”.

Tais representações são para nós uma fonte de referência visual, e não um registro histórico de épocas específicas, uma vez que se trata de um trabalho de produção de pinturas cuja temática são os putti. Então, a pesquisa evoluiu de maneira conjunta através do levantamento iconográfico, do estudo teórico sobre a origem dos putti, a criação e execução das pinturas.

Pretendemos apresentar no capítulo II o desenvolvimento da práxis poética relacionada ao tema em questão, através da representação de um putto encontrada em um antigo álbum de rendas de filé.

O capítulo III trata da pesquisa das fontes, e divide-se em dois grandes temas:

As transformações de Eros, a figura mitológica que foi o primeiro modelo para os putti da Antigüidade Clássica, e sua evolução até os dias de hoje;

As afinidades eletivas, que trata dos períodos artísticos por nós escolhidos e sobre os quais nos debruçamos como colecionadora de imagens, as quais foram posteriormente reelaboradas e utilizadas nas pinturas.

Estes momentos pontuais da História da Arte ocidental foram classificados em sua devida ordem cronológica, para maior clareza, embora não tivéssemos obedecido a isto quando da criação das pinturas, mesclando putti encontrados em mosaicos do séc. I d.C. com outros da azulejaria barroca do séc. XVII d.C., só para exemplificar.

A ordem de classificação utilizada é a seguinte:

- Pompéia: as inscrições murais e a Casa dos Vettii, séc. I d.C.
- O que é um menino? Os mosaicos da Villa Ercúlea, Piazza Armerina, Sicília, séc. IV d.C.
- Mar Português: a azulejaria barroca em Portugal, séc. XVII d.C.
- Ser criança: Les jeux et plaisirs de l'enfance, Jacques Stella, séc. XVII d.C.

Algumas das imagens coletadas nos livros de História da Arte encontram-se reproduzidas no capítulo III, e representaram o ponto de partida para a elaboração da nossa produção artística; sobre elas é efetuado um recorte livre, onde buscamos apreender algo da forma e do encanto destas figuras, o que nos estimula às reflexões sobre a pintura, sobre a passagem do tempo nos fragmentos de mosaicos e afrescos

e, sobre a memória. Esperamos que as pinturas esclareçam melhor os procedimentos adotados.

O capítulo IV traz um pequeno levantamento de alguns artistas que também utilizam a representação dos putti na Arte Contemporânea, e que estabelecem, de alguma maneira, um diálogo com o nosso trabalho.

O capítulo V trata do percurso e desenvolvimento da práxis artística, subdividindo-se em 3 grupos de trabalhos:

- Os grafitti de Eros
- Eros-acqua
- Renda, Pedra e Papel

Na Conclusão nos concentramos mais nos questionamentos do que propriamente nas respostas, uma vez que o processo artístico continua suscitando novas reflexões.

A Bibliografia é dividida em grupos temáticos e nos Anexos encontram-se os textos originais em inglês de Joseph Kunstmann - The transformations of Eros², livro no qual grande parte desta pesquisa foi baseada, bem como uma pertinente análise crítica da ausência do tema “crianças” na Arte, realizada por Lowell Pettit³, seguidos por nosso currículo.

2 KUNSTMANN, Joseph; The transformations of Eros; Edimburgh and London, Oliver and Boyd, 1964, Introduction.

3 PETTIT, Lowell. in Empty nest: the changing faces of childhood in Art, Nathan A. Berstein Gallery, New York, nov.2007.

II - Antecedentes da pesquisa: o álbum de rendas de filé

Este capítulo se constrói através da narrativa de um encontro e suas conseqüências, que resultaram na presente pesquisa de mestrado.

Quando comecei a me dedicar à pintura durante a formação em Artes Plásticas, na Universidade de Ribeirão Preto, em 1977, a princípio o meu trabalho consistia na busca de um desenho mais solto, que trouxesse maiores possibilidades expressivas; o desenho caminhou para a pintura à óleo, e esta para a pintura acrílica, com uma poética figurativa, onde os objetos cotidianos e o seu jogo de luz e sombra eram o principal motivo pictórico.

O trabalho atual começou de maneira apaixonada, quando encontrei em velhos guardados de família um antigo álbum de rendas de filé, que havia pertencido a uma pessoa muito querida. A renda de filé é definida como um tipo de renda francesa confeccionada com agulha e linha, formando uma rede na qual os espaços vazados são preenchidos por desenhos diversos⁴. O referido álbum trazia esquemas de bordados em renda de filé, alguns com figuras de putti em cenas idílicas; até então estas representações de pequenos meninos rechonchudos não haviam jamais despertado a minha atenção.

Mas o desejo de resgatar aquelas imagens antigas, vindas de um outro tempo e de transportá-las para o momento presente, através da pintura, se tornou forte. De algum modo, uma lembrança do passado foi subitamente iluminada pela graça e ingenuidade dessas figuras; talvez um passado imemorial, uma Idade do Ouro, na qual meninos felizes brincassem em comunhão com a Natureza.

Passei então a colecionar desenhos de rendas antigas, esquemas de bordados, reagrupando essas formas em outro contexto e narrativa. Naquele momento, a busca era pelo “como fazer”, como conseguir transpor para a tela, com tinta e pincel, uma trama que se assemelhasse à da renda de filé, obtendo assim uma rede quadriculada que permitisse a pintura dos esquemas dos putti.

4 SABINO, Marco. Dicionário da Moda; Rio de Janeiro, Elsevecer, 2007, pág.520.

Várias tentativas se seguiram, com o uso de um carimbo que reproduzia o quadriculado da rede, processo que se revelou bastante lento, e de resultados insatisfatórios do ponto de vista artístico, já que a tinta no carimbo freqüentemente borrava e manchava a pintura, e este não era o objetivo pretendido.

A solução mais eficiente surgiu através da gravação de uma retícula quadriculada em uma tela de silk-screen. Inicialmente as grades da retícula mediam 1cm x 1cm cada, formando uma rede gravada no silk-screen, medindo 50cm x 50cm no total. Estas medidas foram sendo modificadas, conforme o tamanho desejado; assim, algumas telas de silk-screen possuem grades de 0,5cm x 0,5cm cada, e outras de até 2cm x 2cm cada. A seguir, esta tela de silk-screen passou a ser impressa, com tinta própria, em painéis convencionais para pintura à óleo ou acrílica, previamente preparados com uma base composta de massa acrílica e pó de mármore.

Rosalind Krauss⁵ afirma que o poder mítico da retícula reside em nos fazer crer que nos movemos no âmbito do materialismo (da ciência, da lógica), e ao mesmo tempo nos permite dar rédeas soltas à nossa fé (ilusão ou ficção).

Concordo com a autora; para mim a retícula não só solucionou um problema de ordem prática, como abriu um novo campo de possibilidades. Sua ordenação regular possibilita buscar em minhas pinturas a semelhança com a rede de filé, as tésseras de mosaicos, e os quadriculados dos cadernos de desenho. Oferece um plano quase infinito, no qual posso dispor livremente figuras trazidas de instâncias diversas, como as rendas antigas, os mosaicos, os afrescos e os azulejos barrocos. Recorto e quadriculo estas figuras de putti, de erotes e de meninos, como num esquema de bordado, para que possam ser pintadas obedecendo à ordenação da retícula e do desenho transformado em gráfico.

5 KRAUSS, Rosalind. Retículas in La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 26.



Telas de silk - screen, medidas variadas.

A primeira série de trabalhos, realizada entre os anos de 2001 e 2003, foi fundamental para definir os procedimentos, aprimorar a técnica e criar uma poética; intitula-se **Onde está a tua alma?** e alguns trabalhos estão reproduzidos nas páginas seguintes.

Naqueles, a intenção era que a pintura remetesse à renda de filé, colocada sobre uma superfície levemente desgastada e manchada como um afresco antigo, onde trabalhei as telas de pintura com uma base de pó de mármore e massa acrílica, procedimento que utilizo até hoje.

A seguir, lixei estas camadas e apliquei diversas veladuras de tinta acrílica, preparando a tela para receber o silk-screen. A retícula foi então aplicada, e uma vez seca, passei a construir, pincelada por pincelada, as figuras dos putti, de rosas e arabescos, em um trabalho minucioso, paciente e disciplinado, mas que até hoje me traz muito prazer, ao ver as figuras que aos poucos vão se revelando .

São aspectos da pintura que afloram e com os quais eu dialogo, às vezes luto, às vezes sonho.

A partir desta primeira série de trabalhos, senti necessidade de ampliar o repertório de imagens. Passei, então, a pesquisar outras fontes, outros períodos artísticos onde os putti aparecem, independentemente da técnica utilizada; encontrei-os nos mosaicos e afrescos antigos de Pompéia (séc.I d.C.), e da Piazza Armerina (séc. IV d.C.), nos azulejos barrocos portugueses e brasileiros (séc. XVII e XVIII d.C.) e nas gravuras em metal de Jacques Stella (séc. XVII d.C.). Tornei-me uma colecionadora destas reproduções, e esta pesquisa imagética retrocedeu às primeiras representações dos putti na Arte Ocidental, que remontam aos erotes da Antigüidade Greco-Romana; estes, por sua vez, devem as suas formas infantis a Eros, deus grego do amor.

Torna-se necessário esclarecer que o objeto da pesquisa e da produção pictórica não é Eros, o deus da mitologia grega e suas múltiplas e decorrentes associações ao sexo, a libido e as interpretações psicanalíticas; e tampouco as pinturas se referem aos anjinhos renascentistas e barrocos da iconografia cristã, formas estas derivadas de Eros nos primeiros séculos da nossa era.

Não são anjos nem Eros; são putti, crianças, meninos.



Putti, álbum de rendas de filé.

III - A pesquisa das fontes

As transformações de Eros

Este trabalho se baseia na produção de desenhos e pinturas livremente inspirados nas figuras dos putti, extraídas das rendas de filé, dos afrescos de Pompéia, dos mosaicos da Piazza Armerina, da azulejaria barroca portuguesa e brasileira e das gravuras em metal de Jacques Stella.

Uma vez que a seleção se deu por afinidade temática, torna-se necessário remontarmos a origem da figura dos putti. A Enciclopédia Britânica⁶, define putto, plural putti, como: "a nude, chubby child figure, often with wings, frequently appearing in both mythological and religious paintings and sculptures especially of the Renaissance and Baroque periods. Derived from personifications of Love, or Eros figures, in greek and roman art, putti came to be used to portray cherubin in italian paintings of the 15th. Century". Em tradução livre, temos que os putti são aquelas pequenas crianças rechonchudas, geralmente despidas, muitas vezes com asas, que freqüentemente aparecem em pinturas e esculturas religiosas e mitológicas, especialmente na Renascença e no Barroco. Derivadas das personificações do Amor ou de figuras de Eros, na arte greco-romana, os putti passaram a ser usados para retratar querubins nas pinturas italianas do século XV d.C.

A história dos putti começa na Antigüidade greco-romana e seus ancestrais representam Eros, o deus grego do amor, sendo que os pequenos meninos alados, representações múltiplas de Eros, eram chamados de erotes.

No decorrer deste trabalho, pretendemos utilizar livremente as expressões erotes, putti, ou meninos, uma vez que todas estas denominações se referem à figura infantil, com ou sem asas, retratada ao longo de toda a História da Arte ocidental, figura na qual nos baseamos para a criação das pinturas, e que tem sua origem formal nas representações infantis de Eros, muito embora o sentido com o qual nos apropriamos dela seja diferente daquele da Antigüidade, e também do utilizado pelos artistas renascentistas e barrocos. São as representações da graça e

6 Enciclopédia Britânica, vol IV.

encanto próprios da infância, personificadas nessas pequenas figuras aladas (ou não), o motivo de interesse da minha produção, o ponto de partida. Este interesse não abrange as sugestões de erotismo, velado ou explícito, desde sempre associados à figura de Eros, que também assumia, na Antigüidade greco-romana, o papel de facilitador das uniões sexuais.

Tampouco pretendemos pesquisar as interpretações psicológicas desta figura da mitologia, pois tais estudos constituem outro campo de análise e reflexão, alheio ao nosso.

Mas, para se entender a origem dos erotes, ou putti, é necessário conhecer um pouco sobre o deus grego Eros, cujas formas infantis geraram toda uma enorme produção de pequenos meninos rechonchudos, portando, ou não, asas.

Eros é certamente um dos mais velhos deuses da Grécia, embora Homero⁷ não o mencione. A Enciclopédia de Mitologia relata que Eros, ou Amor, não aparece entre os deuses que povoam as epopéias de Homero, e que constituem uma sociedade de nobres imortais⁸.

Somente em meados do séc. III a.C., através da obra de outro poeta grego, Hesíodo⁹, é que a compreensão do divino, entendido como fundamento de toda a realidade, adquire organização e coerência. É então que aparece, com grande realce, a figura de Eros, considerado o elemento responsável pela unificação das forças divinas que regem os destinos dos homens e do universo.

Adotando o princípio de que tudo tem origem, Hesíodo mostra que primeiro surgiu o Caos, espaço aberto, matéria informe, e em seguida a Terra e Eros, o “Amor criador de toda a vida”.

Note-se que, nessas interpretações de Hesíodo, a Eros é atribuído um papel maior, não o de simples fomentador dos desejos e paixões humanas, **mas o de liame, de ligação entre o caos e a matéria organizada, através do amor, sentimento universal, envolvendo toda matéria e espírito.**

É essa visão de Eros a escolhida por mim para permear as reflexões sobre o trabalho; a de um ser que liga, que conecta, de maneira feliz, tudo o que é vivo no mundo.

Eros não tem pais, nem nenhuma conexão com qualquer outro deus da mitologia grega; o que sabemos dele é que cria as sementes da vida. Hesíodo se refere a ele como o deus da

7 HOMERO (séc IX a.C.), poeta grego, a quem são atribuídas a *Iliada* e a *Odisséia*, obras-primas da literatura mundial; as duas obras reconstituem a civilização grega antiga com riqueza de detalhes.

8 ENCICLOPÉDIA DE MITOLOGIA, Abril Cultural, vol. I pág. 34.

9 HESÍODO (séc. VII a.C.), poeta grego, concebeu a Teogonia, doutrina da evolução dos deuses e a Cosmogonia, doutrina da evolução do mundo; ambas diferem em vários aspectos das concepções de Homero.

procriação, venerado na Beócia na forma de colunas de pedra, mas também como o mais bonito dos deuses imortais.

O livro The transformations of Eros, de J. Kunstmann cujos capítulos utilizados para esta pesquisa encontram-se em inglês nos Anexos, completou a pesquisa originada com a Enciclopédia de Mitologia, citada anteriormente. Neste livro, numa tradução doméstica por nós realizada, Kunstmann relata que, a partir da Antigüidade Clássica, Eros é dotado de forma humana.

Aparentemente o escultor grego Praxíteles (390-330 a.C.) criou o seu protótipo, que chegou até nós através de cópias romanas, no qual Eros é um rapaz gracioso chegando à adolescência.

Desde o começo, ele é invariavelmente representado com asas, indicando que pertence à categoria dos daemons, seres que transitam entre o céu e a terra, entre as regiões superiores e as inferiores, conectando o que está acima com o que está abaixo. Seres alados como Eros estão presentes na iconografia de diversas culturas, ocidentais e orientais, como os gregos, os persas, os babilônios e os egípcios. Já nos primeiros tempos, Eros domina deuses e homens, não com as armas da guerra, mas segurando uma flor ou uma lira. Através dos tempos, símbolos da fertilidade - como a lebre, o pato ou o ganso - foram adicionados à sua figura.

O poeta grego Eurípedes (495- 406 a.C.) foi o primeiro a colocar o arco e a flecha em suas mãos, as armas de Diana, uma de suas supostas mães, e entretanto Eros sempre as usa para brincar, não para guerrear, para atingir àqueles que querem se apaixonar.

A idéia de amor diversificado entre os gregos, amadureceu concomitante às representações de Eros, que passou a ser venerado como aquele que espalha variadas formas de amor entre os homens, sendo também representado de diversas maneiras. Torna-se assim evidente que "amor" pode se diferenciar profundamente de "amor".

Eurípedes classifica Eros de duas maneiras: o Eros Urânios, que é o Eros elevado, nobre, ligado ao amor divino. E o Eros Pandemos, o Eros carnal, inferior, ligado ao desejo e a união sexual. São as representações do Eros Urânios nas suas formas infantis de erotes e putti as escolhidas por nós como referencial para o desenvolvimento da práxis poética.



Eros de Praxiteles (séc. V a.C.), cópia romana.

Ainda segundo Kunstmann, por toda Antigüidade greco-romana, a crença no poder do amor se espalha entre os homens como chamamento e violência, como amor cortês e prostituição.

No período helenístico (330 a.C. - 31 d.C.), este poder vastamente multiplicado permeava várias instâncias da vida diária, o que também originou as inúmeras representações do mesmo deus Eros: de menino ingênuo à adolescente sedutor, cada forma se adaptando às necessidades narrativas do seu autor.

Os pequenos erotes acompanhavam homens e deuses através de suas vidas e surgem em inúmeros afrescos, mosaicos e esculturas da arte greco-romana. Eles tinham uma espécie de onipresença: serviam para acender as tochas da noite nupcial e também para portá-las ao acompanhar as almas ao mundo dos mortos. São encontrados em representações de todas as estações do ano, tecendo as coroas de flores da primavera, colhendo as uvas e preparando-as no outono ou navegando e pescando, caçando e tocando música.

Os erotes combinam as características mais contrastantes, e mantêm unidos corpo e alma, céu, terra e mundo subterrâneo, sendo que este caráter de liame, de ligação, é o que se revelou mais poético e atraente para mim. Interpreto Eros como aquele / aquilo que liga o feio ao belo, o novo ao velho, a morte à vida.

Ao longo do tempo, conforme suas atribuições vão crescendo, os erotes vão se tornando cada vez mais jovens na sua aparência. Embora a figura de um adolescente permaneça nas representações do amor sexual, no período helenístico ocorre uma modificação na sua forma: suas brincadeiras alegres passam a caracterizá-lo como uma criança e as sensações de alegria e prazer atribuídas à infância passam a ser representadas por imagens infantis de Eros, os assim chamados erotes; estes vão originar os putti do Renascimento e do Barroco, por sua vez ancestrais dos milhares de querubins e anjinhos da arte ocidental.

Os cristãos dos primeiros séculos da nossa era faziam parte deste mundo antigo permeado por Eros. As escavações das cidades de Herculano e Pompéia soterradas pelo Vesúvio em 79 d.C. bem o mostram, pois não há uma sala, jardim ou casa de banhos que não tenha um

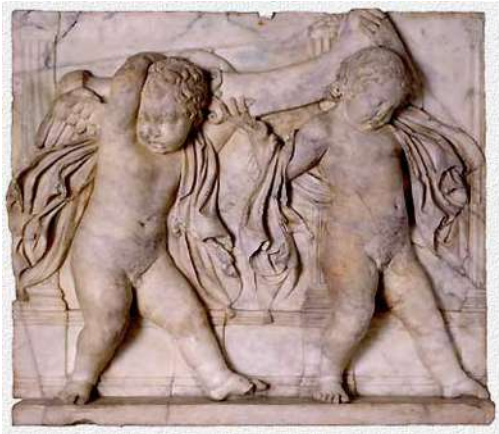
afresco, mosaico, ou escultura com as figuras de erotes em brincadeiras infantis ou parodiando graciosamente os afazeres e atividades da vida adulta.



Casa dos Vetti, Pompéia, bronze, séc.I d.C.

A iconografia cristã absorveu algumas figuras da mitologia greco-romana, especialmente Hélios, o deus-sol, transformado em Cristo, a luz do mundo. Os erotes receberam especial atenção, embora não haja, em absoluto, nenhuma representação cristã do Eros adolescente e suas sugestões de amor carnal. São as crianças-erotes, com sua pureza e inocência, que surgem em grande quantidade nos baixos-relevos das urnas funerárias, nas catacumbas e em outros lugares de devoção cristã. Símbolos pagãos como as uvas e videiras passam a ser incorporados nas representações cristãs, ilustrando as palavras de Jesus, quando diz: “Eu sou a videira e vocês são os ramos” (João, 15:5). E ao redor dessas videiras, multidões de erotes colhem uvas e preparam o vinho; nos sarcófagos apanham flores e tecem guirlandas, motivos comuns ao paganismo, agora adaptados à nova crença, simbolizando a vida eterna.

Foi-se estabelecendo, assim, uma ligação entre os erotes do mundo pagão e os anjos do cristianismo, que permaneceram com suas feições infantis; uma vez que eram muito representados nas catacumbas e sarcófagos, acredita-se que os seus traços de criança aliviavam a aparência trágica da morte, reafirmando a permanência da vida. Nesses sarcófagos da Roma Imperial havia um círculo decorativo no centro, denominado clipeus. Este clipeus era sustentado, na parte superior, por duas crianças, que os romanos chamavam de gennii, espíritos que protegiam e acompanhavam as pessoas por toda a vida e levavam a sua alma, após a morte do corpo, até o paraíso. Como se vê, o conceito grego de erotes e o conceito romano de genni são tão conectados, que podemos dizer que a idéia grega de erotes penetrou na era romana como genni, e daí para os primeiros cristãos, até chegar aos putti da Renascença e do Barroco, anjos em formas de crianças.



Putti del trono di Saturno, fragmento em mármore, séc. I a.C.



Sarcófago romano, séc. I d.C.

Esta conexão entre o mundo arcaico e o mundo cristão nas representações dos erotes, permitiu que suas formas fossem utilizadas até os séculos V e VI d.C. No complexo arquitetônico da Piazza Armerina (séc. IV d.C.), na Sicília, inúmeros mosaicos trazem erotes e crianças brincando juntos, em composições encantadoras, por mim utilizadas como fonte de estudo e referência iconográfica. Após o século VI d.C., e com o surgimento da arte bizantina, essas figuras praticamente desapareceram da arte ocidental por vários séculos, só ressurgindo nos versos da Divina Comédia, de Dante Alighieri(1265-1321), no séc. XIII d.C.

Mas o verdadeiro criador do putto da Renascença foi Donatello (1386 - 1466). Ele trouxe vida aos pequenos erotes e o ano de 1433 pode ser chamado do nascimento dos putti dos tempos

modernos, pois foi quando Donatello começou a trabalhar na cantoria da Catedral de Florença e no púlpito da Catedral de Prato.

Em ambos os casos, os baixos-relevos, certamente inspirados pelos antigos sarcófagos, mostram crianças como cantores, dançarinos e músicos, recuperando o que havia sido perdido durante a época bizantina: o amoroso contato entre as coisas terrestres e as coisas eternas.



Cantoria, Donatello, Florença, séc. XV.

Então essas crianças tremendamente vivas espalharam-se rapidamente por toda a arte ocidental, abrangendo os períodos do Renascimento e do Barroco. Mantegna (1431 - 1506), discípulo de Donatello, tornou os putti familiares por toda a Itália do norte, tanto na pintura quanto na escultura.



Camera degli Sposi, Mantegna, detalhe do afresco, séc.XV.

Lucca della Robbia (1392 - 1482), que trabalhou lado a lado com Donatello, conquistou adeptos para os putti no meio dos cristãos simples e piedosos, enquanto Andréa Del Verocchio (1435 - 1488) os introduziu no gosto da alta burguesia, com a execução da fonte do Palazzo Vecchio, em Florença.



Cantoria, Lucca della Robbia, Florença, séc.XV.



Cantoria, Lucca della Robbia, detalhe, séc.XV.

Em 1508, Rafael (1483 - 1520) começou os afrescos das Stanze, e Michelangelo (1475 - 1564) pintou putti no teto da Capela Sistina, no Vaticano, colocando-os numa zona intermediária entre a terra e o céu, retomando a antiga interpretação pagã de seres que ligavam o divino ao terrestre, mas agora dentro da simbologia cristã.

Rubens (1577-1640) e Bernini (1598-1680) reorganizaram as formas dos putti da Renascença, trazendo-os para uma nova linguagem. Rubens estabeleceu um esquema para as posições, as tarefas e o significado dos putti na pintura barroca. Esta fórmula, usada por este artista e sua oficina em cerca de 300 pinturas, propiciou a expansão dos putti por toda arte ocidental, em parte devido ao fato de Rubens e seus gravadores os introduzirem nas ilustrações de breviários e missais.

Enquanto a influência de Rubens ficou restrita à pintura, Bernini com a escultura, assegurou ao putto um lugar em toda a arte barroca; o exemplo mais exuberante é o altar da igreja de São Pedro em Roma, trabalho tardio do mestre, que numa escala reduzida pode ser concebido como uma extensão de muitos altares do Alto Barroco.

Durante os séculos em que floresceram a Renascença e o Barroco na Europa, muitos artistas usaram como fonte de inspiração as Metamorfoses do poeta latino Ovídio¹⁰ (43 a.C. -17 d.C.). Ovídio reuniu várias lendas e seu texto foi muito inspirador para os artistas até então, gerando centenas de obras, entre elas gravuras que circularam durante vários séculos pelo continente europeu. Essas imagens das edições ilustradas das Metamorfoses, concebidas como complemento de texto, vão se adaptar às mais diversas decorações: cerâmica, mobiliário, tecidos, pinturas, azulejos.

É muito freqüente, nessas ilustrações, o uso da figura de Eros nas suas formas infantis, os erotes, geralmente como elemento secundário nas composições, nos barrados de azulejos e tapeçarias. Desta maneira, a figura dos putti, já completamente absorvida pela arte ocidental, passou também a ser utilizada nas composições figurativas com temas religiosos e pagãos da azulejaria portuguesa, a partir do séc. XV, tendo se perpetuado até hoje, com diversos artistas contemporâneos se utilizando desta temática.

Citarei alguns destes artistas no capítulo V desta dissertação, pela sua relevância e por estabelecerem um diálogo com o meu próprio trabalho.

10 OVIDIO. Metamorfoses in MECO, José. Revista Oceanos, nº 36/37, outubro 1998/ março 1999, pág.180.

IV - As afinidades eletivas

Pompéia: as inscrições murais e a Casa dos Vettii - séc. I d.C.

*“As cinzas que não sabes voarão sobre Apolo e Ísis.
É uma noite ardente a que se prepara
Enquanto a luz contorna a coluna e o jato d’água;
-a luz do sol que afaga pela última vez as roseiras verdes”*
Cecília Meirelles, *Presença em Pompéia*¹¹

Contemplando as pinturas murais de Pompéia, em livros dedicados ao assunto, pesquisando as cores dessas pinturas, alimentando-me das imagens de velhas paredes adornadas por pinturas de putti, deparei-me também com outro tipo de expressão: as inscrições murais, que existem em praticamente todos os muros e fachadas de Pompéia, e que na época eram uma forma de propaganda política, registro de louvores a lutadores, saudações a amigos e declarações de amor.



Inscrições murais, Pompéia, séc. I d.C.

¹¹ MEIRELLES, Cecília. Presença em Pompéia, in Seleta em verso e prosa, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975, pág. 90.

A série **Os grafitti de Eros** não representa uma ilustração da pesquisa efetuada, mas foi por ela deflagrada, pois de há muito as velhas paredes, com suas marcas, seus riscos e rabiscos, exercem sobre mim um grande encanto. Escuto as histórias que elas encerram, imagino quem nelas escreveu nomes e palavras, e imagino também as minhas histórias inscritas ali. O inacabado, o desgastado pelo tempo, o que foi manchado pela chuva e pelo sol estimulam a minha imaginação.

Como diz Gillo Dorfles¹² no seu livro Elogio da Desarmonia: “A aspiração a uma arte que saiba dar conta do interrompido, o destroçado, o imperfeito, está presente em muitos artistas dos nossos dias”.

Apesar da presença constante da figura de Eros e seus “descendentes” - cupidos, anjinhos barrocos e putti em toda arte ocidental, nossa práxis poética em relação ao tema somente se estabeleceu a partir da descoberta do álbum de rendas de filé, que trazia algumas imagens de putti, os meninos rechonchudos cuja forma remonta ao deus grego do amor.

A partir daí, a artista também se tornou uma colecionadora de imagens, pesquisando em inúmeros livros de História da Arte, formando um razoável acervo de figuras de putti, coletadas em alguns momentos pontuais da arte.

Estes momentos foram escolhidos não só pela atração exercida pela forma dos putti, como também pela técnica utilizada, como no caso dos mosaicos da Villa Ercúlea, e compreendem aquelas épocas ou lugares onde as representações dos pequenos erotes e putti se revelaram mais atrativas, e envoltas por uma inexplicável aura, para mim. No caso das gravuras em metal, foi o trabalho do artista Jacques Stella, pintor e gravador francês do séc. XVII d.C., que me atraiu. Os mosaicos e afrescos citados, dado a época em que foram produzidos -séculos I d.C. e IV d.C., não trazem o nome do autor, o mesmo acontecendo com os azulejos barrocos do século XVII d.C.

Pompéia, soterrada por uma erupção do Vesúvio em 79 d.C., foi redescoberta em 1748. Desde então, constantes escavações já revelaram três quartos de toda a cidade que, na época de sua destruição, era muito próspera, um rico mercado de vinhos, pedras, molho de peixe e perfumes, e abastecia toda a comunidade do Mediterrâneo. Devido a isso, uma classe de ricos

¹² DORFLES, Gillo; in Elogio da Desarmonia, Arte e Comunicação, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1986, pág. 125.

comerciantes estabeleceu-se na cidade, que contava com cerca de mil e oitocentas construções ao ser destruída, muitas delas pertencentes às classes mais abastadas da população.

A Casa dos Vettii é uma dessas residências, e reflete o gosto pomposo da classe de mercadores que nos primórdios do Império Romano começam a competir com a aristocracia por posições econômicas e poder político.

Após o terremoto de 69 d.C., esta casa foi amplamente reconstruída e teve suas paredes recobertas por afrescos, que permaneceram intactos até o séc. XIX d.C., de alguma maneira protegidos pelas cinzas do vulcão que destruiu a cidade no séc. I d.C.

As primeiras escavações revelaram pinturas consideradas das mais bonitas encontradas em Pompéia. As cores usadas nas paredes eram feitas de terra, em tons de ocre, minerais, e tinturas animais ou vegetais, que originaram os azuis, vermelhos e verdes de Pompéia. O preto resultava de um tom lustroso, polido, e era usado nas salas principais para demonstrar luxo. As paredes da sala de jantar mostram painéis vermelhos separados uns dos outros por bandas pintadas com fundos negros; os frisos são decorados com pinturas de putti, ocupados em diversas tarefas na vinicultura ou produzindo perfumes, tecendo, montando guirlandas de flores. São centenas de putti e psychés (sua contraparte feminina), pintados delicadamente, parodiando com graça e encanto infinitos as atividades dos adultos.

Essas figuras dos putti nas paredes da Casa dos Vettii exerceram sobre o meu trabalho o papel de referências visuais, de modelos; não as utilizei diretamente em nenhuma pintura, mas desenhei algumas delas, procurando apreender seus movimentos, e me inspirando nas suas formas infantis.

Na série **Os grafitti de Eros**, eu recebi maior influência desses interessantes e vívidos documentos que Pompéia preservou da vida diária na Antigüidade, uma grande rede de inscrições murais descobertas praticamente em todos os muros da cidade. Livremente baseada nesses grafitti, criei as obras reproduzidas no capítulo VI.

A série é composta de 9 painéis, medindo cada um 40 cm por 60 cm, executados em técnica mista sobre papelão Paraná. Primeiramente apliquei sobre o papelão Paraná uma base composta de massa acrílica e pó de mármore, que foi posteriormente lixada com lixa fina. Sobre esta base, acrescentei várias camadas pintadas com veladuras de tinta acrílica em tons terrosos. As

figuras dos putti, previamente recortadas em E.V.A. foram entintadas com tinta de impressão e carimbadas no trabalho, através de uma prensa para gravura. A seguir, criei os meus próprios grafitti, escrevendo nomes de pessoas queridas, reminiscências, frases de poemas, citações em latim, português e inglês.

A atração pelas velhas paredes, com suas manchas, rabiscos, fendas, me conduziu na produção destes trabalhos; em meio ao processo criativo, deparei-me mais uma vez com as reflexões de Dorfles citando Philippe Dubois¹³ sobre a particularidade das ruínas apresentarem uma característica essencialmente indexicale: “ou seja, de indicar - por contigüidade e não metaforicamente - aquilo a que se referem e ser assim, não mimese, imitação de qualquer coisa, mas o rasto, o próprio resto de tudo aquilo de que a ruína se tornou recordação”.

“De ser, em suma, memória de um tempo consumado, apenas forma artística que, nos nossos dias, se preste a opor-se a uma estética da imitação (uma estética metafórico-mimética); privilegiando uma situação mais próxima da nossa concepção do mundo, a qual pode ser a de uma Estética das Ruínas”.

Concordo com Dubois; não pretendo mimetizar o antigo, dele executando uma cópia perfeita das imperfeições que o tempo produziu: as paredes desbotadas, manchadas, detonam algo de mais profundo em mim do que o simples desejo de mimetizá-las, estimulam a minha imaginação muito mais que as superfícies lisas e brilhantes. Representam pontos de partida nos quais eu projeto o meu imaginário, as minhas lembranças e aspirações: são recortes da memória pessoal que se expandem até a memória coletiva, onde se encontram sonhos e lembranças comuns a todos nós.

13 DUBOIS, Philippe in DORFLES, Gillo. Elogio da Desarmonia, Arte e Comunicação, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1986, pág. 126.



Casa dos Vettii, Pompéia, afresco, séc.I d.C.



Casa dos Vettii, Pompéia, afresco, séc. I d.C.

O que é um menino? Os mosaicos da Villa Ercúlea, Piazza Armerina, Sicília - séc. IV d.C.

Nos mosaicos, como nas outras artes, a Itália nos últimos dois séculos a.C. absorveu completamente o impacto das influências helenísticas; havia também uma tradição local, que abrangia as técnicas de assentamento dos pisos de mosaicos e os métodos usados para sua decoração.

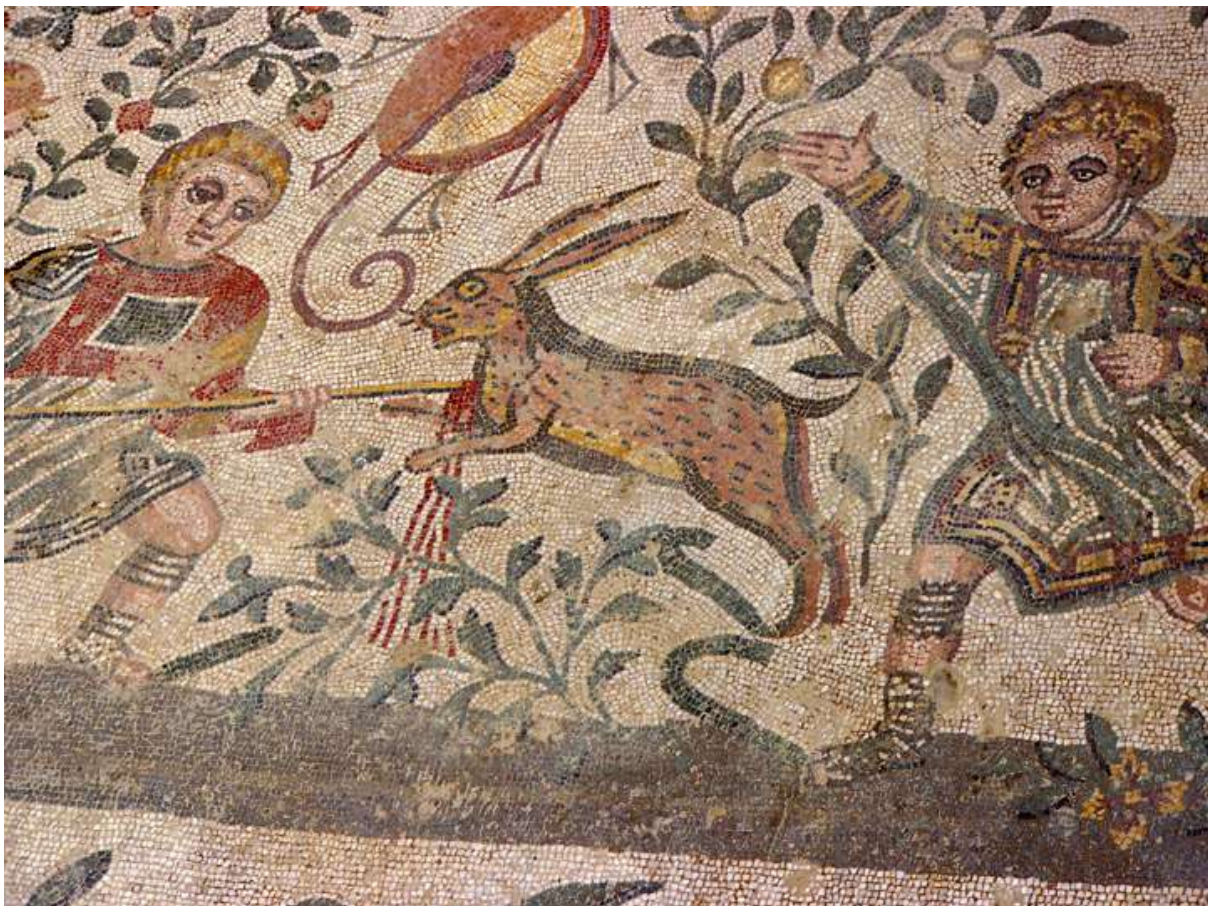
A ilha da Sicília teve um papel preponderante no desenvolvimento desses mosaicos, transmitindo este estilo por grande parte do continente italiano; sob o Império Romano, a ilha recebeu também influência dos mosaicos do norte da África, com sua policromia e seus temas geométricos, florais e figurativos. Por volta do século IV d.C., houve um grande florescimento da arte dos mosaicos na Sicília; não por toda ilha, mas especialmente no centro, com a construção da Villa Ercúlea, na Piazza Armerina.

Aí se concentra o maior complexo de mosaicos da Antigüidade em uma só construção, cobrindo uma área de 3.500 m². Um grande número de salas é decorado com mosaicos, trazendo cenas figurativas, agrupados por temas coincidentes. Os mais importantes são aqueles que aludem a jogos e entretenimentos; um desses grupos de mosaicos mostra crianças parodiando as atividades dos mais velhos: caçando pequenos pássaros e animais, dirigindo carruagens puxadas por pares de aves; outras crianças representam músicos e atores, enquanto meninas tecem guirlandas festivas. Em outros ambientes da Villa, putti pescam, nadam e colhem uvas.

Ambos os temas, crianças e putti, que na verdade se resumem a um, constituem importante referência iconográfica para mim. O que os diferencia no plano formal é a presença de asas nos putti. Especialmente neste sítio arqueológico - a Villa Ercúlea, meninos e putti desfrutam das mesmas atividades e brincadeiras, só se diferenciando no aspecto formal, pela presença de asas nos putti.



Villa Ercúlea, Piazza Armerina, mosaico, séc. IV d.C.



Villa Ercúlea, Piazza Armerina, mosaico, séc. IV d.C.



Villa Ercúlea, Piazza Armerina, mosaico, séc.IV d.C.

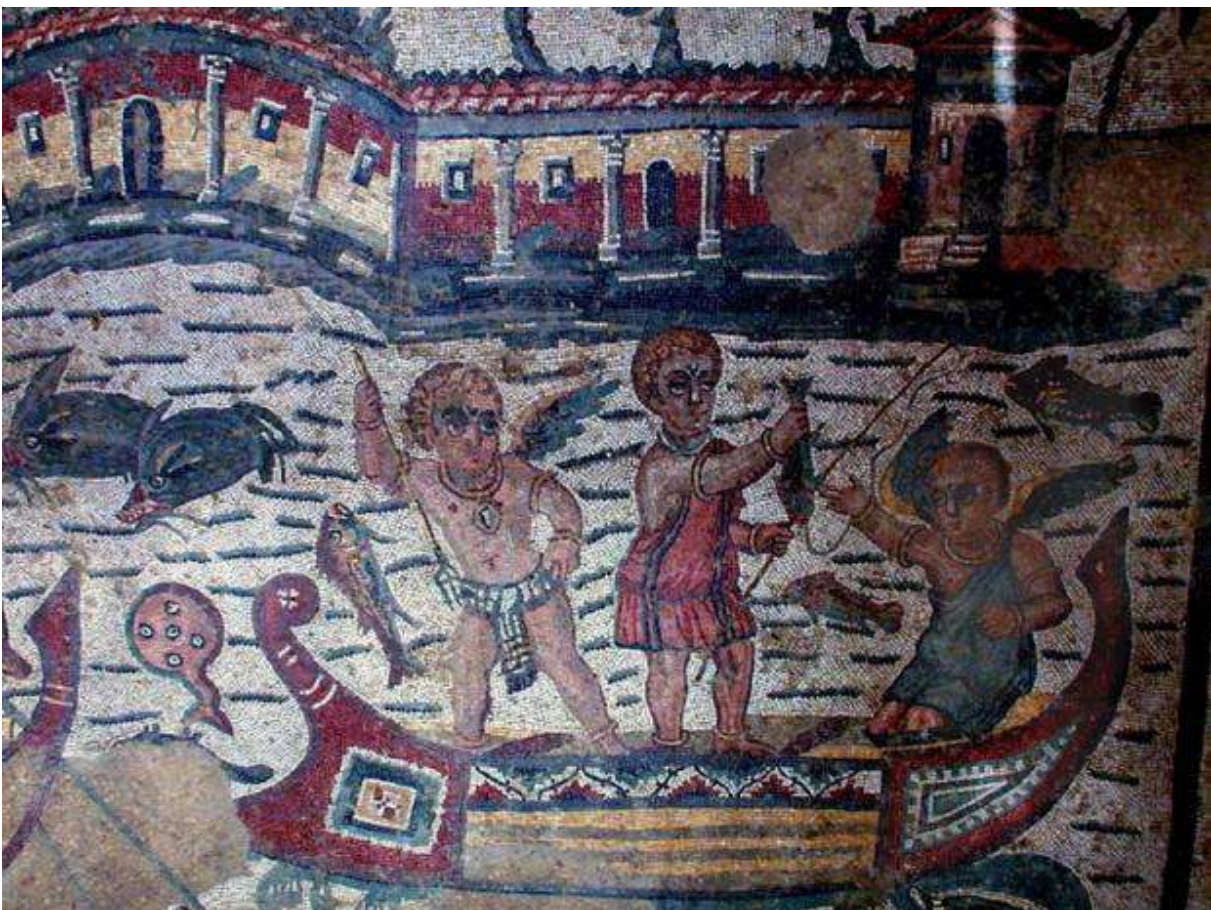


Villa Ercúlea, Piazza Armerina, mosaico, séc.IV d.C.

Para Cirlot¹⁴, o menino é o símbolo do futuro, em contraposição ao ancião que significa o passado; segundo Jung¹⁵ e Kerenyi¹⁶ o menino simboliza forças formativas do inconsciente, de caráter benéfico. Psicologicamente, o menino é o filho da alma, o produto da conjunção entre o consciente e o inconsciente.

Esta definição da simbologia do menino se aplica às imagens de meninos e putti nos mosaicos da Villa: imagens felizes, cheias de vitalidade e energia, de colorido vivo. As atividades cotidianas, próprias da época, se revestem de especial encanto nestas cenas e se eternizam no colorido dos mosaicos, decorando inúmeras salas da Villa Ercúlea.

A partir da imagética pesquisada nos mosaicos da Villa Ercúlea, elaborei toda a série mestra da presente produção, série que intitulo **Eros arcaico**, comentada no capítulo VII.



Villa Ercúlea, Piazza Armerina, mosaico, séc. IV d.C.

14 CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de Símbolos, São Paulo, Editora Centauro, 2005; pág. 378.

15 JUNG, Karl Gustav (Suíça, 1875-1961), psiquiatra; criador da Psicologia Analítica; colega e colaborador de Freud (Áustria, 1856-1961), com quem rompeu relações devido às divergências de interpretação acerca das forças formativas do inconsciente.

16 KERENYI, K. (Hungria, 1879-1973), colaborador de Jung; profundo estudioso e historiador de mitologia grega, em cujos estudos cruza conceitos e interpretações de importantes filósofos.

Mar Português: A azulejaria barroca em Portugal - séc. XVII d.C.

*“Ó mar salgado, quanto do teu sal,
são lágrimas de Portugal”*

*Fernando Pessoa*¹⁷

Foi em Portugal que o azulejo conheceu grande desenvolvimento, quer quanto à forma, quer quanto à função, como esclarece José Meco¹⁸: “Desmontando as superfícies e remontando geometricamente os espaços - nos revestimentos abstratos - ou aumentando o campo visual pela introdução da perspectiva e da construção tridimensional nas composições figurativas, a azulejaria desempenhou, entre os séculos XV e XVII, um papel amplamente complexo na transformação dos espaços arquitetônicos portugueses, homogeneizando-os e regularizando-os pela introdução de escalas corretoras”.

E não só em Portugal que o seu uso foi intenso, mas também nas ilhas atlânticas e territórios ultramarinos, com especial destaque para o Brasil onde, principalmente na Bahia e em Pernambuco, os azulejos constituem um riquíssimo patrimônio cultural.

Em Lisboa existem três palácios construídos no séc. XVII d.C. que encerram um interessante espólio azulejar, composto por painéis representando cenas das Metamorfoses de Ovídio, o poeta latino (43 a.C. -17 d.C.). As Metamorfoses são a epopéia do mito greco-romano, uma enorme fábula que começa com o caos e a criação do mundo e termina no reinado de Augusto. Ovídio reuniu várias lendas de um tempo longínquo e misterioso, em que deuses, homens, plantas, animais e até nuvens, astros e minerais viviam em íntima harmonia. Seus versos influenciaram a poesia bucólica e mitológica do Renascimento, assim como diversos outros artistas que passaram a ilustrar as edições de suas obras.

Estas gravuras eram conhecidas em toda a Europa, e chegaram até o período

17 PESSOA, Fernando. Mar português in Mensagem. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

18 MECO, José. Azulejaria Portuguesa, in Revista Oceanos, n°. 36/37, outubro 1998 /março 1999, pág 7.

barroco no séc. XVII d.C., sendo usadas como modelos para criação de diversos outros trabalhos artísticos, inclusive a azulejaria que reveste as paredes destes palácios portugueses.

Em muitos barrados desses painéis de azulejos, contornando as cenas mitológicas, encontramos pequenos putti, como elementos secundários das composições. Inspiramo-nos em suas formas rechonchudas, e nos tons da azulejaria, mas o recorte que fizemos coloca os putti como elemento central da composição.

Na série **Eros-acqua**, utilizamos as inúmeras volutas e arabescos característicos das ornamentações barrocas e também os tons de azul - ultramar, cerúleo, em muitas nuances, remetendo à água, as ondas, ao mar de Portugal.



Palácio dos Marqueses de Tancos, Lisboa, Portugal, painel de azulejos, séc.XVII.

Ser criança: Jacques Stella e Les jeux et plaisirs de l'enfance, séc XVII d.C.

*“Não se concebe na vida
a hora clara existida
livre de tempo e de dor”*

Cecília Meirelles, Retrato de uma criança com uma flor na mão¹⁹

Filho do pintor François Stella, Jacques Stella (França, 1596-1657) trabalhou em Florença na corte dos Médicis entre 1616 e 1622. A seguir, permaneceu em Roma por 10 anos, tornando-se famoso por suas pinturas e gravuras em metal. Por volta de 1634, Stella dirigiu-se a Paris, estabelecendo-se como pintor da corte de Luís XIII.

Após a morte de Stella, suas sobrinhas, por ele treinadas como pintoras, gravaram muitos de seus desenhos, entre eles a série intitulada **Les jeux et plaisirs de l'enfance**. Esta série é composta por 50 gravuras em metal que representam grupos de meninos envolvidos em jogos e brincadeiras infantis.

Esses meninos são putti, embora não tenham asas, pois têm as formas rechonchudas, os cabelos anelados, e se apresentam despidos, como os putti e erotes dos mosaicos e afrescos romanos. Enquanto os putti de Pompéia parodiavam as atividades dos adultos, os meninos de Stella brincam e jogam como brincam e jogam os meninos de todos os tempos. Brincam junto a natureza: sua presença é atemporal, vivem numa “idade do ouro”, livre de maiores cuidados e preocupações.

Os putti de Stella serviram de “modelos”, de objetos de estudos dos quais nos utilizamos para aperfeiçoar o desenho, uma vez que aparecem na série **Les jeux et plaisirs de l'enfance** em diversas posições, o que torna o aprendizado com um mestre muito enriquecedor. Uma das gravuras desta série originou o painel intitulado “Papel”, por fazer uma referência aos papéis quadriculados dos cadernos por nós utilizados para transformar em gráficos os desenhos dos putti.

19 MEIRELLES, Cecília. Seleção em prosa e verso. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975, pág.26.



LE CERCLE ET LE BILBOQUET

*A bien parler du Bilboquet
cest la chanson du Ricochet ;
Et j'aime bien mieux les postures*

*De ces sauteurs dans le Cerceau ;
quand ils prennent mieux leurs mesures
que le beau meunier à l'Aneau . 39*

Putti, Jacques Stella, gravura em metal, séc. XVII.



LE MASQUE

*Que ce gaillard est inventif
d'effrayer ce pauvre craintif
avec son masque de Satire ;*

*Et ne doit on pas admirer
que, ce qui le doit faire rire,
l'espouvante, et le fait pleurer 5*

Putti, Jacques Stella, gravura em metal, séc. XVII

V - Os putti na arte contemporânea

Na arte contemporânea, os putti são um tema recorrente para alguns artistas, que incorporam estes personagens, dando-lhe uma nova vida. Selecionei aqueles que, trabalhando com pinturas e desenhos que se utilizam desta temática, se revelaram mais significativos para o meu trabalho e com os quais eu, de alguma maneira, estabeleço um diálogo. Não pretendo realizar análises relativas ao trabalho destes artistas, embora considere importante citar os brasileiros Wesley Duke Lee (1931), que em sua série **Aeon Filius**, de 1999, trabalha o tema dos putti, e Adriana Varejão (1961), cujo trabalho bebe nas fontes da azulejaria barroca portuguesa, utilizando-se de seu vasto repertório de imagens, entre eles os anjinhos barrocos da iconografia cristã ocidental.

Ambos os artistas dispõem de vários textos críticos a respeito de sua obra, alguns citados na Bibliografia.

Mais significativa para o desenvolvimento do nosso trabalho foi a série **In the garden**, realizada na década de 80 pela artista norte-americana Jennifer Bartlett (1941). Seu trabalho transita entre a abstração e o realismo, utilizando-se de várias técnicas e suportes; Bartlett tanto se vale de elementos da arte minimalista, quando usa materiais não tradicionalmente pertencentes as artes plásticas, ou a repetição do tema como recurso de composição, quanto de uma linguagem comum a mestres da pintura como Monet e Matisse, ao produzir uma arte sedutora, lírica, por vezes “decorativa”, que representa acontecimentos óbvios da vida como o tempo, as estações do ano, a passagem do dia para a noite.²⁰

A série **In the garden** é formada por 197 desenhos realizados em 10 técnicas diferentes: lápis preto, lápis de cor, bico de pena, aguada de nanquim, crayon conté, carvão, aquarela, guache, pastel seco e oleoso. Mas foi a temática utilizada pela artista que me atraiu; todos os desenhos retratam, de inúmeras maneiras uma piscina num jardim cercado de vegetação, tendo por fundo o céu de Nice, no sul da França. Esta piscina possui, na sua borda, a estátua de um pequeno menino - um putto, urinando na água. Através desta cena banal, Jennifer Bartlett cria um mundo próprio, em quase 200 obras, composto de alguns elementos que se desdobram em múltiplas possibilidades. Estes trabalhos representaram para mim o estímulo inicial para o desenvolvimento da minha poética, devido ao tema comum - os putti.

20 RUSSELL, John in BARTLETT, Jennifer. In the garden, New York, Harry N. Abrams, 1982.



Jennifer Bartlett, série In the garden, óleo sobre tela, 1980.



Jennifer Bartlett, série In the garden, aquarela e guache s. papel, 1980.



Jennifer Bartlett, série In the garden, aquarela s. papel, 1980.

VI - O Percurso

Este capítulo trata da descrição da poética e dos procedimentos técnicos utilizados nos trabalhos que compõem as duas séries que gravitam em torno da série “mestra”, intitulada de **Eros-arcaico**. Foram produzidas ao longo de 2006 e 2007, livremente inspiradas pela imagética dos putti até então coletada. As séries são **Eros-acqua** e **Os grafitti de Eros**, abaixo comentadas.

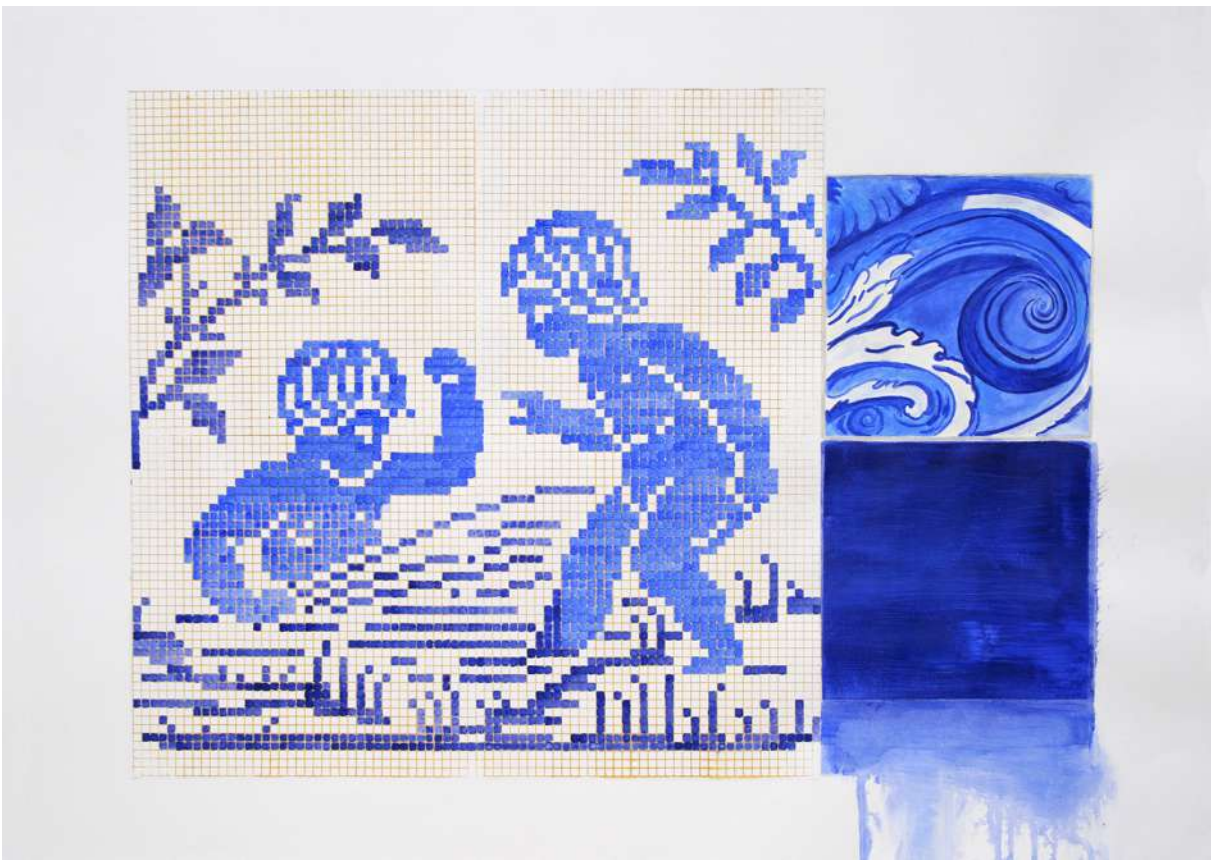
Eros-acqua

Em toda a arte greco-romana da Antigüidade, eram muito comuns as representações de pequenos erotes em cenas marinhas, principalmente ao redor de Vênus, ou pescando e montando golfinhos. Existe uma grande quantidade de mosaicos em Pompéia e na Piazza Armerina com esta temática. Também a azulejaria barroca portuguesa retoma o assunto, com suas bordas e barrados decorados com motivos alusivos ao mar.

Na série **Eros-acqua**, apresentada a seguir, também utilizo as representações de ondas e arabescos, pesquisadas em fotografias de mosaicos antigos, azulejos portugueses e gravuras japonesas; criei alguns desenhos, e estruturei uma pequena narrativa, onde dois putti alternam o brincar e o lutar, entre as águas que podem ser do mar, da piscina, de um lago. Usei folhas de papel fine-face, 240g, no tamanho 50cm x 80cm.

Utilizei o processo de impressão em silk-screen para os quadriculados, que nestes trabalhos têm medidas variando entre 0,5cm x 0,5cm e 1cm x 1 cm. A rede quadriculada é toda impressa em tom de terra de siena natural, sobre o papel fine-face, instalando um contraste com os azuis ultramar e cerúleo utilizados para pintar os demais elementos. Venho de família grande e afetuosa, onde eu e meus irmãos brincávamos e “lutávamos” o tempo todo, cada um querendo ser o mais forte. Estas pinturas me recordam a infância, com os putti se confrontando em diversos momentos, até que se eternizam num padrão de azulejo.

Para mim, nesta série, a passagem do tempo se dá pela seqüência dos desenhos, até que no último desenho, o de nº 6, o tempo se congela.



Série **Eros-aqua** 1, silk-screen e acrílico sobre papel, 60cm x 80cm, 2006.



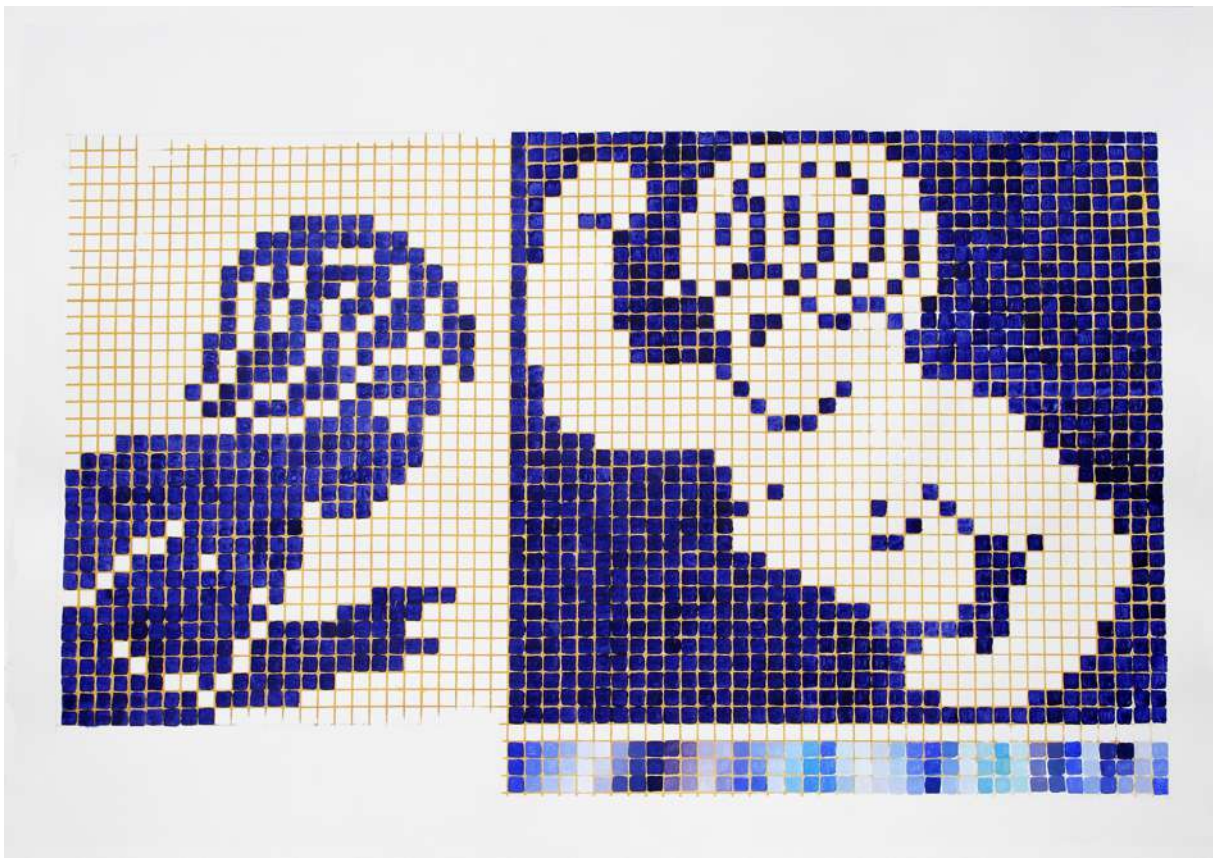
Série **Eros-acqua 2**, silk-screen e acrílico s. papel, 60cm x 80cm, 2006.



Série **Eros-acqua 3**, silk-screen e acrílico s. papel, 60cm x 80cm, 2006.



Série Eros-acqua 4, silk-screen e acrílico s. papel, 60cm x 80cm, 2006.



Série **Eros-acqua 5**, silk-screen e acrílico s. papel, 60cm x 80cm, 2006.



Série **Eros-acqua** 6, silk-screen e acrílico s. papel, 60cm x 80cm, 2006.

Os grafitti de Eros

Esta série é composta por 9 pinturas sobre papelão Paraná, nas quais foi parcialmente usado um processo de impressão direta com carimbos. Cada trabalho mede 40cm por 60 cm. O processo de execução se deu através da preparação prévia do papelão Paraná com uma base de textura acrílica e pó de mármore. Apliquei veladuras, que são camadas muito finas de tinta, em tons terrosos; recortei moldes de E.V.A., no formato dos putti, entintando-os com tinta de impressão e prensando a seguir. Como as inscrições murais de Pompéia, criei as minhas próprias inscrições, adicionando nomes de pessoas queridas, lembranças, poesias e citações em inglês, português e latim.

A atração por velhas paredes, com suas manchas, rabiscos, fendas, com suas cores envelhecidas pelo tempo, me estimulou a criar estes trabalhos: adivinho histórias nas paredes antigas, quase posso ouvi-las. Criei as minhas próprias, nas quais os escritos trazem o meu imaginário, minhas lembranças e aspirações.

São recortes da memória pessoal que se expandem até à memória coletiva, sonhos e lembranças, talvez comuns a todos nós.



Carimbo de EVA.



Carimbo de EVA.



Carimbo de EVA.



Carimbo de EVA.



Carimbo de EVA.



Carimbo de EVA.



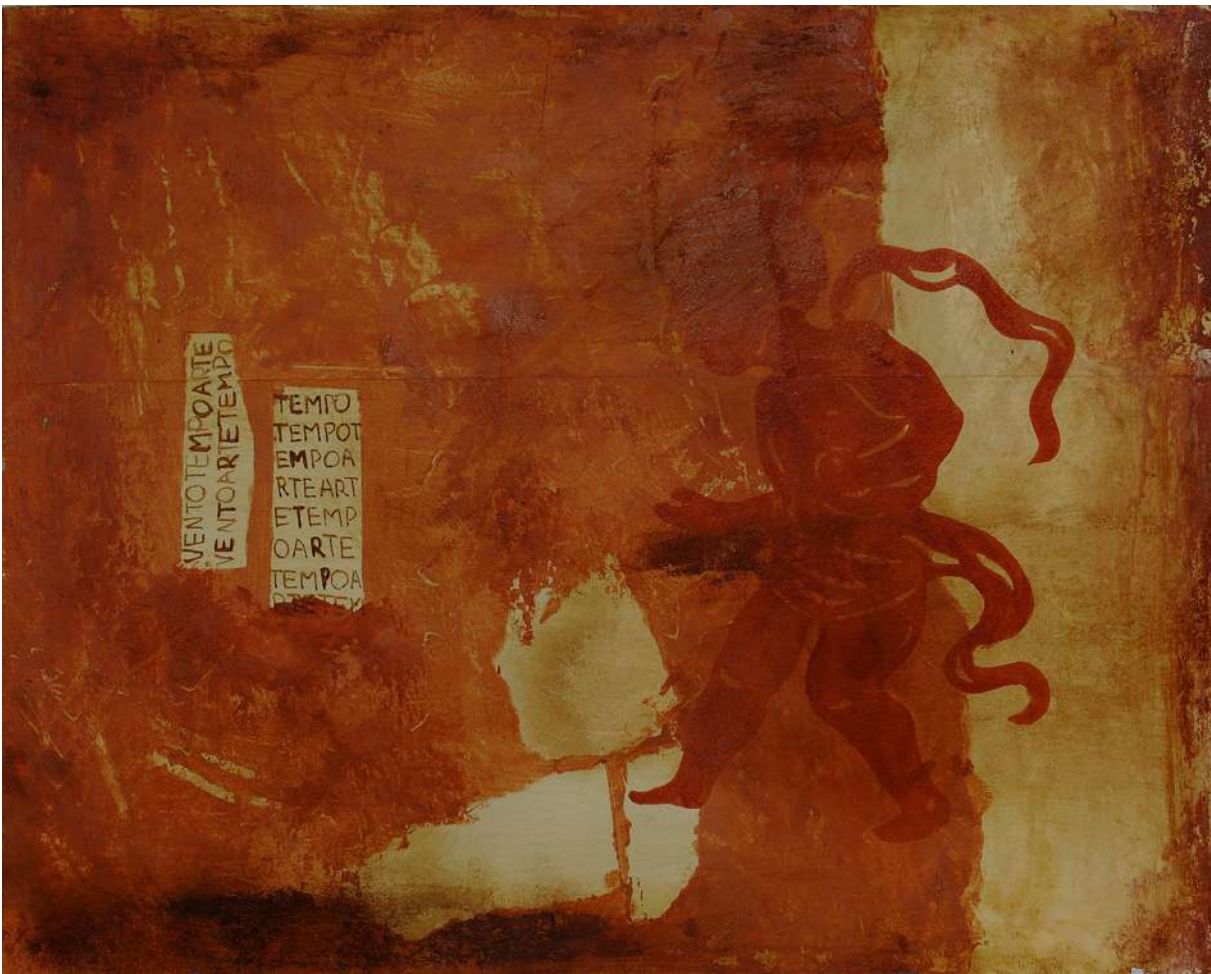
Carimbo de EVA.



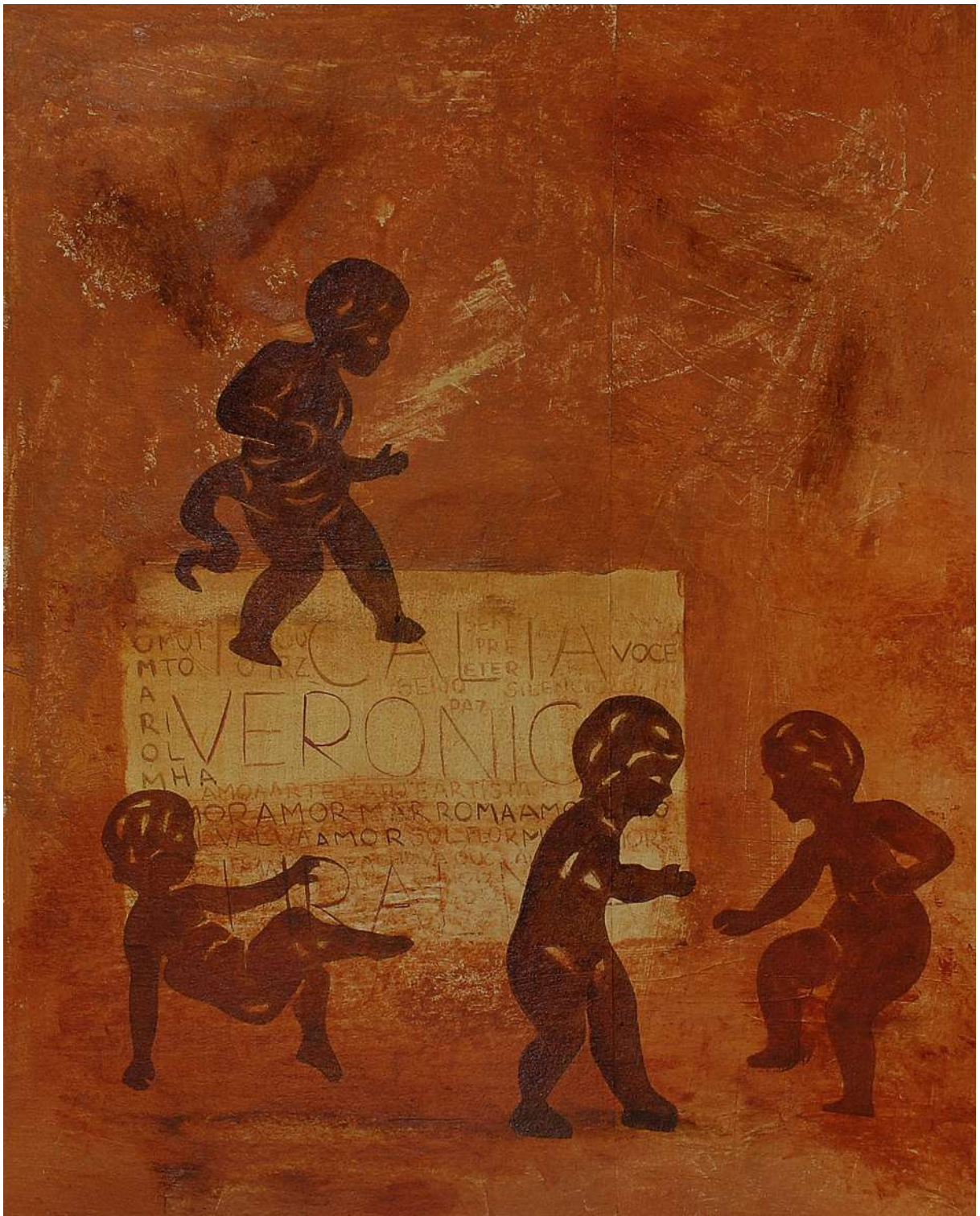
Carimbo de EVA.



Carimbo de EVA.



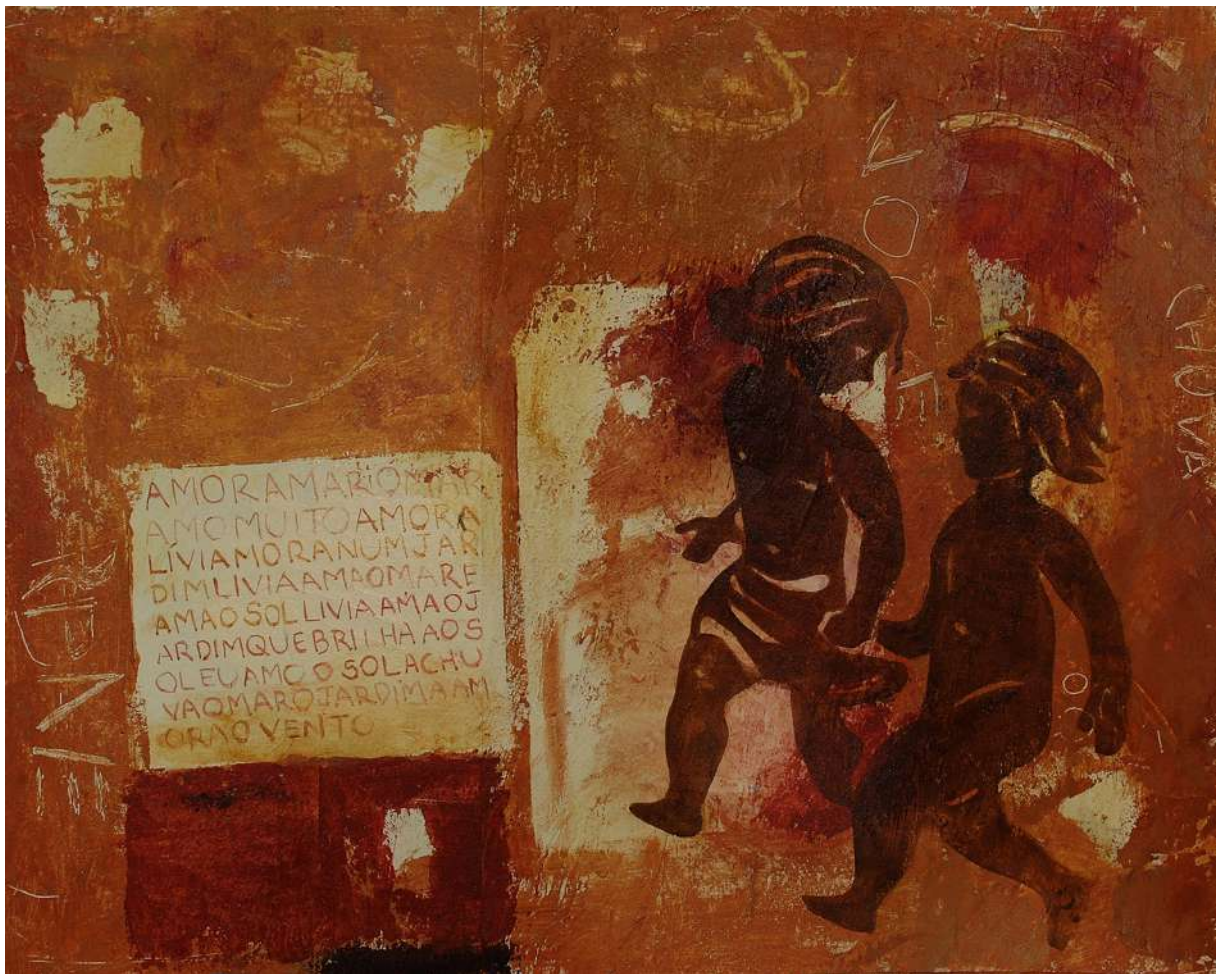
Série **Os grafitti de Eros 1**, impressão por carimbos s. papelão Paraná, 40cm x 60cm, 2007.



Série **Os grafitti de Eros 2**, impressão por carimbos s. papelão Paraná, 2007.



Série **Os grafitti de Eros 3**, impressão por carimbos s. papelão Paraná, 40cm x 60cm, 2007.



Série **Os grafitti de Eros 4**, impressão por carimbos s. papelão Paraná, 40cm x 60cm, 2007.



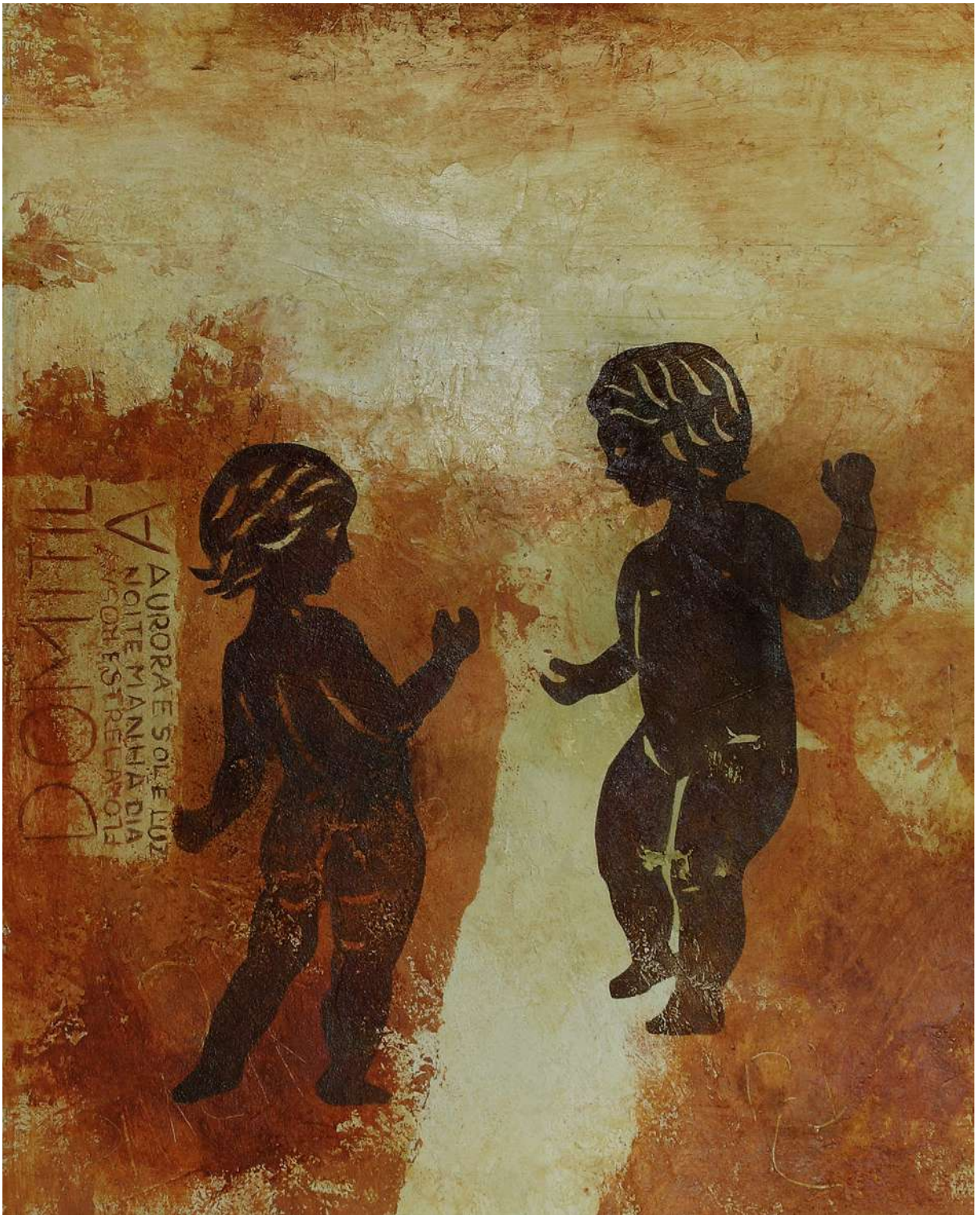
Série Os graffiti de Eros 5, impressão por carimbos s. papelão Paraná, 40cm x 60cm, 2007.



Série **Os grafitti de Eros 6**, impressão por carimbo s. papelão Paraná, 40cm x 60cm, 2007.



Série **Os grafitti de Eros** 7, impressão por carimbos s. papelão Paraná, 40cm x 60cm, 2007.



Série Os **grafitti** de Eros 8, impressão por carimbos s. papelão Paraná, 40cm x 60cm, 2007.

VII - Renda, pedra e papel

Renda

Este capítulo trata da produção atual, os procedimentos utilizados, comentários e reflexões. Recebe o título de **Renda, Pedra e Papel** em homenagem aos materiais originais que compõem os trabalhos onde foram pesquisadas e coletadas as representações dos putti: a **renda** de filé, a **pedra** dos mosaicos e o **papel** quadriculado dos cadernos de desenho utilizados para os gráficos das figuras.

A série **Onde está a tua alma?** pertence ao universo poético de **Renda**, e aconteceu quando o álbum de renda de filé foi encontrado, e a partir dele toda a práxis artística se estabeleceu. Passei a coletar imagens de putti em bordados e rendas antigos, formando um pequeno acervo de imagens, e criando mais algumas, produzindo diversas pinturas entre os anos de 2001 e 2003. Esta série é composta de 12 painéis duplos, formando dípticos, medindo cada um 1,20m por 1,50m. Sobre os painéis apliquei uma base de massa acrílica e pó de mármore, seguida de veladuras de tinta acrílica; assim que a tinta secou, apliquei a retícula quadriculada usando o processo de impressão por silk-screen, e pintei as figuras com tinta acrílica.

As rendas pertencem ao universo feminino, a algo antigo, delicado e perdido no tempo; ainda sob este signo produzi uma obra em 2006, **Os três**.

Quando encontrei o álbum de rendas de filé, buscava reproduzir na pintura a semelhança com a trama da renda na pintura, com o seu quadriculado uniforme e regular, sobre o qual eram bordados desenhos variados. Tentei pintar este quadriculado sobre a tela já preparada com massa acrílica e pó de mármore, mas o processo era muito lento e minucioso; isto foi solucionado com a adoção da retícula impressa em silk-screen, e o método simples de aplicá-la sobre o painel. Os quadradinhos da retícula medem de 0,5cm x 0,5cm até 2cm x 2cm; na série **Onde está a tua alma?** utilizei a medida de 1cm x 1cm nos quadriculados.

No primeiro trabalho realizado dentro desta temática dos putti intitulado **Guirlanda 1**, a impressão por silk-screen ainda não era por mim adotada; os quadriculados, bastante irregulares,

foram feitos com um carimbo medindo no total 10cm x 10cm, sendo que cada quadradinho media 1cm por 1 cm; então, sobre a tela já preparada com textura de massa acrílica e pó de mármore, e pintada em tons de verde-água, o carimbo foi aplicado, e as figuras foram pintadas. O desenho foi em parte tirado de um modelo de renda antiga, e em parte criado por mim, e posteriormente quadriculado.



Série **Renda**, **Guirlanda I**, acrílico s. painel, 1,20 x 1,50 m, 2001.

A partir deste painel, procurei aperfeiçoar a técnica de reproduzir os quadriculados, adotando a impressão por silk-screen onde a retícula quadriculada se apresenta regular e uniforme. Este procedimento facilitou a execução dos trabalhos seguintes, que formaram a série já citada. As imagens reproduzidas a seguir são representações de putti, com asas, e de meninos em situações idílicas, num mundo quase perfeito, de alguma maneira protegidos da violência e da miséria.

Estas imagens celebram as alegrias de uma infância dourada, de um tempo resplandecente e imemorial. Embora tenhamos plena consciência de como vivem muitas crianças hoje, em situações de miséria, violência e abandono, em nosso íntimo, e em nosso trabalho persistem o sonho e o desejo de uma infância feliz e segura para todas elas.



Série **Renda**, silk-screen e acrílico s. painel, díptico, total 1,20cm x 2,40cm, 2002.



Série **Renda**, silk-screen e acrílico s. painel, díptico, total 1,20 x 2,40 m, 2002.



Série **Renda**, silk-screen e acrílico s. painel, 1,30 x 1,50 m, 2003.



Série **Renda**, silk-screen e acrílico s. painel, 1,30 x 1,50 m, 2004



Série Renda, Os três, silk-screen e acrílico s.painel, 1,80m x 2,10m, 2006.

Pedra

*“E agora que separados vivemos o que foi vivido,
com doce amor choramos quem fomos nesse tempo antigo”*

Cecília Meirelles, O tempo no jardim”²¹

Os mosaicos estão entre as mais duráveis formas de arte decorativa remanescentes da Antigüidade. Surgiram primeiro no mundo grego, na forma de pisos usando pedregulhos naturais, e no final do séc. V a.C., foram enriquecidos com vidros e mármore de vários tons. A maneira mais conhecida de confeccionar os mosaicos, composta por pequenas peças de pedras de formato quase cúbico - as tésseras, foi desenvolvida no período Helenístico, entre os séculos III e II a.C. Esta forma foi adotada em Roma e na Itália e se espalhou nos séculos seguintes através do Império Romano. Pisos deste tipo são identificadores da presença romana na área, variando de simples mosaicos monocromáticos, geralmente em preto e branco, até os mais elaborados padrões geométricos policromáticos, dos desenhos baseados em motivos florais e vegetais até às cenas figurativas.

Foi livremente inspirada nos padrões geométricos dos mosaicos romanos e nas representações dos putti, que criei a série mestra desta pesquisa: o políptico **Eros-arcaico**, realizado em 2007. Inspirada pelos milhares de pedrinhas coloridas dos mosaicos antigos, elaborei bordaduras e arabescos, dispostos em 9 painéis de 1m por 1m cada, onde a retícula quadriculada busca a semelhança com as tésseras, como são chamadas as pequenas pedrinhas cúbicas dos mosaicos gregos e romanos. Coloquei imagens de putti em alguns painéis, criadas a partir das figuras encontradas nos mosaicos e também nos afrescos antigos. Desenhei novamente estas figuras, adaptando-as ao quadriculado da retícula.

Os mestres mosaicistas da Antigüidade buscavam reproduzir de maneira fiel a realidade, para isso se valendo dos múltiplos tons criados pelas pedrinhas coloridas.

²¹ MEIRELLES, Cecília. O tempo no jardim, Seleta em prosa e verso, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975, pág. 52.

Não foi essa a nossa intenção. As figuras são recortadas e inseridas na pintura, sem a preocupação de imitar a realidade, ou com indicações de tempo, lugar e identidade.

Nesta série usei poucos tons, ao contrário dos multicoloridos mosaicos antigos: os brancos quentes, o ocre e a terra de siena natural tornam a composição quase monocromática; o fundo é abstrato, em algumas partes apenas manchado, margeado por arabescos incompletos e diferentes entre si. Os painéis, de 1m por 1m cada, representam partes desconexas de um painel maior que se agrupam, formando outra composição. Os barrados podem pertencer a um ou outro mosaico, porque seu desenho é às vezes interrompido em um painel, e retomado em outro. As tésseras desaparecem em algumas partes, revelando manchas que remetem à umidade das velhas paredes.

Nada tão certo, nada tão perfeito. O mundo dos putti também se fragmenta, tornando-se um grande quebra-cabeça, onde algumas partes não se encaixam.



Série **Eros-arcaico**, políptico composto por 9 painéis, medida total 3m x 3m, 2007.



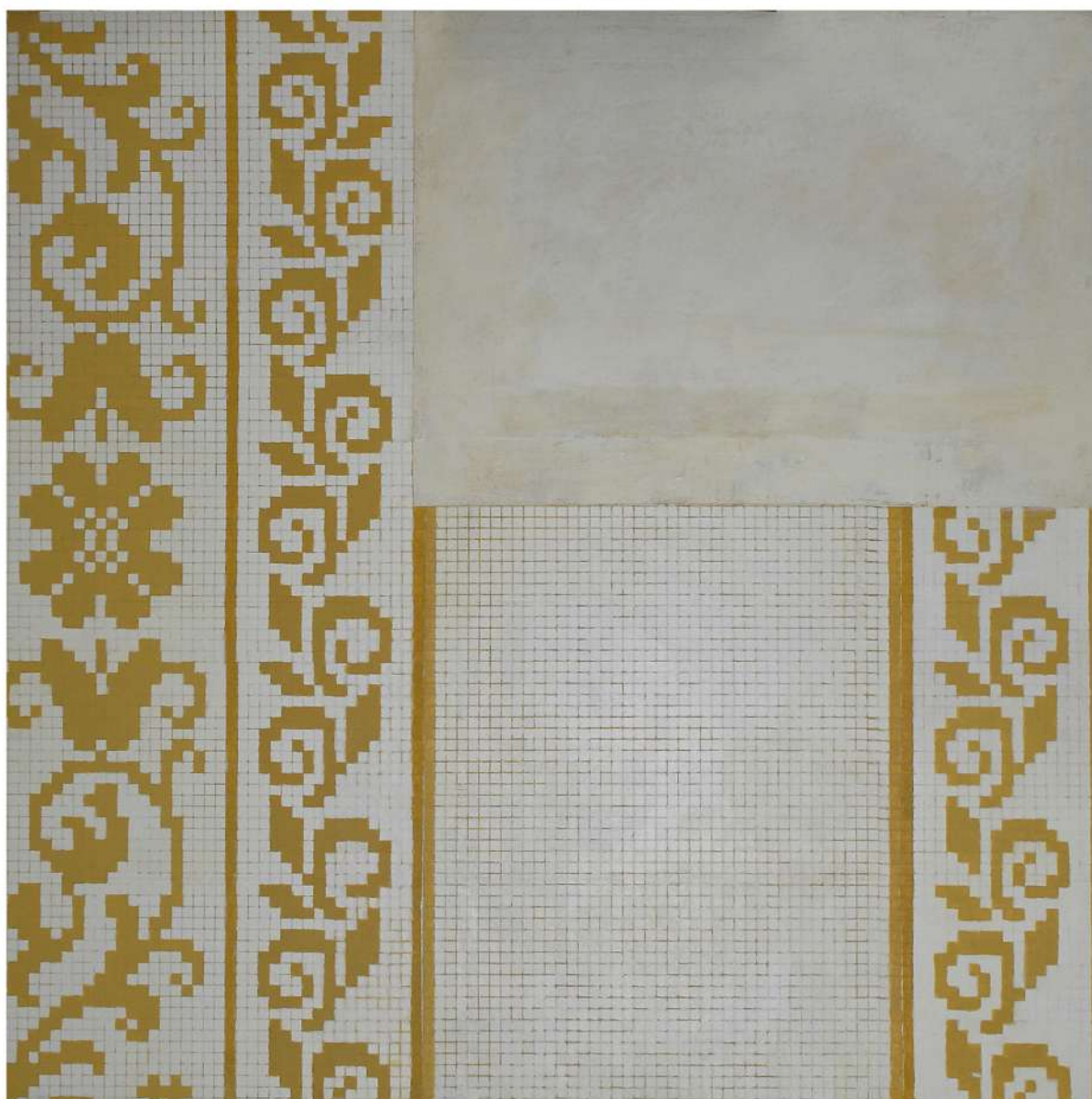
Série **Eros-arcaico** 1, silk-screen e acrílico s. painel, 1m x1m, 2007.



Série **Eros-arcaico 2**, silk-screen e acrílico s. painel, 1m x 1m, 2007.



Série **Eros-arcaico** 3, silk-screen e acrílico s. painel, 1m x 1m, 2007.



Série **Eros-arcaico** 4, silk-screen e acrílico s.painel, 1m x 1m, 2007.



Série **Eros-arcaico** 5, silk-screen e acrílico s. painel, 1m x 1m, 2007.



Série **Eros-arcaico** 6, silk-screen e acrílico s. painel, 1m x 1m, 2007.



Série **Eros-arcaico** 7, silk-screen e acrílico s. painel, 1m x 1m, 2007.



Série **Eros-arcaico** 8, silk-screen e acrílico s. painel, 1m x 1m, 2007.



Série **Eros-arcaico** 9, silk-screen e acrílico s. painel, 1m x 1m, 2007.

Papel

“Eram estranhos os desvios de memória das pessoas da aldeia: coisas que eles se empenhavam em lembrar às vezes fugiam e se escondiam bem no fundo, sob o manto do esquecimento. E exatamente aquilo que decidiam que era muito importante esquecer, justo isso vinha à tona, e saía de dentro do esquecimento como se fosse, intencionalmente, para incomodar”.

Amos Oz, De repente nas profundezas do bosque ²²

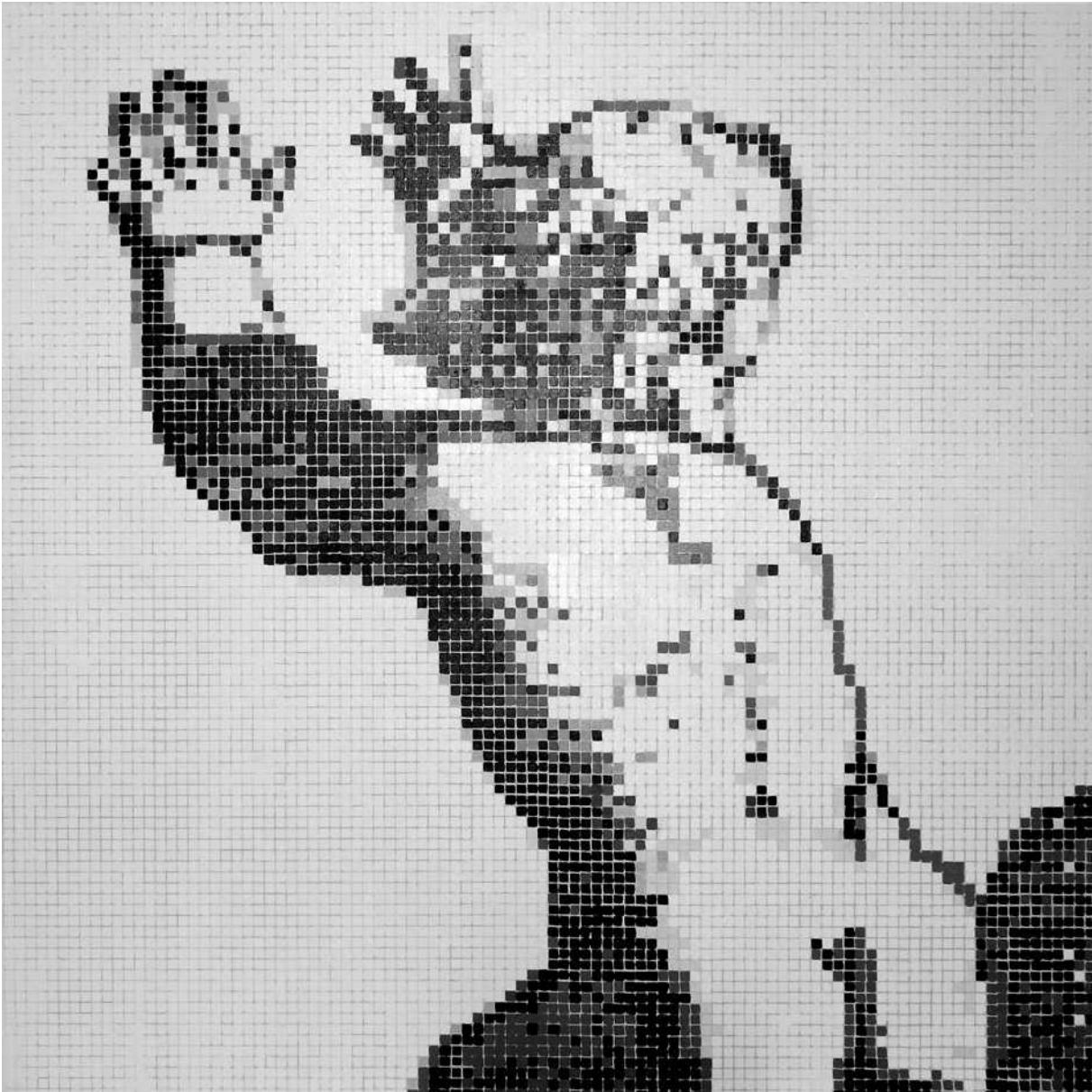
Papel faz referência aos inseparáveis cadernos de desenho, onde faço os desenhos e esquemas apropriados, e também ao tradicional suporte usado para imprimir gravuras, já que neste momento debruço-me sobre as reproduções das gravuras em metal de Jacques Stella, intituladas Les jeux et plaisirs de l'enfance, impressas por suas sobrinhas após a sua morte, em 1657. Estas gravuras trazem uma grande quantidade de putti, em toda a sua graça e encanto, envolvidos em jogos e brincadeiras próprios da infância. Tenho desenhado algumas destas imagens, ampliando pequenos detalhes, como estudo e reflexão. Admiro muito a obra de Stella, e o painel mostrado a seguir constituiu para mim um exercício de forma e cor, e talvez uma busca por novos caminhos.

Este painel foi baseado em uma gravura de Jacques Stella, a prancha número 5, intitulada Le masque, pertencente à série Les jeux et plaisirs de l'enfance.

Nesta gravura, um grupo de crianças - ou putti - é aterrorizado por uma outra criança que carrega a máscara de um sátiro. Recortei as imagens, retirando-as do contexto original e ampliando aquelas para mim mais interessantes.

O painel mede 1 m x 1 m; a base é preparada com textura de pó de mármore e massa acrílica, seguida de veladuras de tinta acrílica branca, e da impressão da retícula quadriculada, através da grade de silk-screen. A seguir, as figuras foram pintadas também com tinta acrílica, numa escala de tons de branco, cinza e negro.

22 OZ, Amos. De repente nas profundezas do bosque, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, pág. 50.



Série **Papel**, silk-screen e acrílico s. painel, 1m x 1m, 2007.

VII - Conclusão

Se a questão inicialmente proposta discutia as possibilidades de representação dos putti nas pinturas por nós executadas, consideramos esta pergunta em parte respondida pela produção apresentada, embora também consideramos a práxis poética em permanente construção, o que nos leva a novos questionamentos e reflexões.

Mergulhar neste universo povoado por imagens de crianças belas, felizes e livres de maiores cuidados, conduz a inevitáveis comparações com a realidade, o que buscamos salientar no cap. VII, no item **Renda**.

A semelhança buscada com a trama da renda de filé, as tésseras dos mosaicos e o quadriculado dos papéis de desenho ofereceu a possibilidade não da mimese, mas a da reconstrução lenta e minuciosa, através da pintura dos pequenos quadrados coloridos, de fragmentos de memórias perdidos em alguma infância feliz que tenhamos tido, quer tenha esta sido efetivamente vivenciada, quer verdadeira apenas nos anseios e sonhos de cada um de nós.

O oportuno texto de Lowell Pettit, a respeito da exposição Empty nest: the changing face of childhood in Art, (vide Anexos), coloca uma importante questão, que também nos instiga: “Para onde foram as crianças na Arte?”.

Lowell Pettit tece considerações sobre a quase absoluta ausência de representações de crianças na arte em boa parte do séc XX d.C., com exceção de importantes artistas e escultores que continuaram a trabalhar com o tema, como Balthus (1908 -2001) Hans Bellmer (1902-1925), Alice Neel (1900-1984) e Picasso (1881-1973), entre outros.

De nossa parte, acrescentamos a esses artistas, os já citados Wesley Duke Lee, Adriana Varejão e Jennifer Bartlett.

Nesta pesquisa sobre a origem e a permanência dos putti na arte, verificamos que sua presença era constante até o advento da Arte Bizantina, que entre os sécs. V d.C. e XIV d.C., aboliu completamente de seus mosaicos e afrescos tais representações. Os putti só ressurgiram com Donatello, na Renascença, e permearam toda a Arte Ocidental, passando pelo período barroco

européu e brasileiro, e chegando até o Impressionismo, onde a pintura de crianças, e não mais de putti constituía um tema caro àqueles artistas.

Embora o nosso trabalho se ateuve a algumas épocas específicas, sem pretensão de fazer um levantamento dentro da História da Arte sobre as representações de crianças e putti, achamos pertinente observar que, se durante boa parte do séc XX d.C., as crianças não foram pintadas ou esculpidas ou mesmo fotografadas por grande parte de artistas, o texto de Lowell Pettit aponta para novas direções na representação deste tema. Atualmente resgatado por muitos artistas contemporâneos, as crianças voltaram a aparecer na arte, talvez como se os aspectos transitórios e arbitrários da infância representassem a perfeita metáfora para tempos incertos e um mundo instável.²³

Nossa intenção aqui não é a de nos aprofundarmos sobre os aspectos sociológicos, históricos ou antropológicos do tema, embora estas áreas do saber eventualmente tenham cruzado a nossa pesquisa, enquanto buscávamos as singelas e delicadas imagens que tanto admiramos.

Na construção desta poética, por várias vezes alternamos a busca do aprimoramento técnico com a prática em si e as reflexões constantes.

Coloca-se também a questão do encaminhamento dos trabalhos futuros, uma vez que ainda permanece em nós o encanto pelos putti e o desejo de representá-los.

Quanto à pergunta de Lowell Pettit, não sabemos responder de maneira completa para onde foram as crianças na arte, mas podemos afirmar que algumas encontram-se pintadas aqui, bem perto de nós.



23 PETTIT, Lowell. Texto crítico sobre a exposição Empty nest: the changing face of childhood in Art, Nov. 2007.

VIII - Referências

LIVROS

AFRESCOS

MAZZOLENI, Donatella. Domus: wall painting in the roman house. Verona, Arsenale Editrice, 2004.

ARTE e ARTISTAS

BARTLETT, Jennifer. In the garden. New York, Harry N. Abrams, 1982.

DANTO, Arthur C. Após o fim da Arte: a Arte Contemporânea e os limites da História. Tradução Saulo Krieger. São Paulo, Odysseus, 2006.

DORFLES, Gillo. Elogio da desarmonia, Arte e Comunicação. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

FRIEDMAN, Martin. Close reading- Chuck Close and the artist portrait. New York, Harry N. Abrams, 2005.

KRAUSS, Rosalind. Retículas in La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág.23.

LEE, Wesley Duke. O Filiarcado, ensaio alquímico com jogos infantis. Catálogo da exposição. São Paulo, Instituto de Arqueologia Anímica de Santo Amaro, 1999.

MANGUEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

STELLA, Jacques. Les jeux et plaisirs de l'enfance, Paris, 1657. Nieukoop:,Miland Publishers, 1968.

VAREJÃO, Adriana. Adriana Varejão. Textos de Louise Néri e Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro, Takano, 2001.

AZULEJOS

CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Hollanda; SALIM, Alex. O Azulejo na Arquitetura Religiosa de Pernambuco, séculos XVII e XVIII. São Paulo, Metalivros, 2006.

MECO, José in HESPANHA, Antonio Manuel. Revista Oceanos: azulejos Portugal e Brasil, nº36/37. Lisboa, Bertrand, 1998.

DICIONÁRIOS

BRANDÃO, Junito de Souza. Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega. Petrópolis, RJ, Vozes, 1991.

CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos. São Paulo, Centauro, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Dicionário da Língua Portuguesa-Novo Aurélio séc.XXI. São Paulo, Nova Fronteira, 2006.

LAROUSSE. Dicionário Avançado Inglês-Português/Português-Inglês, coordenação editorial de José A. Galvez. São Paulo, Larousse do Brasil, 2006.

SABINO, Marco. Dicionário da Moda. Rio de Janeiro, Elsevecer, 2007.

ENCICLOPÉDIAS

ABRIL CULTURAL. Enciclopédia de Mitologia, volume I. São Paulo, Victor Civita, 1973.

ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA, 15ª edição, vol IV, pág. 172.

SIMONE, Antonio. VERCHI, Gemma. Enciclopédia dos Museus -Pompéia. Milão, Arnaldo Mondadori, 1979.

LITERATURA

BORGES, Jorge Luís. Conto Funes, o memorioso in Borges: Prosa Completa. Tradução de Marco Antonio Frangiotti, Barcelona, Ed. Bruguera, 1979, vol I, págs. 477-484.

MEIRELLES, Cecília. Seleta em prosa e verso. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975, 2ª edição.

OZ, Amos. De repente nas profundezas do bosque. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

PESSOA, Fernando. Mensagem. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

MEMÓRIA

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade - lembranças de velhos. São Paulo, Companhia das Letras, 13ª edição, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro, Imago, 2ª edição, 2005.

SELIGMAN - SILVA, Márcio. O local da diferença - ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo, Editora 34 Ltda., 2005.

TARKOVSKY, A. Arsenevich. Esculpir o tempo. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 2ª edição, 1998.

PUTTI

DEMPSEY, Charles. Inventing the Renaissance Putto. North Carolina, The University of North Carolina Press, 2001.

GREER, Germaine. The beautiful boy. New York, Rizzoli, 2003.

KUNSTMANN, Joseph. The transformations of Eros. Edinburgh and London, Oliver & Boyd, first English edition, 1964.

PERNIOLA, Mário. Pensando o ritual - sexualidade, morte, mundo. Tradução de Maria do Rosário Toschi, colaboração de Mariarosária Fabris. São Paulo, Studio Nobel, 2000.

SITES

www.artnet.com, Empty nest: the Changing face of Childhood in Art, 1880 to the present, exposição coletiva na Nathan A. Bernstein Gallery, New York, nov.2007.

www.lowellpettit.com, site do crítico de arte e curador Lowell Pettit.

www.mosaicatlas.com, site sobre mosaicos ao redor do mundo.

www.wga.hu ; site sobre artistas da Renascença e do Barroco .

IX - Anexos

1 - The transformations of Eros, Joseph Kunstmann.

**2 - The Empty Nest: The Changing Face of Childhood in Art, 1880 to Present,
Lowell Pettit.**

3- Curriculum Vitae, Célia Raquel Soares M. Henriques.

1 - The Transformation of Eros; Josef Kunstmann.

Introduction

This is a picture book, showing angels in the shape of children. They are certainly some of the most charming things any artist could ever have produced. One would have thought that they could arouse nothing but delight. Yet, surprisingly, the winged children give offence to many serious Christians, who see in them an improper endeavor to prettify the exalted realms of the spirit. War is declared on the hosts of angel-children in the baroque churches, and the right to exist denied to them. Of course, no extensive campaign has been organized against them; it is thought enough just to belittle them and ridicule them. Frits Lugt for instance writes in an essay on the iconography of angels (Note 1): “We are quite ready to ignore without regret the swarms of the lively winged boys, the putty of the Italian Renaissance, and the everyday foundlings of Greek and Roman art, which are completely foreign to the sacred books of the Bible. With their love of play they have even stolen into the greatest works of architecture; we can only smile contemptuously at them.”

But ought we not to ask whether it is possible thus simply to “ignore” the angel-children of the Renaissance and the Baroque? Imagine a baroque altar or the baroque frescoes in a cupola without these children-and the artistic and organic unity of the whole work of art falls to pieces. In most baroque buildings the angel-children outnumber all other figures. And can “love of play” (Note 2) enter the Christian church only by stealth? Surely its home is there; surely it has a right of place within the sacred building? Let Paulinus of Nola (Note 3) give the answer; he provided both stimulus and rules for the pictures to be used in the world of early Christianity. He wrote in his Carmen XIV:

“Ferte Deo, pueri, laud em pia solvite vota,
Et pariter chastis date carmina festa choreis,
Spargite flore solum, praetexite limina sertis”.

Children, praise the Lord in your songs, fulfill your pious vows, and taking part in

chaste dances offer festive songs; strew the ground with flowers and decorate the gates with garlands.

With these lines the venerable witness to ancient Christian tradition exhorts the Christians to a sacred form of play as we see it represented by Donatello a thousand years later. On the latter's singers' gallery in Florence and his pulpit at Prato, terrestrial and celestial children dance and sing together, just as Paulinus wanted them to do. We know that the saintly bishop's verses refer to a feast at the grave of Felix the Martyr. On the eve of such festivals the faithful used to meet at the tombs of the martyrs and there took part in a love-feast and also performed sacred dances. They had taken over this custom from pre-Christian times, and tills were done neither by chance nor through error. On the contrary, this sacred play came to them as a legitimate heirloom. For they shared with the Greeks and the Romans the belief that all human fate, even that of heroes and saints, was a plaything in the hands of God. The Apocrypha as well as Plato's Dialogues express this belief. Gregory of Nazianzus (Note 4) expatiates upon it:

“The lofty Logos plays. He decorated the cosmos at will with colorful pictures.”

Maximus Confessor (Note 5), Gregory's disciple, follows the same line:

“We ourselves, begotten and born now like other beings on earth, are thus turned into children and eventually carried from youth into the wrinkles of old age; we resemble the flower which likewise lasts one moment only, then dies and is conveyed to that other life-*verily*, we deserve to be called a plaything of God.”

One has to remember this when one is looking at the gay crowds of putty (Note 6). A puritan cannot do justice to them: anyone who wants to understand them must be, or at least try to be, what the Greeks called an “*aner spoudogeloios*”, that is an earnest-gay man, as far removed from the laughter of the fool as from the brutish seriousness of the Philistine; a man who can smile even when weeping. He will sense a deeper meaning in the playfulness of the putty and therefore gladly follow up their origin and history.

It cannot be denied that the early history of putty begins in Greek and Roman antiquity. The earliest of these ancestors, flapping their wings, represented the Greek god of love. They were called *erotes*. To understand them we must enquire into the character of the god Eros (Note 7).

Eros is certainly one of the oldest gods of Greece, though Homer does not mention him. The first traces of him are to be found in Hesiod (Note 8); there he belongs to the three primal beings, out of which the world was formed, Gaia Chaos-Eros, earth-primordial matter-love. He has no parents and no connection with any other gods. All that we are told about him is that he creates living seeds. Hesiod further reports that this god of procreation was venerated in Boeotia in a strange shape, namely that of a stone column (Note 9). But this same author calls him also “the most beautiful of the immortal gods, who loosens the limbs and restrains the temper of all men and gods, but who also overthrows wise counsel.” Homer had no use for this god, who could not be fitted into the great family of gods. This difficulty remained to a greater or lesser extent throughout Greek and Roman mythological poetry. Sometimes Aphrodite Venus (Note 10) was named as his mother, sometimes Artemis-Diana (Note 11). Ares-Mars (Note 12) and Hermes-Mercurius (Note 13) are both suggested as his father. In classical times he is given human shape. Apparently Praxiteles (Note 14) created his prototype, but it has not survived. All later artists took it as their model. They show him as an ephebe, as a youth just attaining puberty. Right from the beginning he is almost invariably represented with wings. This indicates that he belongs to the category of “daemons.” These were beings flying to and fro between the world and the sky, the lower and the upper regions; they connected what was above with what was below. Winged beings like these were common to the civilizations of the East and the West alike-to the Greeks, the Persians, Babylonians, and Egyptians.

From the very earliest times Eros dominated gods and men, not with normal weapons, but with a flower or a lyre held in his hand. Throughout the ages fertility symbols-the hare, the duck or the goose-were added to his figure. Euripides (Note 15) was the first to put a bow and arrow in his hands, the weapons of Diana, his putative mother. But he always uses them for play, not for war. As he sends forth his arrows, those whom he hits sigh and yet thank him. As art progresses the pranks of this youth become more daring; he dices with his mother Aphrodite for the spoils of love, frolics with swans and dolphins, rides on lams, panthers, and lions-the beasts of Dionysus. Eventually in later allegorical representations he balances the symbols of world domination in his hands-the sphere, the wheel of fire, or a figure of Nike the Greek goddess of victory.

The idea of love ripened psychologically and philosophically at the same time as the development of these forms of representation, and it soon became evident that love can differ widely from love. Euripides had already discovered a lofty and a base Eros (Note 16). The Orphic sect (Note 17) venerated Eros as the creator of the world. For Plato (Note 18) he was the “desire to create in beauty.” At the same time love’s power spread among men as call and response, as magnanimity and violence, as courting and prostitution. In the Hellenistic era (Note 19) this vastly multiplied power eventually pervaded every province of everyday life. It is therefore not surprising that the figure of the god underwent changes as well. We may now find side by side the orgiastic revelry of Dionysus’ amorette with the Paniskos (Note 20), and the exquisite fairy tale of Amor and Psyche by Apuleius (Note 21).

Ovid (Note 22) and Lucian (Note 23) indulged in doubtful jests with the youth.

At the same time, however, Virgil (Note 24) was solemnly acknowledging love’s all-conquering power with the magnificent verses:

“Amor vincit omnia et nos cedamus amori”.

The god of love in his manifold shapes could no longer be conceived in the singular. One therefore began to speak of *erotes-amorini* and later on of *amorette* instead of *Eros-Amor*. In late antiquity the *erotes* accompanied men and gods throughout their lives; they possessed a kind of omnipresence. They served to light up the wedding night, but also with lowered torch to accompany the soul to the underworld. Love in fact prevailed not in life alone but in death too. The Greeks therefore joined love and death in one world: *Eros-Thanatos*. The *erotes* are to be found throughout the seasons; they make the flower wreath of spring and tread the grapes in autumn; they bustle about in Vulcan’s forge and among the slaves working in cloth-mills; they sail on the high seas and go hunting merrily; they watch over the sleep of young lovers and provide old age with crutches. The *erotes* combine the most unlikely contrasts and hold together body and soul, heaven, earth, and the underworld.

Yet another evolution went hand in hand with this one. The *erotes* were continuously growing younger. Though the figure of a youth was retained for the representation of sexual love, his merry playing caused the god of love to be personified in the figure of a child. Even in archaic times the poets spoke of his child-like character. Aikman (Note 25) sang: “It is not Aphrodite;

it is the roguish Eros who plays these naughty pranks, walking like a child over the heads of flowers! Do not touch them, these tender grasses.” However, the child did not seem worthy of representation so far as archaic and classical artists were concerned: for them life began with the epoch of youth. The feeling of pleasure at the sight of a child’s body, and the urge to make an image of it, awoke only in the Hellenistic era and in Etruscan art which depended on it. The child-like Eros made his first appearance during that epoch.

The Christians of the first centuries (Note 26) found themselves a part of this “erotic” world of antiquity, and the excavations of Herculaneum and Pompeii illustrate its nature: there is not a living-room, not a garden, hardly a bath or grave without playing erotes (Plates 26, 27). How was it possible for Christians to live in this world? We wonder again and again why the Christians of the first centuries did not reject the ancient gods straight away. They made distinctions. They completely accepted some of the figures in the mythology of the ancient world: Orpheus the singer, Hermes-Mercurius the shepherd, Helios-Sol the god of light, only replacing the old name by a new one: Christ the True Light of the world, the Good Shepherd, the Conqueror of the nether-world. Other ancient gods were rejected-Dionysus-Bacchus and Aphrodite-Venus, for example. This principle of selection is of special interest with regard to the erotes. We know of no instance in the whole of Christian archaeology where a devotional picture of Eros was taken over from pre-Christian times, not even a representation of the adolescent Eros. We find only child-erotes (Plate 8) in the catacombs and in other early places of Christian devotion. And we know of no putty in these surroundings accompanied by Aphrodite or Bacchus, nor of any of them indulging in innocent love-play. Only rarely do we meet child-erotes playing at games such as dicing, hunting, racing with chariots or riding dolphins (Plates 3, 25, 26).

By contrast we repeatedly find on the walls of the catacombs or on sarcophagi representations of the ancient vintage-feast (Note 27). All the space available for painting is covered with festoons of vines (Plate 9). Crowds of erotes climb about among them, pick grapes, collect them in tubs, carry them to the wine-press, and tread them by dancing. The Good Shepherd, resembling the figure of Hermes, often stands in the middle of the scene. This shows what meaning the artist and the patron of the new faith wished to give to these themes, or how they made use of or interpreted existing representations. They had heard the words of Jesus:

“I am the vine, ye are the branches” (John, 15, 5). And who may they be the child-like servants, who endeavor to bring about a mystical union between Christ and the church? We find if not an answer to this question, yet an intimation of it in the Junius Bassus sarcophagus of the Vatican collections. There we see in two relieves opposed to each other a vintage and a corn harvest. Eroses are busy in both, bringing in the fruit. They recall Christ’s words that angels will be sent out on the Day of Judgment to bring the harvest into the barn of the heavenly Father. Another sarcophagus at San Lorenzo Fuori le Mura in Rome shows eroses picking flowers. Here a very old Eros-motif is combined with the beliefs of the earliest Christians. The first Greek eroses carry a flower, the symbol of life, in their hand. This motif is used in a great variety of forms throughout Greco-Roman antiquity. At the time of Augustus it is combined with the representation of the four seasons: Eros picks the flowers of spring, and Christian funereal art saw in these a pledge of the eternal life after death. We see this “earnest money” in the hands of blessed children. Who are these children according to Christian concepts ?

There are a number of representations in Christian art of tombs, which take us even closer to the character of these “baptized” Eros-children. In heathen times sarcophagi often had in the centre a circle, looking like a shield and therefore called a clypeus, showing the portrait of the dead man or of the husband and wife entombed there. This clypeus is held upwards by two children, usually hovering, and according to archaeology these are not eroses but genii. The Romans believed that every man had a male guardian spirit called genius, and every woman a female one, called putto. These guardian spirits accompany the soul entrusted to them throughout life, and lift it after the death of their prologue into the circle of heaven, which is symbolized by the round clypeus. The Greek concept of the eroses and the Roman one of the genii were so closely connected—certainly as early as the era of Augustus—that according to the findings of recent research (Note 28) one can say that the Greek idea of the eroses was merged in the era of the Roman emperors with the concept of the genii.

The Christians found no difficulty in accepting literally the idea of figures like these, for they shared with the whole world of antiquity the belief in guardian spirits which accompanied a man throughout his life and led his soul to the next world after death. Proof of this is afforded by the prayers for the dying and the funeral rites, some of which can be traced right back to the time of

the catacombs. One cannot help admiring the early Christians for not having hesitated to give the shape of children to these angels. They thus consecrated an ancient symbol of eternal youth to the lofty spirits, who, according to the word of Christ, gaze for ever and ever on the face of the heavenly Father. At the same time they endeavored to relieve death of its most cruel terror.

Once a connection has been established between erotes and angels, it is easier to understand several other motifs of the “baptized” erotes. We know some ancient sarcophagi (Plate 2) taken into Christian use, which show putty playing with hoops and balls (Note 29). Already in the pre-Christian era one of the highest aspirations of the mysteries was hidden in these merry games. When Eros was shown on a Greek vase throwing a hoop or a ball to a maiden, the thinking person recognised even in those days in this hoop or balls the symbol of the sphere of heaven. Things terrestrial-being limited-were at that time represented by a square. Eros therefore throws to the terrestrial maiden a heavenly fate. It is strange that this motif is found again in baroque art. In a poem by the blessed Kreszentia Hoss of Kaufbeuren (1682-1744) the Child Jesus plays with a ball, symbolizing the human soul. Even in the nineteenth century a similar vision recurs once more in the memoirs of Little Theresa of the Child Jesus (1873 - 1897). In the Vatican collections there are several *fonde-d’oro* glasses and ivory caskets which are shown to be Christian by the words “Live in Christ” inscribed on them. They are loving-cups and love-caskets, and bear portraits of husband and wife, who lean towards each other, while *amoretti* place wreaths on their heads. In early Christian times loving couples evidently believed that friendly spirits would serve and protect their union.

The most impressive venture of early Christianity, however, was the transformation of the pagan legend of Eros and Psyche into a Christian symbol (Plate 5). The great archaeologist M. Collington (Note 30) explains it as follows:

“A sarcophagus in the Lateran shows Eros and Psyche among small *genii* busy with the vintage. Remembering the meaning the Christians gave to the symbol of the vineyard, one cannot fail to see in this scene an allusion to the blessedness of the life to come, where the soul sinks in the ecstasy of the possession of Jesus Christ.”

After such a promising connection between ancient and Christian types in the picture of Eros-children one might have expected to find a rapid development of the theme of the little

angels of love in early Christian and mediaeval art. Strangely enough, however, the erotes suddenly almost disappear towards the end of the fifth and early in the sixth century. It is surprising to read in a letter written by St. Niles to Olympiodorus (Note 31) that the putty belonged to an insignificant and good-for-nothing tradition and ought to be suppressed. What is behind this change? First of all, probably the development of Byzantine art. The eastern Christians saw in the imperial court of Constantinople a prototype for their religious concepts. The angels surrounding the throne of the Lord were turned into dignified court officials wearing sumptuous garments stiff with gold, standing without movement, doing nothing except singing the trisagion (the thrice holy). Obviously there was no room there for merrily playing children, but there is a further and stronger reason for the dying out of the putty: the background of the earliest Christian mosaics was grayish-white-the color of the real world around us. Later on preference was given to a blue background, according to ancient color-symbolism the color of the starry sky, of the vast cosmos, in which our tangible world hovers or swims. In the fifth century, however, a golden background became usual in the mosaic compositions, and it remained nearly a thousand years as the normal background for all religious images. Gold is the color of the sphere of fire beyond the world of man's experience. In this absolute beyond the putto certainly seemed "insignificant and good-for-nothing"; his play no longer served to unite heaven and earth as it had done originally. The earth had been excluded from the world of images; it no longer deserved to be represented.

In addition there is another and still more deeply founded reason for the disappearance of the putty. This is the new concept of that which had given the erotes and amoretti their name-Love. The Greeks and Romans had already used two different names for it: Eros-Amor and Agape-Caritas; now a yet sharper distinction was made between the two kinds of love. St. Paul had paved the way, and the mediaeval monks, as they rose to greater influence, elaborated this contrast, stating that there was a divine and celestial love Agape-Caritas, and a terrestrial, worldly (indeed, all too worldly) love, which was called Eros-Amor. This brought the crates into bad repute; they were looked upon as young sinners or blind fools. They were still known in the Middle Ages in works of mythology (Note 32) and the pictures and sculptures of Antiquity that survived, but image and myth were given a different meaning. Eventually they were made into

beings such as those represented by Giotto in the lower church of San Francesco at Assisi: there the great artist symbolized the vow of chastity by the heroic figure of a holy woman; at her side stands a little Amor, now no longer with the victor's band in his hair, but with a bandage over his eyes (Plate 40). This is supposed to signify that worldly love makes blind, while chastity, that is celestial love, alone sees farther. A similar disparagement is to be found in the frescoes of the Campo Santo at Pisa. An unknown artist painted amoretto dancing in high spirits; the figure of death towers above them as a warning against these vanities. And later on in history one finds these poor children here and there under the ends of a choir-stall, high up as a gargoyle, or on the capital of a pillar: they are associated with all kinds of questionable and grotesque creatures which belong to the world under rather than above the earth.

This situation remained unchanged for nearly a thousand years. This period might be termed the "thousand years of angels" (Note 33), but they are the ceremonious angels of Santa Maria Maggiore in Rome, San Vitale in Ravenna, San Marco in Venice, San Marco in Florence and the Arena chapel of Padua. There was no room there for jests and play! Not a word about terrestrial love, about Eros and amore!

Only at the end of the thirteenth century did a change occur, when Dante appeared on the scene. He brought the "sweet style" to perfection in Italy and professed that the source of his art was love. "I listen to the breath of love and meditate; I observe what it says to me and write it down; I do not think out anything myself." Dante refused to call his love caritas; for him it was very definitely amore. By this he understood in the first instance his love for Beatrice, which is in its early stages not to be looked upon as purely spiritual love. He loved passionately and knew the abyss of greed and faithlessness, but he gradually surged above all base feelings and pursued the upward path of his *Divina Commedia*. It is characteristic of his epoch that he personified active spiritual forces in his poem. Amore therefore stands as a third person between Dante and Beatrice. One sonnet of the *Vita Nuova* (1295) describes Amore sitting at Dante's bedside and comforting him in his loneliness with the promise that he will be united to his "Donna Angelica." The figure of Amore is there described with the same words as those used for the youth at the tomb of the Lord in St. Mark's report on the resurrection. Dante felt entitled to think of love as of an angel; for to him it became the all-uniting force, which led him

not only to her whom he had chosen above all women, but with her to paradise and to the divine glory. Dante's exalted idea of love, therefore, was related to the wonderful figures that Giotto painted, though it cannot be proved that any connection existed between the spheres of art of these two great contemporaries. In spite of his lofty conception of the angel of love, however, Dante did not forget the amoretto.

We read in the eighth sonnet of the Vita Nuova:

“I behold you, lady, wearing a fair garland, yourself gentle as a flower, and above
I behold flying in haste a sweet angel of love all lowly; and in his mystic song he
said: Whoso shall behold me, will praise my lord.”

(Translation by P. H. Wickstead, Temple Classics 1906)

Dante, then, knew the exalted figure called Amore, but also his sweet little servant, the amoretto; indeed, Dante seems to have been the first to vindicate as a Christian consciously and explicitly the little love-angel. He thereby summed up a thousand years of early Christian history and handed down to the following centuries the authority to represent the child-like angel of love.

It is not Dante's fault that his successors failed to develop this concept in his high-minded way. Giovanni Bocaccio (Note 34) still thought of Amore as beautiful and lofty, and even ascribed to him in his *Visiolla Amorosa* an angel like face. Yet following all too closely the concept of antiquity, he equipped him with bow and arrow, and encouraged thereby his relapse into paganism. Petrarch (Note 35), in his *Trionfo d'Amore*, hands over without reserve the sceptre to the child. The time had become ripe for the creation of an artistic form for the putto of the early Renaissance.

The century seemed to have been waiting for it. German artists had already quite independently of the tradition of antiquity-made the angels in their altar pictures look younger and younger, until Our Lady in Lochner's pictures appeared surrounded by a host of child-musicians. The acolytes of the later mediaeval centuries seem to have acted as models for these angel-children. They are now always clothed, and nothing points to a connection with the world of Eros; in fact they seem to be sexless. In Italy, at the beginning of the fifteenth century, one finds a putto here and there amidst the palmetti and arabesques of the door frames (Note 36). These winged

boys are “copied,” together with the ornaments, from antique works; as yet they have no life of their own.

The real creator of the Renaissance putty was Donatello (Note 37). He breathed life into him. The year 1433 may be called the birth year of the putty in modern times. That year Donatello started on the singers’ pulpit for the cathedral in Florence (the Cantoria, now in the museum of the cathedral workshop), and on the exterior pulpit for the cathedral in Prato. In both cases he spread the reliefs on box-like foundations, certainly influenced by reliefs on antique sarcophagi. It seems likely that some themes too were taken over from Antiquity together with the basis of the composition. Yet there was also something basically new here. Donatello showed children as singers, dancers, and musicians, full of a passionate rapture (Plate 13), and so managed to put before our eyes the loftiest

form of musical dance: the creature revealing itself to its creator, who is looking on (Note 38). Heaven and earth embrace each other in this dance. What had been lost with the end of Antiquity had now been found again: the loving contact between things terrestrial and things eternal. This was achieved in the dance of the putto. From then on the putto retained the liveliness of a dancer. Whether sitting, standing, or lying, he likes to lift one foot in a dance; this is one of the characteristics he owes to Donatello.

Once come in flavor again, these children, so tremendously alive, spread in the shortest possible time all over the Occident (Note 39). Mantegna (Note 40), Donatello’s disciple, made the putty familiar throughout upper Italy, both in painting and in sculpture; Lucca della Robbia (Note 41), who worked side by side with Donatello, won over for the Putto the hearts of the simple and pious people, while Andrea del Verrocchio (Note 42) introduced him to the higher bourgeoisie through his masterpiece, the putto with the fish on the fountain in the courtyard of the Palazzo Vecchio in Florence.

The year 1508 is the other decisive year for the putto in the West. In that year Raphael started on the frescoes of the Stanze, and Michelangelo on those of the Sistine Chapel in the Vatican. The putty assumed in both places new duties to hand down to the following centuries. Most people imagine they know Raphael’s Dispute; yet not many will remember the hundreds of putty which the master has introduced into the background of the fresco. The scene in heaven

is represented like the apse of a church, as a niche. Rays emanate from the upper centre; they look like the meridians on a globe. The cloud-banks on which the saints sit are arranged like the lines of latitude; what Raphael spread out at the back of the scene resembles a picture of the world as well as a picture of the church. The rays are gilded, and between them there are a great number of embossed golden dots. The gold is reminiscent of mediaeval pictures, of the element of eternity they sought to express, and of their detachment from the world. We know that Raphael's era and Raphael himself felt an enthusiastic love for the cosmos. Continents and seas, orbits of planets and suns were discovered; the modern physic-mechanical picture of the world made itself known. Raphael wanted to put the concept of sanctity into this new world, to "represent" it in the original meaning of the word. Therefore he could no longer tolerate a golden background, and so dissolved it into rays and dots. But what appears behind it now? Merely a system of circles, ellipses, parabolas, and hyperboles connected with each other? No; Raphael still professed with Thomas Aquinas that each star has its own angel (Note 43). So he filled his picture of the world with the putti of Christian antiquity and of Donatello. He avoided thereby the danger that the newly discovered world might become empty; he comforted the spectator, who might otherwise have feared that the world could be harnessed to the unchangeable determination of mathematics; but, no; the spirits of love support it, playing merrily. And so that no one should be able to call it chance or the whim of a great artist, Raphael re-affirmed by a repetition his belief in the blessed spirits who appear in the shape of children: the background of the Sistine Madonna too (Note 44) is filled with hundreds of putty. Rarefied like the atmosphere and yet not to be overlooked, the little spirits from heaven start here on a new task in the history of art. From now on they appear as "decorative angels" wherever an empty space threatens in a picture. The superficial observer might frequently take them for the product of inadequacy. What they really represent, however, is a pictorial profession of faith. No abyss opens in the background where life in the foreground comes to its end; on the contrary, it is just here that the divine wisdom becomes manifest, playing in the shape of an angel-child.

Out of the host of putty painted as delicate as gossamer into the fresco of the Dispute, four come to the front (Plate 15). They hold the books of the Gospels to the right and the left of the

dove of the Holy Ghost. They are placed exactly on the line where the celestial region finishes and the terrestrial one begins, that is to say on the threshold. The spirit of God Himself steps over this threshold, and the putty lead Him, forming with the Word they hold in their hands the step from which He enters the world. According to the mediaeval ruling for pictures in cathedrals, prophets and apostles had to be put on the threshold or at the entrance to the chancel; “the Word of the Lord is the door.” Raphael too still wished to profess this in his painting; but he added that it is the spirits of love who open and shut the door.

It is interesting that the motif of the putto on the threshold is repeated in the picture of the Sistine Madonna. Here again two of the numerous angel-children in the background have stolen to the front; they lean over the parapet at the lower edge of the picture (Plate 14). Hardly any angel in the history of art has been reproduced as often as these two. Some spectators have even smiled condescendingly at Raphael’s ‘Joke.’ Yet these angels are of great importance for the composition and meaning of the picture. The threshold at the bottom and the curtain at the top are its fixed and tangible parts, behind which the vision of the Virgin opens up. Everything would fall into a bottomless void without them. Here at the transition from the real to the visionary world lean the putty. They are a little like sentries; they could let the curtain fall down and the roguishness of their features even indicates such a possibility. But this they will not do; their eyes guide our gaze upwards. How powerful these eyes are! Everything else about these children is relaxed, even playful, but the eyes turned towards the saint are immobile. What an intense look! The putty are mediating between time and eternity.

Michelangelo painted at about the same time the ceiling of the Sistine Chapel (Note 45) not far from Raphael’s frescoes. The putty were awarded a place in this work too. The idea of the representation was akin to Raphael’s. Michelangelo worked, however, with a different method of composition and a different temperament. Forty-eight putty are depicted in the lower region of the work behind the prophets and sibyls (Plate 17), where they support the heavens. They stretch and squeeze their small athletic bodies under the timbering, above which unfolds the story of the Bible. So Michelangelo too assigned to the angel-children the zone where heaven and earth touch in the cosmos; they do not, however, perform their task by playing or dancing. Many of them are working hard, some quarrel with each other; others cannot cope with their

task. It seems as if too much has been asked of them. They can barely sustain the heavenly vault, and for how much longer? When will it all collapse? Michelangelo perceived this danger threatening his own cosmos, and there is something tragic about his putty.

Above the putty on the Sistine ceiling are settled twenty ignudi (Note 46), the figures of adolescents, some of whom hold garlands with which to decorate the pictures of the Biblical world. These genii too belong to the intermediate region, but they are incomparably mightier and more balanced; they are the lords, the putty their slaves. They are the genii of the world-embracing love as Plato conceived it. Michelangelo painted in his fresco what Dante had described two hundred years before him in the *Vita Nuova*: the genius Amore and his child-like servant the amoretto,

Michelangelo too was evidently anxious to confirm his conception by repeating it. The sketches for the tomb of Julius II (Note 47), just like the ceiling of the Sistine Chapel, show a number of genii in the shape of adolescents and a number of putty. Here again these figures are placed in the intermediate zone and below the heavenly region; their task is to lead the gaze of the spectator upwards. The designs containing the putty have not been carried out, and only four of the genii have survived, in a half-finished state. These “slaves” symbolize the encounter of love-in the cosmic meaning of the word as used by Plato-with death. Even if only one of the putty had been left us, we would know the reactions of the child-like spirit of love when coming to the threshold of death. A whole century -that of Mannerist art (Note 48), approximately 1520-1620 - wrestled with the idea of this representation, but it remained a problem. It made the putty ill - as can be seen in the pictures of Bronzino (Note 49) and of Pontormo - there was even some danger that they might disappear from art and depart from life.

However, two great figures of Baroque art, Rubens (Note 50) and Bernini (Note 51) restored them to health and provided them with a new chance of life. Neither of them had anything new to say about the character of the erotes; their merit consisted in sorting out, arranging, and spreading out the treasure of ideas and forms gained in the Renaissance. Rubens established something like a scheme for the position, for the task and the meaning of the putto in Baroque painting. He evolved permanent types for the putto who lifts the curtain, for the putto who carries the emblems of the saints, the one who decorates pictures with festoons, sits on cornices,

and hovers around an aureole of the sacrament or the Holy Spirit. These formulae, tried out by Rubens and his workshop in about three thousand pictures, owed their progress all over the west partly to the fact that Rubens and his engravers introduced them into the illustrations of breviaries and missals. While Rubens's influence was confined mainly to the art of painting, Bernini progressed in sculpture and architecture and assured for the 17th century a place in the whole of Baroque art, on the world-wide stage of the "high-Baroque." The most magnificent example of this will always be the aureole above the altar of the cathedra in St Peter's in Rome, a late work of the master, which on a reduced scale is to be found in the "extension" of many Baroque high-altars.

From about a hundred years after Rubens and Bernini date the putty to whom....

(Fim da pág. 26)

Notes

The plates of this book tempt us to turn over the pages like those of a picture book, which indeed their delightful character would justify. The text has therefore not been burdened with any references to origin, exact dates etc. Yet we do not want to leave this book without a scientifically established basis, and have therefore added to it the following notes, which may contain answers to some of the questions that are likely to arise.

1. Frits Lugt, *Man and Angel*, in *Gazette des Beaux Arts*, New York, 1944, I-II.

2. The statements concerning play and religion are based on Hugo Rahner, *Der spielende Mensch*, Einsiedeln 1955, 3rd edition. See there also the sources of the quotations from the Fathers of the Church.

3. Paulinus of Nola, 353-431, of a Christian senatorial family, and friend of St. Ambrosius and St. Martin of Tours; 409 bishop of Nola. 49 letters and 33 poems of his are extant, and they constitute an important source for the liturgy of his time and the history of the equipment of churches in early Christianity.

4. Gregory of Nazianzus, 330-390, son of Gregory, bishop of Nazianzus in Asia Minor. Owing to his "ten-year" sojourn at the pagan University of Athens, he was better versed in

the philosophy and rhetoric of antiquity than any other of the Eastern theologians. Lifelong friend of St. Basil, he joined him in the fight for the doctrine of Trinitarian Orthodoxy. The quotation is taken from the “historical” section of his numerous poetical works; here he treats of the ways of the world in a melancholic vein.

5. Maximus Confessor of Constantinople, 580-662, upheld the doctrine of the Trinity according to the teaching of Gregory of Nazianzus, for whose speeches he wrote a commentary. His Trinitarian Orthodoxy brought him into conflict with the East-Roman Empire and the Eastern Church. He introduced Dionysus the Areopagite into the literature of the church; The Neo-Platonic philosophy of Plotinus as supported by Dionysus underlies this quotation.

6. The Italian word *putto* is derived from the late-Latin word *Putto*, meaning little man.

7. The most recent compilation (by Hermine Speyer) of Greek and Roman representations of Eros in sculpture, painting and literature is contained in the *Enciclopedia dell' arte*, Rome 1960. The more recent archaeological literature on the history of the Eros-cult is also to be found there: Adolf Greifenhagen, *Griechische Erosen*, Berlin 1957, and W. Strobel, in a University dissertation at Erlangen in 1952.

8. Hesiod, a Greek poet, eighth century B.C. A *Theogony* (doctrine of the evolution of the gods) and a *Cosmogony* (doctrine of the evolution of the world), bear his name; they differ in several respects from Homer's conceptions.

9. It has not been proved that the earliest religious images of Eros had a phallic shape.

10. The image of Aphrodite, the Greek goddess of beauty and love, can be traced back to an Asiatic conception of the fruit-bearing primal mother. (J. R. Harris, *The Origin of the Cult of Aphrodite*, Manchester 1916.) She is married to Hephaestus, the limping god of the blacksmiths; she commits adultery with Ares.

11. Artemis, venerated mainly as goddess of hunting and of wild animals; she was independently of this in more ancient times a goddess of fertility. Her cult began in Asia. The Diana of Ephesus with her hundred breasts, and Eros as god of vegetation (holding a flower in his hand) originate from her. See J. R. Harris, *The Origin of the Cult of Artemis*, Manchester 1916.

12. Ares, the god of war, of much later date than Aphrodite, was first introduced into Greek mythology by Homer. The connection between Aphrodite and Ares probably has a ritual basis (their places of veneration were near to each other), as well as an allegorical meaning; harmony is produced when male ferocity and female beauty unite. See O. Kern, *Die Religion der Griechen*, Berlin 1926, I. p. 119, and U. v. Willamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen*, Berlin 1931, I. p. 323.

13. Hermes, the resourceful god of wanderers, shepherds, servants and thieves, was originally a purely Hellenic god, with no fixed abode or place of veneration; he hovers about between Olympus, Earth and Hades, and also leads the souls to the latter. This is probably the origin of the all-uniting character of Eros. See K. Kerényi, *Hermes der Seelführer*, Zurich, 1944. Kerényi calls Eros “a somewhat idealized and slightly more stupid son of Hermes.”

14. Praxiteles, a Greek sculptor, 392-330 B.C., first representative of a late-classical, softer and psychologically more expressive style.

15. Euripides, Greek tragedian, 484-406 B.C.; in contrast to the orthodox Sophocles, he adhered to the Sophists' enlightenment and introduced Eros with bow and arrow into his tragedy *Medea*.

16. The lofty Eros is the Eros Uranus, the lower one the Eros Pan demos ; he derived these names from his mother Aphrodite, who had been venerated as a goddess of celestial love, Aphrodite Urania, and as goddess of the love of simple people, Aphrodite Pan demos.

17. The Orphic were a religious sect of the sixth century B.C. which originated in Thrace. They had a theogony and a cosmogony of their own, independent of the Greek one; they spread chiefly to Southern Italy. The Orphic Mysteries promised to save their adherents from the underworld. In their later forms they show certain affinities with Christianity. See W. Willis, “Die orphischen Mysterien und der griechische Geist,” in *Eranos-johrbuch*, II, 1944.

18. Plato, Greek philosopher, 427-347 B.C., disciple of Socrates, established in his dialogue *Symposia*, the idea of the Eros in philosophy; Eros is the son of Poros (way means) and of Penia (poverty), and evokes in the soul the memory of the primal forms of the ideas. See K. Kerényi, *Der Grosse Daemon des Symposia*, Amsterdam 1942.

19. The Hellenistic phase began in the Empire of Alexander the Great (founded about 330 B.C.); its centre was in Alexandria. It proved to be a mixed and fruitful Greco-Oriental

civilization and spread all over the Mediterranean, dominating intellectual life until the time of Augustus (31 B.C.).

20. Pan was the Greek god of the woods and fields, son of Hermes and a nymph; his whole body was covered with hair and he had the horns and feet of a goat. At first he was the prolific multiplier of herds, later, under the influence of Eros, his main occupation was the pursuit of nymphs and shepherd-boys. In addition to this “singular” god Pan, many small Pans are mentioned by Aristophanes, who are called Paniskes, similar to the Erotes beside Eros. In the theological philosophy of the late Middle Ages and the Baroque Pan is often interpreted as the devil. His image therefore influenced that of the devil as it was conceived in these epochs. Profane pictures of the Baroque also often show Paniskes, especially at the feasts of Dionysus. See Reinhard Herbig, “Der Gestaltwandel Pans in der griechischen Kunst,” in Pan, der griec”isc”e Bocksgott, Versuch einer Monographic, Frankfurt am Main, 1949.

21. Apuleius, Roman poet from Madaura in Numidia, 125-180 A.D., author of an adventure-novel, called “Metamorphoses,” modeled on Greek stories. The fairy-tale of “Amor and Psyche” forms a chapter of it. As philosopher Apuleius belongs to the intermediate Platonists preparing the way for Neo-Platonism. See A.Dyroff, Das Marchen von Amor und Psyche, Cologne 1941.

22. Ovid (Publius Ovidius Naso), Roman poet 43 B.C.-18 A.D., wrote “Arnores” [love elegies), “Heroides” (love letters of heroines), “Ars Amandi” (the art of loving), “Remedia Amoris” (remedies against love), “De Medicamine Faciei” (cosmetics) and “Metamorphoses” (changes of form)].

23. Lucian, Greek satirical author, contemporary of Apuleius, 120-180 A.D., best known through his “Conversations of Hetaerae.” At first he was a follower of the so-called Second Sophism, but was soon disgusted by the insincerity and the mere verbosity of the late Hellenism, and became the greatest satirist of late Antiquity.

24. Virgil (Publius Vergilius), Roman poet, 70-19 B.C., wrote “Bucolica” (shepherds’ songs), “Georgica” (songs on country life) and the Roman national epic “The Aeneid.”

25. Alkman, Greek poet, about 645 B.C., head of the Doric school of poets in Sparta, and choirmaster of virgin’s choirs. “Virgin song of Artemis.”

26. For the history of the early Christian era see mainly *Dictionnaire d'Archeologie Chrétien et de Liturgie*, edited by F. Cabrol and H. Leclercq, Paris 1924, and *Reallexikon für Antike und Christentum* edited by Th. Klauser, Stuttgart 1941.

27. We find Eros harvesting grapes on the sarcophagus and the mosaics of Santa Costanza in Rome, on the sarcophagus in the Lateran which shows the Good Shepherd three times, on paintings in the Dornitilla catacomb and on the Junius Bassus sarcophagus in the Vatican (Junius Bassus was prefect of Rome, born 317; he was baptised and died 359).

28. See the article "Eros" by Hermine Speyer in *Enciclopedia dell'Arte*, Rome 1960

29. See Joh. Jak. Bachofen, "Urreligion und Symbole," *Gesammelte Werke* 1951.

30. M. Collington quotes from *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*.

31. St. Niles (senior) died after 426. He was prefect of Constantinople, later Superior of a congregation of monks at Ankyra in Asia Minor; he wrote as an ascetic author to his younger friend Olympiodorus (died after 450), who was a pagan historian at the Imperial Court of Byzantium. (Quoted from Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1925-26). See Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malerei*, p. 3ff.

32. For the mediaeval conceptions of amor and caritas and for the change occurring at Dante's time (1265-1321) see Edouard Wechsler, "Eros und Minne", in *Vorträge der Bibliothek Warburg* 1921, p. 69ff. and Franz Wickhoff, "Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters" in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1890/XI. The quotations from Dante are taken from the last-mentioned essay.

33. For the thousand years of angels, see Ernest Buschor, "Das Zeitalter der Engel," in *Festschrift für Professor Jantzen* 1931.

34. Giovanni Boccaccio, 1313-1375, humanist and reviver of Greek studies; author of *Decamerone*, which he himself condemned after his conversion in 1361. He was the first man to lecture on Dante. His inseparable friend was Francesco Petrarca.

35. Petrarch (Francesco Petrarca), 1304-1374, Poeta Laureatus in Rome 1341; most famous through his *Canzoniere* dedicated to his love for Laura.

36. Piero Tedesco and Niccolò d'Arezzo (as well as Antonio di Banco) made as yet undeveloped putti for the southern and northern doors respectively of the cathedral at Florence.

37. Donatello (Donato di Niccolo di Betto Bardi), 1386-1466, was the greatest artist of the early Renaissance in Italy; it is considered his particular merit to have imbued the classical ideal of art with Christian meaning. See H. Kaufmann, *Donatello*, Berlin 1936.

38. Walter F. Otto, *Menschengestalt und Tanz*, Munich 1958.

39. The progress of the putto all over Europe found one limit only: the world of the icon; the putto always remained alien to it.

40. Andrea Mantegna, 1431-1506, the most important Venetian painter of the early Renaissance, made the achievements of the Florentine artists known in Northern Italy. See F. Knapp, *Mantegna*, Berlin 1924.

41. The della Robbia were a Florentine family of artists: Luca, 1391-1482, his nephew Andrea, 1435-1525, and Giovanni, the most efficient of his sons, 1469-1529. They popularized the art of the early Italian Renaissance; their greatest success in achieving this sprang from their use of glazed clay.

42. Andrea del Verrocchio, 1436-1488, Donatello's successor in art as well as in the service of the Medici, worked chiefly in bronze. His main feat with regard to the amoretto was the dolphin-putto for the Villi Careggi, now in the Palazzo Vecchio at Florence. For the development of the putto in the early years of Italian Renaissance see also W. Bode, "Versuche der Ausbildung des Genre in der florentinischen Plastik des Quattrocento," in *jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1890/XI.

43. On Aquinas's faith in stars and angels see Martin Grabmann, *Das Seelenleben des hi. Thomas von Aquin*, Munich 1924. It is unlikely that either Raphael or Michelangelo knew Aquinas; but both were well versed in the writings of Dante, in whose *Convivio* angels, archangels and thrones move the planets. See Anton Springer, *Raphael und Michelangelo*, Leipzig 1896, II, p. 376.

44. Raphael painted the Sistine Madonna in about 1516 for the Monastery of San Sisto in Piacenza. St. Barbara and St. Sisto, the pope who gave his name to the picture, kneel beside the Virgin. The monastery sold the picture to Dresden in 1754 where it remained until the end of the war in 1945; after an exile in Russia it returned there.

45. The Sistine Chapel in the Vatican built in 1473-1481 and named after its founder Pope Sisto IV, is the private chapel of the Popes. The upper part of its side-walls are covered with

frescoes of the Quattro cento, Commissioned by Julius II, Michelangelo started painting the vault in 1508; he finished it in 1512.

46. For Michelangelo's attitude with regard to Platonism, which can be deduced from the figures of the ignudi and the erotes on the Sistine vault, see Carl Tomay, Michelangelo II, The Sistine Ceiling; by the same author, "La volta della Capella Sixtina", in Bolletino d' arte, No. IX, 1936, and by the same author "Werk und Weltbild des Michelangelo," in Albae Vigiliae, Zurich, 1949.

47. The tomb commissioned by Julius II for himself in 1505 was planned in so gigantic dimensions that it turned out to be the tragedy of Michelangelo's life as an artist. Such of it as has been preserved is dispersed, the "slaves" in Florence and Paris and the magnificent Moses, put up unknown to Michelangelo in San Pietro in Vincoli in Rome. For the latter's composition see the drawing by Jacopo Sacchetti, reproduced in Hans Makkowsky, Michelangelo, Stuttgart 1941, p. 134.

48. The preference of Mannerist Art for the putto holding a skull in his hand has been treated by Horst W. Janson in "The Putto with the Death's head," in The Art Bulletin, 1937, p. 423. In Classicism patrons and artists came back to the death-erotes.

49. Agnolo Bronzino, 1503-1563, disciple of Michelangelo in Florence, and Jacopo da Pontormo, 1494-1557, elongated the child-bodies of the putty in a morbid manner and imbued their features with a terrifying sadness anything but child-like; this too is repeated towards the end of the Baroque, for example in the putty of the churches at Birnau and Salem.

50. Peter Paul Rubens, 1577- 1640, a Flemish artist, pupil of the Jesuits from 1600 - 1608 in Italy and Spain, therefore thoroughly conversant with both the ...

(Fim da pág. 45)

2 – “Empty Nest: The Changing Face of Childhood in Art, 1880 to Present” Lowell Pettit.

Nathan A. Bernstein & Co. Ltd. is pleased to present “Empty Nest: The Changing Face of Childhood in Art, 1880 to the Present.” Curated by Lowell Pettit, the exhibition will be on view through Saturday, February, 2008.

Where have all the children gone? Considering how Abstract Expressionism, Pop Art and Minimalism all but eliminate the depiction of children, it’s an inescapable question. This lament is the origin of “Empty Nest: The Changing Face of Childhood in Art,” a survey of painting, sculpture, and photography that tracks the subject’s development from 1880 to the present.

Children are a staple of the cannon - a central focus through the Academy, and a key interest to the Impressionists. At the hands of the Cubists, Dadaists, and Surrealists, however, things become less hospitable for this sanctioned tradition, which largely disappears. Save for important painters and sculptors who continued to reference children, such as Balthus, Hans Bellmer, Joseph Cornell, Henry Darger, Alice Neel, and Pablo Picasso - and several photographers including Diane Arbus, Helen Levitt, Ralph Eugene Meatyard and Aaron Suskind - school’s out for an extended summer that lasts almost three quarters of the 20th Century. It’s a curious fate for a seminal genre of Western Art, an absence that one hand belies the deep history of this celebrated subject, and on the other, starkly contrasts the diversity and ubiquity of children in today’s art.

The recent, dramatic revival of representations of children foregrounds a shift in our understanding of childhood, and by extension, how the subject functions differently over the past 130 years. Broadly defined, in the 19th Century, images of children help protect and promote the status quo; in the 21st they personify tumultuous change. Children today are not only both seen and heard, they’re e-mailed and focus-grouped - and making up for lost time.

Change and chance underscore most of the works from “Empty Nest,” and characterize the newfound currency of the subject. The transient and arbitrary aspects of youth itself prove the perfect metaphor for an uncertain time and unstable world.

Amid a climate of out - sourced parenting and the rancor about, among other current touchstones: evolution, abortion, stem-cell research, and same - sex marriage, today's young are orphans of an epic conflict that social critic and historian Benjamin Barber calls Jihad x MacWorld In the last century, the role of children in the family, society and marketplace is an unfolding, benign conversation. Now, globalism's offspring confront a discourse, if crisis, where the very definitions of "child" and "family" are in-play. In the imagery of children, the aspirations, fears, and dangerous contradictions of our time are consequently revealed in the sharpest detail. As the "Baby - Boom" generation has come of age - and the "nuclear family" is up for grabs - one question lingers. At what age children still be children?

"Empty Nest" retells this dynamic, young story, bringing the representations of children full-circle, connecting disparate international artists interpreting children across three centuries.

"Empty Nest" includes works by Amy Arbus, Thomas Allen, Morton Bartlett, George Bellows, Suzanne Caporael, Mary Cassatt, Larry Clark, Joseph Cornell, Rineke Dijkstra, Raoul Dufy, Neil Farber, Adam Fuss, Ellen Graham, Katy Grannan, Jill Greenberg, George Grosz, Pieter Hugo, Alex Katz, Justine Kurland, Yuliya Lanina, Helen Levitt, Max Lieberman, Loretta Lux, Ralph Eugene Meatyard, Km McCary, Mr., Edward Munch, Jules Pascin, Max Hermann Pechstein, Pablo Picasso, Pierre Auguste Renoir, Adolf von Menzel, John Waters, Robin Williams, and Zhang Xiaogang.

3 - Curriculum Vitae

Célia Raquel Soares de Mendonça Henriques

Lins, SP, 1955.

Vive e trabalha em SP.

Rua Cotoxó, 469, ap 83, telefone: 3673-3131

Cep: 05021-000, São Paulo, SP.

Formação

2006 -2008 - Mestranda em Produção, Teoria e Crítica em Artes Visuais, FASM, SP.

1977- Graduação em Artes Plásticas, Universidade de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, SP.

Exposições coletivas e individuais

2007 - Exposição individual no MARP, Museu de Arte de Ribeirão Preto, SP.

2006 - XI Salão Paulista de Arte Contemporânea, SP.

2005 - Mostra Coletiva dos Artistas de Ribeirão Preto: prêmio exposição 2006 no Museu de Arte de Ribeirão Preto, SP.

2004 - Mostra Coletiva dos Artistas de Ribeirão Preto, Casa da Cultura, Ribeirão Preto, SP.

2003 - Exposição coletiva no MUBE, SP, lançamento do livro Brasil Art Show.

2002 - Mostra Coletiva dos Artistas de Ribeirão Preto, Casa da Cultura, Rib. Preto, SP.

2001 - Exposição Individual Espaço Vendella, Ribeirão Preto, SP.

2000 - Exposição Individual Espaço Santa Clara, Poços de Caldas, MG.

1999 - Exposição Individual Espaço Br-Brasil, Ribeirão Preto, SP.

1998 - XVI Salão de Artes Plásticas de Rio Claro, SP.

1998- Exposição Individual Espaço Artístico Clínica da Pele, Araraquara, SP.

1998- Exposição Coletiva Sociedade Hípica de Ribeirão Preto, SP.

1997 - XXII Semana de Portinari, Brodósqui, SP.

1997- 14 Artistas de Ribeirão Preto, Sociedade Hípica, Ribeirão Preto, SP.

1996 - Exposição Coletiva, Espaço Cultural da Câmara Municipal de Ribeirão Preto, SP.

1995 - Exposição Coletiva, Casa da Cultura de Ribeirão Preto, SP.

1994 - Exposição Individual, Casa dos Artistas, Ilhéus, BA.

1993 - Exposição Individual, Galeria Eduardo Figueiredo, Ribeirão Preto, SP.

1992 - XVII SARP Salão de Artes Plásticas de Ribeirão Preto, SP.

1992 - Perfil 92: “Artistas pioneiros e mais 15 artistas”, Oficina Cultural Cândido Portinari, Ribeirão Preto, SP.

1990 - Projeto “Outdoor”, Avenida Presidente Vargas, Ribeirão Preto, SP.

1990 - Exposição Coletiva, Casa da Cultura, Ribeirão Preto, SP.

1989 - XIV SARP, Salão de Artes Plásticas de Ribeirão Preto SP.

1989 - “Pintura x Escultura”, Exposição Coletiva, Galeria Jardim Contemporâneo, Ribeirão Preto, SP.

1988 -Exposição Individual Itaú Galeria, Penápolis, SP.

1988 - “Artistas da cidade”, Galeria Jardim Contemporâneo, Ribeirão Preto, SP.

1988 - Exposição Individual, Delegacia Regional de Cultura, Ribeirão Preto, SP.

1988 - Grupo Albatroz, Sociedade Hípica de Ribeirão Preto, SP.

1988 - Grupo Albatroz, Casa da Cultura de São Simão, SP.

1986 - Grupo Albatroz, Galeria Nather, Ribeirão Preto, SP.

1986 - VIII Semana Marcelo Grassmann, São Simão, SP.

1986 - Exposição Coletiva, Arte Galeria, Ribeirão Preto, SP.

1986 - Grupo “Forja da Fantasia”, Itaú Galeria, Uberaba, MG.

1986 - Exposição Individual, Galeria de Arte Stream, Ribeirão Preto, SP.

1985 - I Salão de Artes Plásticas de Americana, SP.

1985 - Grupo “Forja da Fantasia”, Itaú Galeria, Ribeirão Preto, SP.

1985 - Exposição Individual, Delegacia Regional de Cultura, Ribeirão Preto, SP.

1984 - II Salão de Artes Plásticas de Rio Claro, SP.

1984 - III Salão de Arte Contemporânea, São José do Rio Preto, SP; prêmio Grande Medalha de Ouro.

1983 - III Mostra Regional do projeto Cultura, Casa da Cultura, Ribeirão Preto, SP.

1983 - Exposição Coletiva, Jardim Contemporâneo Galeria de Arte, Ribeirão Preto, SP.

1981 - IX Salão de Arte Contemporânea, Limeira, SP.

1980 - Exposição Coletiva, Galeria do Centro de Convivência Cultural, Campinas, SP.

1977- Exposição Coletiva, Galeria de Arte A. Sarantopoulos, Ribeirão Preto, SP.

Bibliografia

BEUTTENMILLER, A. BRASIL ART SHOW. JC Editora, São Paulo, 2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)