

**MARIA PAULA PALHARES FERNANDES**

**COMUNICAÇÃO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO:  
CADERNOS DE ARTISTAS**

**COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA  
PUC-SP**

**Tese apresentada à Banca  
Examinadora da Pontifícia Universidade  
Católica de São Paulo, como exigência  
parcial para obtenção do título de Doutor  
em Comunicação e Semiótica sob  
orientação da Profa. Dra. Cecília Almeida  
Salles.**

**São Paulo  
2009**

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

São Paulo, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2009

Banca Examinadora:

---

---

---

---

---

Ao Rubens, Pedro e Marília  
Incondicionalmente  
Companheiros de longa jornada  
Pelo encorajamento, paciência e amor.

À Nair Salles Palhares  
Grande guerreira e exemplo de coragem,  
Minha maior herança.

À Jiorlanda Fernandes  
Grande mãe de todos.

À Deus

## **AGRADECIMENTOS**

A Cecília Almeida Salles, pela orientação e grande companheirismo nessa jornada pelo mundo da criação;

Ao Rubens Fernandes Junior, pela disponibilidade generosa e ilimitada colaboração;

A Letícia Ranzani pela digitalização e tratamento das imagens, além da montagem do trabalho;

A Marília Palhares Fernandes pela rica colaboração nos processos históricos da fotografia além da tradução do resumo;

Ao Pedro Palhares Fernandes pela atenção e colaboração no suporte técnico;

A Elaine Caramella e Laís Guaraldo pelas alternativas teóricas e ótimas referências propostas no Exame de Qualificação;

A artista Cris Bierrenbach pelos cadernos cedidos para essa pesquisa, pelas entrevistas e pela disposição para esclarecimentos das dúvidas;

Aos colegas do grupo de pesquisa em processos de criação, a Lucrecia Ferrara, Elaine Caramella, Regina Wilke, Alécio Rossi, Ronaldo Entler, Tadeu Chiarelli, pela colaboração e estímulo durante o processo de trabalho;

A Malu Frota, Gláucia Figueiredo, Marta Rúbia de Rezende, Angela Xavier, Isa Seppi, Myrna Nascimento, Antonio Gil Andrade, Maria Sílvia Queiroga, Julio Freitas, a todos os colegas do Centro Universitário SENAC, a Egle Onofre, Maria Beatriz Andrade, Mônica Paiva, que acompanharam e torceram pela concretização deste trabalho;

Ao Dudu, Wanda, Maria José, Orlando, Eloy, Urubatan, e todos os Palhares que torceram pacientemente por este momento;

Aos irmãos Paulino e Renata, Augusto e Suely, Ana Luisa, Ibia, Rejane, Paulino Jr e Tânia, pelo apoio e por acreditarem nesse momento.

## RESUMO

Este trabalho se propõe a estudar o processo criativo a partir das macrorrelações de comunicação estabelecidas pelo artista no contexto social, cultural e histórico e das relações internas em que se desenvolvem intensos diálogos com ele mesmo ou com o outro. Essa pesquisa tem como objeto de estudo as anotações de modo geral que o artista vai deixando, como rastros de criação, e que, de origens diversas, serviram de base para os estudos desenvolvidos nesta tese. A metodologia adotada é a da crítica genética, com abordagem teórica que se sustenta no diálogo da semiótica de linha peirceana e o pensamento de Edgar Morin, assim como é desenvolvido por Salles nas discussões sobre o processo de criação como rede em construção.

Inicialmente utilizamos cadernos e anotações de artistas viajantes europeus da primeira metade do século XIX que produziram um rico material no Brasil. Na seqüência, estabelecemos um diálogo com as cartas que Van Gogh escreveu a seu irmão Théo, mas buscando, nesta expressiva comunicação do artista a sua relação com a história da arte, cuja presença é marcante e forte em todo o material.

Finalmente, os estudos se voltam para o nosso momento contemporâneo. Dois cadernos, gentilmente cedidos por Cris Bierrenbach, uma jovem artista paulistana, se constituem em um significativo material para análise dos processos criativos a partir dos pressupostos teóricos propostos pela Crítica Genética, de base semiótica.

## ABSTRACT

This work aims to study the creative process through the macro relationships of communication established by the artist in the social, cultural, and historic context of the internal relations in which intense dialogs with himself or someone else are developed. This research has as an object of study the general notations the artist leaves behind, as traces of his creation, and that, from different origins served as the basis of study for this thesis. The methodology adopted is the Genetic Criticism, with a theoretical approach which sustains itself in the dialog of semiotics in the lines of Pierce and the thinking of Edgar Morin, which is also discussed by Salles in her discussions about the creative process as a construction network.

Initially we use the notebooks and notations of European traveling artists from the first half of the 19th century, who produced very rich works in Brazil. Following, we establish a dialog with Van Gogh through the letters he wrote his brother Théo. However, we search within this expressive communication of the artist and his relation with the History of Art, which the presence is extremely powerful in all of the materials and which was domineering in the construction of his poetic project.

Finally, the research turns to our contemporary days. Two notebooks, kindly lended by Cris Bierrenbach, a young artist from São Paulo, constitute significant material for the analysis of the creative process through the theoretic principles suggested by the Genetic Criticism, which is based on semiotic

## ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	02
<b>CAPITULO 1 – CADERNOS DE ARTISTAS VIAJANTES DO SÉCULO XIX</b>	10
1.1 INTRODUÇÃO	11
1.2. CADERNOS DE ARTISTAS VIAJANTES	14
1.3. JEAN- BAPTISTE DEBRET	16
1.4. A MISSÃO CIENTÍFICA E A CRÍTICA GENÉTICA	28
1.5. JOHANEN MORITZ RUGENDAS	32
1.6. ANTONE HERCULE RONNARD FLORENCE	46
<b>CAPITULO 2 – UM DIÁLOGO COM AS CARTAS DE VAN GOGH A HISTÓRIA DA ARTE E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ARTISTA</b>	61
<b>CAPÍTULO 3 – OS CADERNOS DE CRIS BIERRENBACH</b>	114
3.1. ARTE E PROCESSO	115
3.2. CRIS BIERRENBACH	128
3.3. OS CADERNOS	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	205
BIBLIOGRAFIA	213
ANEXO I – CRONOLOGIA CRIS BIERRENBACH	220
ANEXO II – FRAGMENTOS DAS ENTREVISTAS COM CRIS BIERRENBACH	238
ANEXO III – PROCESSOS HISTÓRICOS – FOTOGRAFIA	261



*COMUNICAÇÃO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO:  
CADERNOS DE ARTISTAS*

*MARIA PAULA PALHARES FERNANDES*

## APRESENTAÇÃO

Este trabalho tem como objeto de pesquisa anotações de ordem geral, realizadas por artistas. Essas anotações podem estar presentes em diários, cartas, papéis amontoados em caixas ou gavetas, ou mesmo em cadernos, muitas vezes construídos pelo próprio artista. Essas anotações possibilitam perceber e analisar a interlocução pessoal e inter-pessoal do artista.

A necessidade de comunicação, seja ela consigo mesmo, seja com o outro, encontra nessas anotações um meio para que aquilo que é inevitável, que se impõe interiormente, possa ser exteriorizado e estabeleça, assim, relações de várias ordens, como veremos ao longo deste trabalho.

Nestas anotações os artistas vão registrando idéias, pensamentos, projetos; vão se apropriando de fragmentos de textos e imagens; incorporando diferentes materiais utilizados no cotidiano; enfim, tudo aquilo que acredita ser necessário deixar anotado para si mesmo, ou que deseja enviar a outrem.

Partimos do pressuposto de que nessas anotações podemos encontrar rastros que nos ajudam entender melhor o processo de criação do artista. A principal base teórica selecionada para justificar este trabalho é a que vem sendo desenvolvida pela crítica genética, através dos estudos coordenados pela Profa. Dra. Cecília Almeida Salles, no grupo de pesquisa em processos de criação, dentro do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

Inicialmente, a proposta era a de estudar o processo de criação de um artista contemporâneo, mas após o desenvolvimento das pesquisas e

observando as histórias de alguns dos grandes mestres da arte ocidental, constatamos que esses cadernos não fazem parte só da discussão da arte contemporânea, mas são característicos do desenvolvimento perceptivo e conceitual do artista, enquanto ser sensível que articula um rico diálogo com ele mesmo. Um diálogo criativo e intimista que permite deixar os registros desse processo.

O melhor exemplo em que podemos perceber essas características são as mais de dez mil páginas deixadas por Leonardo da Vinci (1452-1519) no século XVI, dentre tantos outros. Mas não será esse o nosso foco nesta pesquisa.

Para dar importância e visibilidade a esse tipo de anotações no contexto histórico da arte, optamos por escolher, para o **Capítulo 1** desta pesquisa, três artistas europeus que estiveram no Brasil na primeira metade do século XIX. Dentre esses artistas viajantes destacaremos, Jean Baptiste Debret (1768-1848), francês, de Paris; Johann Moritz Rugendas (1802-1859), nascido em Augsburg, Alemanha; e Antoine Hércules Romuald Florence (1804-1879), natural de Nice, França; que se estabeleceram no Brasil, alguns por um breve período e outros definitivamente, como o caso de Florence, mas cujas importantes obras foram incorporadas à história da arte no Brasil.

A escolha desses artistas é resultado da rica diversidade visual apresentada em seus cadernos de viagem, pois todos os três, de alguma forma, estiveram comprometidos com o registro de aspectos relevantes da monumentalidade da paisagem e dos costumes do mundo novo, para revelá-los ao mundo europeu.

Neste capítulo buscamos evidenciar a possibilidade de alteração de percepção do mundo, a partir do momento em que esses artistas se encontraram maravilhados diante da situação de descoberta e êxtase do novo

mundo. O olhar para um lugar e uma cultura muito diferente e distante da européia, berço de formação dos mesmos, acrescido de uma visão cientificista de apreensão de um todo e, ainda, da novidade da vida de exploradores num clima tropical, foram os fatores determinantes que juntos alteraram a sensibilidade e a percepção desses artistas, como podemos observar nas anotações dos cadernos, principalmente as imagéticas. É possível observar, por exemplo, como o pincel, o grafite ou a pena ocupa e desenha o espaço do papel, sem a formalidade rígida imposta aos artistas europeus daquele período.

A leitura e a observação dessas imagens registradas há quase dois séculos, num Brasil que mal iniciara seu processo de desenvolvimento político, social e cultural em geral, o que encontramos nos cadernos são anotações escritas e desenhadas, ou seja, verbais e visuais, de uma terra em vias de ser descoberta e desbravada. Com certeza, esse impacto diante do desconhecido afetou a sensibilidade desses artistas.

É fato também que quando observamos os álbuns de gravuras, em sua maioria litográficos<sup>1</sup>, publicados na Europa, como o resultado dessas viagens, o tratamento dado às imagens finais impressas deixa de lado a espontaneidade gestual dos traços registrados nos cadernos, de forma sensível e sob o forte impacto causado pela visualidade que se revelou aos olhos desses artistas no mundo novo. Impacto este, não só pela monumentalidade da paisagem tropical, como também pela variedade de cores e tons, em especial pela quantidade de verdes presentes na natureza, jamais imaginada aos olhos de um europeu. O pitoresco e o exótico não estavam presentes apenas na natureza, mas também nos tipos humanos, na cultura do cotidiano e nos modos de vida local.

O resultado estético das gravuras litográficas revela uma reordenação dos elementos constitutivos das imagens, enquadrando-os ao gosto oficial

---

<sup>1</sup> Litografia – criado em 1798 por Alois Senefelder (1771-1834), nascido em Praga do grego *lithos* [pedra] e *graphein* [grafia, escrita].

acadêmico do público europeu. Como o processo exigia qualidade técnica e sintonia estética com os cânones do período, as gravuras adquiriram um olhar europeu necessário para justificar alguma inserção e credibilidade no circuito das artes estabelecidas. As regras de representação impostas pela academia, advém da reestruturação efetuada no final do século XVIII, pelos princípios neoclássicos da reforma proposta pela Revolução Francesa<sup>2</sup>. Ou seja, a construção da obra, desde os estudos preliminares, se dá de forma controlada e racional.

A crítica genética não se propõe a ser um campo teórico estreito e fechado, muito pelo contrário, cada objeto de estudo que é selecionado, oferece um amplo campo de possibilidades e de riqueza de análise, podendo mostrar caminhos possíveis e até mesmo novos ao pesquisador.

Nesse sentido, apresentamos no **Capítulo 2** deste trabalho, o interessante resultado de uma análise das cartas que o pintor holandês Vincent Van Gogh (1853-1890) escreveu ao seu irmão Théo, a partir do outono de 1872 até a sua morte, em 1890. As cartas foram posteriormente reunidas num único volume<sup>3</sup>, o qual serviu de base para esta reflexão. Encontramos aqui um exemplo em que as anotações são sempre dirigidas ao outro, ou seja, Van Gogh estabelece um rico diálogo, franco e aberto, com seu irmão, ao longo desse período.

O conjunto das cartas nos oferece inúmeras pistas do processo de criação da obra de Van Gogh. Essas pistas, classificadas e organizadas, abrem um rico leque de possibilidades de leituras, mas, para esta pesquisa,

---

<sup>2</sup> Em 1789, a França estabeleceu o vocabulário e os temas da política liberal e radical-democrática para a maior parte do mundo. Ela deu o primeiro grande exemplo, o conceito e o vocabulário do nacionalismo. O novo programa contemplou a reestruturação dos cânones estéticos de representação.

<sup>3</sup> Em 1914 a senhora Van Gogh-Bonger, viúva de Théo, publica em Amsterdam as cartas de Vincent a Théo. A última edição em português: Vincent Van Gogh, Cartas a Théo. Nova edição ampliada, anotada e ilustrada. Porto Alegre, Editora L&PM Pocket, 2002.

escolhemos apenas um aspecto, bastante presente e recorrente nesse material, que é a relação do artista com a própria história da arte.

Buscamos o entendimento do artista e de sua obra a partir de seus comentários e das análises que desenvolve sobre os grandes artistas e suas respectivas obras. Esse universo referencial se estende, primeiramente, à arte do norte europeu, em especial da Holanda, que vai desde Jan Van Eyck (c.1390-1441), no século XV, até seus contemporâneos do século XIX, passando por Rembrandt van Rijn(1606-69), Frans Hals (c.1580-1666), Peter Paul Rubens (1577-1640), entre outros.

Num segundo momento essas referências se expandem para outras regiões da Europa, em especial a França da primeira metade do século XIX, com relevante atenção para os artistas realistas como Jean-Fraçois Millet (1814-75) e Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), entre outros. Desse mesmo período, a obra de Eugène Delacroix (1798-1863) tem grande importância no estudo da cor. Só mais tarde é que se vê envolvido com os trabalhos dos impressionistas, momento este em que a luz e as cores explodem nas telas de Van Gogh, embora ele nunca tenha se alinhado ao projeto cientificista que movia a construção da obra dos impressionistas. Seu trabalho sempre foi pontuado pela emoção e por essas referências, que incluem tanto o seu universo familiar, na Holanda, quanto às obras dos artistas que se dedicaram às cenas de cotidiano, principalmente da vida camponesa.

No **Capítulo 3** deste trabalho de pesquisa, a experiência se dá através da análise de cadernos de anotações da artista brasileira contemporânea Cris Bierrenbach (São Paulo, 1964), acrescida de entrevistas e depoimentos gravados. Para esta pesquisa a artista selecionou e disponibilizou dois de seus cadernos, cujos conteúdos foram determinantes para a escolha e seleção da produção analisada bem como o período abordado, delimitando assim um campo de ação para o pesquisador.

Nesse capítulo a reflexão nos leva a considerar as múltiplas referências a que a artista está sujeita, assim como as inúmeras possibilidades expressivas oferecidas por diversos tipos de materiais e tecnologias produzidos ao longo das últimas décadas, somados aos já consagrados materiais e técnicas da tradição e, ainda, aos diálogos que vem se estabelecendo com outras áreas do conhecimento. A proposta é investigar esses aspectos que têm marcado a produção artística contemporânea, seja nos elementos constitutivos das obras, nas relações espaço-temporais, nas possibilidades de questionamentos e buscas por novos e diferentes suportes. Nesse cenário encontramos inúmeras possibilidades de cruzamentos produtores de novos sentidos entre linguagens, procedimentos e processos criativos. Esse estudo, além dos pressupostos teóricos propostos pela Crítica Genética, de base semiótica, tem como base a sociologia do conhecimento desenvolvida por Edgar Morin, entre outros autores que possibilitam o enriquecimento dessa reflexão.

Essa multiplicidade de referências e a diversidade de elementos presentes nas páginas dos cadernos nos levaram a buscar uma forma de apresentação das mesmas que possibilitassem uma análise que não seguisse o caminho linear página a página, pois dessa forma o discurso seria completamente caótico, considerando que os assuntos e as abordagens presentes nessas páginas não seguem uma ordem lógica, estando aleatoriamente nos dois cadernos, e nos lados opostos de cada um. A artista utiliza os cadernos nos dois sentidos, ao mesmo tempo, e eles se encontram no meio, ou seja, podemos considerar quatro pontos de partida em que esses assuntos todos se misturam. A proposta foi então a de organizar as páginas por assuntos, agrupando-as, para facilitar a análise. Iniciamos esta etapa a partir das páginas que mostram relações da artista com a cultura; suas experimentações com pequenas narrativas a exemplo de Duane Michals, fotógrafo que muito instigou Cris Bierrenbach nessa fase; as referências teóricas no campo da fotografia, da imagem em geral e do pensamento; assim como

pesquisas técnicas e práticas no campo da fotografia, que culminou nas experiências e nos trabalhos impressos em daguerreótipos. Alguns outros agrupamentos se formam ao longo do capítulo, até que se chega à questão do corpo e do retrato / auto-retrato.

Analisando o conjunto das páginas que integram os cadernos de Cris Bierrenbach, um elemento marcante é a presença da artista através de imagens de seu próprio corpo, ou de índices (vestígios) do mesmo. Este corpo está presente através de imagens desenhadas, fotografadas, escritas, ou da mistura de várias técnicas e ou materiais. Podemos entender a presença dessa figura como uma representação a serviço de uma construção poética através de um discurso descontínuo de imagens, palavras e gestos que falam da atualidade, dos seus paradoxos dentro de visões ternas ou irônicas, mas sempre carregadas de revelações. Na questão do retrato e do auto-retrato a base para o estudo é a reflexão desenvolvida por Annateresa Fabris em *Identidades Virtuais*, entre outros autores.

Por meio desta pesquisa, percebemos que não é possível estabelecer uma regra de análise para as anotações em geral, e, especificamente, para os cadernos de artistas, pois cada um deles revela ou suscita um tipo diferenciado de intervenção crítica e análise. Nesse sentido, entendemos que o momento histórico, social, cultural e artístico, vivenciado por cada um dos artistas analisados, influi diretamente na elaboração e produção desses materiais.

Diante disso, a proposta deste trabalho é analisar artistas de diferentes tempos históricos para, através dos diferentes rastros encontrados, atribuir a importância desses índices para a compreensão de suas obras. Além disso, visa estabelecer as possíveis conexões entre os cadernos dos artistas e apontamentos de modo geral, com a finalidade de refletir sobre os processos de criação.



Na realidade, em **Considerações Finais**, mostraremos que é impossível estabelecer critérios comuns, sempre limitadores e previsíveis, mas, por outro lado, fica evidente a importância da existência desses cadernos para a compreensão tanto de uma obra específica quanto para o entendimento do conjunto de obras, produzidas em diferentes tempos e diferentes suportes. A análise desses cadernos exigiu leituras muito diversas entre si e ampliou os parâmetros balizados pelos estudos dos processos de criação propostos pela crítica genética.

Ao final, apresentaremos a **Bibliografia** e **Anexos** que irão explicar algumas das técnicas de impressão fotográfica utilizadas por Cris Bierrenbach e descrever sua trajetória artística nas últimas décadas. Essa contextualização é necessária para percebermos sua importância no cenário artístico da produção contemporânea brasileira.

Os artistas contemporâneos que se utilizam da fotografia, imagem técnica produzida por aparelhos, segundo Flusser<sup>4</sup>, têm, cada vez mais, voltado suas pesquisas para processos primitivos ou alternativos, de captação e impressão dessa imagem. É o caso de Cris Bierrenbach que, ao longo de seu percurso priorizou esses processos como uma possibilidade de diferenciar e artistizar seu trabalho diante da profusão de imagens técnicas produzidas e veiculadas cotidianamente.

---

<sup>4</sup> FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro, ed. Relume Dumará, 2002.

# CAPÍTULO 1

## CADERNOS DE ARTISTAS VIAJANTES DO SÉCULO XIX



## 1.1. INTRODUÇÃO

O desafio de estar diante de uma obra de arte sempre nos coloca muitos questionamentos. Entendemos, por esse caminho, que uma obra, por si só, isolada, não dispõe de todos os elementos, pelo menos de forma explícita, para sua total compreensão. Esta é uma questão que sempre nos provoca, pois de um lado há defensores da idéia de que a obra de arte deve sustentar a si própria, e de outro, alguma insatisfação com esse parâmetro que não possibilita um entendimento mais amplo da mesma obra.

Ao entrarmos em contato com os estudos de crítica genética abriu-se uma possibilidade teórica de, a partir da insatisfação e da busca por uma maior compreensão de um trabalho artístico, trilhar um caminho que oferece um leque de possibilidades de olhar para determinada obra, além do que ela oferece a princípio. Como defende Cecília Almeida Salles, *“A obra de arte está sempre na iminência de nos revelar algo. Assim é a ação do efeito estético”*.<sup>1</sup> Mas, para que se estabeleça um diálogo mais amplo entre quem olha e o que é olhado, necessita-se mergulhar no universo referencial que envolve a obra: seu autor, seu contexto histórico, os materiais, as técnicas.

Cecília Salles define crítica genética como *“uma crítica da obra de arte a partir de seus bastidores, a partir de seu fazer, que está interessada na história ou na biografia da obra”*. Diz ainda que *“trata-se de uma investigação que*

---

<sup>1</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Arte e Conhecimento*, in Revista Manuscrita, nº4, p.109.

*procura por uma maior compreensão do processo criativo artístico; uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação”.*<sup>2</sup>

Uma obra carrega em si, não apenas sinais estéticos de um determinado artista e de um determinado momento do seu trabalho. Entendemos que a obra, além desses aspectos, contém o artista por inteiro. Isso nos coloca diante do artista: sua formação, seus gostos pessoais, sua trajetória intelectual, sua história de vida. E esta, por sua vez, não pode ser desvinculada de seu momento histórico, social, cultural e tecnológico. Sempre que examinamos uma obra de arte mais de perto, de modo mais minucioso, ela, de súbito, adquire vida para nós, ganha maior animação e profundidade.

Ao olharmos para a produção de arte ao longo da história, ela ganha outro sentido quando inserida em seu exato momento cronológico, pois esse tempo preciso define não só a visão de mundo do artista, mas também os materiais e as técnicas utilizadas naquele momento. Entendemos que um olhar mais informado contribui para melhor contextualizar a obra no seu ambiente e na sua época e a vitaliza com mais vigor; extrai-se mais do trabalho se soubermos mais sobre ele. No mundo contemporâneo essa relação está presente, como sempre, embora de forma implícita. Mas esse assunto será tratado no **Capítulo 3** desta pesquisa.

Argan nos ajuda a refletir sobre essa questão quando afirma *“que a artisticidade da arte forma uma unidade com sua historicidade, afirma-se a existência de uma solidariedade de princípio entre o agir artístico e o agir histórico, e a raiz comum é evidentemente a consciência do valor do agir humano”*. Argan fala ainda de uma exatidão moral que deve ser considerada acima da exatidão técnica, pois o fazer artístico é também criação de valores, já que se deve perguntar a todo instante pelo sentido do agir humano e operar de modo a garantir e ampliar seus próprios fundamentos. Reforça o autor que *“é no fazer que se reconhece a eticidade de um comportamento e que a atividade artística é também o lugar do fazer ético por excelência, onde sua*

---

<sup>2</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Visão panorâmica dos estudos genéticos sob uma perspectiva semiótica*. In: Rastros da Criação: Revista do Centro de Estudos de Crítica Genética, nº1, 1997, p.26.

*autonomia de base permite uma interrogação permanente sobre o sentido de seus atos*".<sup>3</sup>

Argan define que a arte é a busca de um *"sistema de todas as relações possíveis, uma verdadeira manutenção do fazer como possibilidade, e não o simples aperfeiçoamento, por reiteração, de procedimentos correntes"*. O fazer ético é *"um fazer suscitado pelas forças profundas do ser. É justamente esse fazer que traz à tona as inúmeras decisões que devem ser tomadas no seu decorrer, evidenciadas no trabalho penoso que não consegue apagar seus rastros, pois se recusa a submeter violentamente a matéria sobre a qual age"*<sup>4</sup>. Nesse sentido, podemos entender que o trabalho do artista sempre guarda as marcas desse sujeito que investe todo seu repertório e toda a sua experiência a cada nova criação.

Encontramos exatamente aqui um ponto de interseção que nos interessa explorar, entre a crítica genética e o campo da arte que, através do pensamento, Argan propõe uma abordagem estética e historicista da obra e do artista.

Se a crítica genética oferece um caminho para se olhar a obra de arte, o qual nos revela o processo de criação e este nos dá uma maior legibilidade da obra e amplia a possibilidade de compreensão da mesma, a História da Arte, por sua vez, nesse sentido, tem se mostrado interessada nos processos de produção da obra, mesmo que de maneira indireta. Na contemporaneidade tem se tornado comum, críticos e curadores acompanharem o desenvolvimento do trabalho de artistas, visitando seus ateliês freqüentemente, como se buscassem desvendar momentos da criação.

---

<sup>3</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*, p.23.

<sup>4</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*, p.25.

## 1.2. CADERNOS DE ARTISTAS VIAJANTES

De volta à arte da tradição, traçaremos um breve panorama pelo século XIX no Brasil. A vinda de expedições científicas para explorar o novo mundo, distante e exótico em relação à pátria mãe Europa, trouxe para o Brasil artistas que documentaram, através de desenhos e aquarelas, tudo que foi possível da nossa paisagem, da flora, da fauna, além de olharem também para os centros urbanos e registrarem cenas de seu cotidiano. Não podemos deixar de ressaltar também os muitos retratos que foram realizados em todo o território brasileiro, que buscavam mapear raças e tipos humanos presentes em cada região.

Esses artistas deixaram como legado, muitos esboços, desenhos e anotações diversas, em amontoados de papéis, ou em cadernos, que os acompanharam durante todo o período em que permaneceram no Brasil. Parte desse material foi transformado, posteriormente, em gravuras litográficas para divulgação das terras tropicais na Europa; e, em alguns casos, organizou-se publicações em formato de álbum, como por exemplo, o *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, de Jean-Baptiste Debret, em três volumes, e o *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, de Johann Moritz Rugendas, que foi editado em 20 fascículos, entre 1827 e 1835.

Aqui, uma das características que devemos observar na produção dos artistas viajantes é a visão do *pitoresco*, que comporta diversas compreensões, uma vez que não podemos assumir um sentido preciso. A noção de *pitoresco* nasce na Inglaterra e é uma enorme contribuição à estética europeia. A visão pitoresca é marcada pela predominância dos valores pictóricos sobre a natureza observada, ou seja, o artista, ao acentuar a estética do *pitoresco* evidencia que ele não é o construtor da paisagem, mas o fruidor do espetáculo oferecido pela natureza. Porém, no caso dos artistas viajantes que passaram pelo Brasil é preciso reconhecer o poder do olhar dirigido a um mundo com o qual não estavam familiarizados.

Dentre esses artistas viajantes destacaremos, Jean Baptiste Debret (1768-1848), natural de Paris, França; Johann Moritz Rugendas (1802-1859), nascido em Augsburg, Alemanha e Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), natural de Nice, França.

Mas, anteriormente ao movimento do século XIX, vale lembrar o trabalho de dois artistas que vieram da Holanda com Mauricio de Nassau no século XVII, Frans Post (1612 – 1680) e Albert Eckhout (c.1610 – 1665), os quais levaram para o velho mundo as primeiras imagens do até então desconhecido Brasil. Formados na escola realista da pintura holandesa, Post e Eckhout dividiram, entre si, a tarefa de documentar o Novo Mundo. Sabemos no caso de Frans Post, que se ocupou da paisagem, quase não pintou por aqui, mas levou consigo, de volta à Europa, muitos desenhos e anotações, os quais serviriam de referências para a sua produção pictórica posterior. Eckhout por sua vez, se ocupou dos tipos raciais, dos animais, das plantas e dos frutos, tendo a paisagem como fundo.

Para o crítico Frederico de Moraes, “os desenhos, as pinturas e textos descritivos e científicos elaborados no octênio nassoniano, quando divulgados na Europa, tiveram ampla repercussão, aumentando consideravelmente o interesse pelo Brasil. Isso explica o grande número de artistas viajantes pelo Brasil, especialmente no século XIX, em geral acompanhando expedições científicas”.<sup>5</sup>



1. Frans Post. *Aldeia e Capela com Varanda, Pernambuco*, c.1660



2. Albert Eckhout. *Dança dos Tapuias*, c. 1660

<sup>5</sup> MORAIS, Frederico de. *O Brasil na Visão do Artista*, p.30.

Mas, nossa proposta é nos deter, neste capítulo, nos artistas viajantes da primeira metade do século XIX. Jean-Baptiste Debret, que chega ao Brasil em 1816 integrando a Missão Artística Francesa<sup>6</sup>; Johann Moritz Rugendas e Antoine Hercule Romuald Florence, que fizeram parte da Expedição Langsdorff<sup>7</sup> que percorreu o país no período de 1825 a 1829.

### 1.3. JEAN-BAPTISTE DEBRET

Observando algumas publicações de seus cadernos de viagem é possível perceber diferenças entre o trabalho de Debret e os estudos dos artistas que acompanharam uma missão científica. Debret veio de uma França neoclássica, cujo programa não privilegiava o exercício da pintura de paisagem pura e sim trabalhos inspirados em temas mitológicos da antiguidade clássica, saídos da história e da literatura grega e romana, e em episódios da história contemporânea, como a Revolução Francesa e, posteriormente, cenas da vida de Napoleão e suas batalhas, entre tantos outros temas (imagem 3).

---

<sup>6</sup> A Missão Francesa foi criada por D. João VI e conferida pelo Decreto de 12 de agosto de 1816, onde se destaca: “Atendendo ao bem comum que provém aos meus fiéis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, maiormente neste continente (...), fazendo-se portanto necessário o estudo das belas-artes”.

<sup>7</sup> A expedição científica teve duração de quatro anos. Partiu do Rio de Janeiro em 3 de setembro de 1825 e sua importância para a ciência e para a iconografia do Brasil é de um valor incomensurável. O Barão Georg Heinrich Von Langsdorff (1774 – 1852) morava no Rio de Janeiro e era Cônsul Geral da Rússia no Brasil e foi designado Chefe da Expedição.





3. Debret. *Napoleão I condecora o granadeiro Lazareff com a Cruz da Legião de Honra*, 1810

Debret chega ao Brasil como um pintor de história e retratista, os dois gêneros mais valorizados pela escola neoclássica e o discurso histórico construído promove a identificação entre História, nação e civilização no novo mundo. Mas, como nos aponta Belluzzo, “a sua concepção urbana é a da cidade-fachada, construída como um cenário para a ação predominantemente teatral dos atores sociais, vistos com certa graça e ironia”<sup>8</sup>, e seu foco, além das grandes cenas históricas nacionais, se volta para as cenas domésticas.

Segundo Belluzzo, “a atenção de Debret não se dirige para a construção da idéia de natureza, nem para o reconhecimento das riquezas naturais, nem de uma humanidade em estado natural. Debret trata de centrar a atenção no estado geral da sociedade, buscando apreendê-la com base no entendimento da transformação da natureza em cultura, do natural em civilizado”.<sup>9</sup>

Em *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, Debret retrata assuntos indígenas, a sociedade da época, exhibe reproduções de pinturas, estudos de insígnias e condecorações, paisagens do Rio de Janeiro, acontecimentos

<sup>8</sup> BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos Viajantes*, p. 84.

<sup>9</sup> BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos Viajantes*, p. 83.

históricos que presenciou e retratos imperiais. O artista ganha fama com esse trabalho, que representa um retrato “fiel” da sociedade brasileira do início do século XIX. Debret “*procura um ponto de vista impessoal, preceito da pintura histórica; e relaciona-se com os temas que registra, colocando-se como narrador diante da realidade dos fatos*”.<sup>10</sup>

Debret, embora tenha sofrido grande influência estilística de Nicolas Poussin (1593-1665), assim como todos os pintores da primeira geração neoclássica, sua grande referência será sempre a de seu mestre Jacques-Louis David (1748-1825), considerado o pai do neoclassicismo francês. Sua fidelidade à escola francesa da época se reflete principalmente nos retratos e nas cenas históricas produzidas no Brasil. Nestas pinturas fica evidente que David não só influenciou estilisticamente o seu discípulo e primo mais novo Debret, mas também nas composições, principalmente de fatos históricos, como nos mostram as imagens 4 e 5. As sintaxes visuais são bastante similares e contextualizadas, mas o que salta aos olhos é a força do discurso narrativo descritivo desencadeado a partir do personagem principal em cada obra, que detona o processo de leitura.



4. Debret. *Sagração de D. Pedro I*, 1828

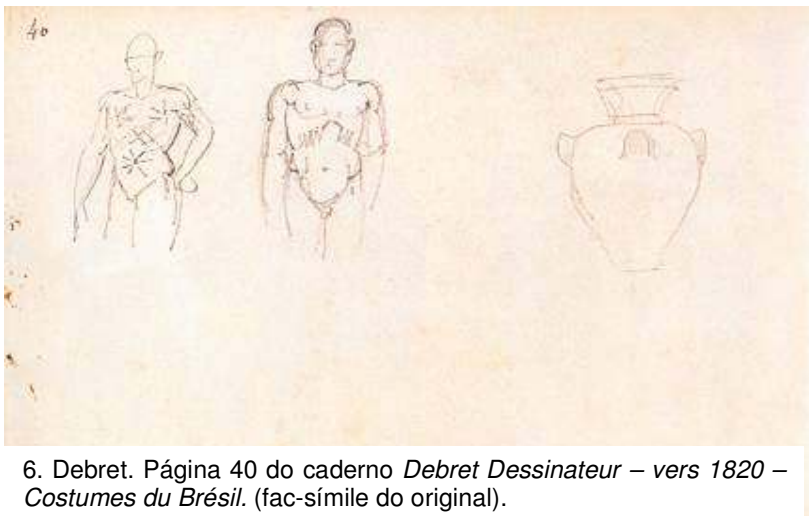


5. Jacques-Louis David. *Coroação do Imperador Napoleão e da Imperatriz Josefina*, 1805 - 1807

Quanto às imagens publicadas em *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicadas em Paris entre 1834 e 1839, um conjunto de 141 litogravuras produzido a partir dos cadernos de anotações que levou do Brasil, as cenas urbanas de gênero são construídas de forma muito organizada e controlada, e

<sup>10</sup> BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos Viajantes*, p. 82.

mais parecem desenhos coloridos, o que coincide também com o programa estabelecido por David para o novo estilo. Percebemos na obra de Debret uma tendência de uma organização racional e controlada, típica da ideologia estabelecida pelo neoclassicismo como forma de renovação das artes, pois esse foi o primeiro movimento estético nascido da Revolução Francesa. Fica evidente, nos esboços de suas figuras, uma estável formação na tradição clássica do estudo de proporção, e a competência em manejar componentes estruturais da representação visual de modo construtivo, como por exemplo, nas imagens 6 e 7.



6. Debret. Página 40 do caderno *Debret Dessinateur – vers 1820 – Costumes du Brésil*. (fac-símile do original).



7. Debret. Página 47 do caderno *Debret Dessinateur – vers 1820 – Costumes du Brésil*. (fac-símile do original).

Mas encontramos exceções na produção de Debret, pois a sua longa permanência no Brasil, de 1816 até 1831, o colocou em contato com uma realidade totalmente diversa da que estava acostumado em seu país de origem. Diante de uma cultura tão exuberante e diferente, novos temas, impensáveis no passado, foram se impondo e lhe interessando. Desde sua chegada, maravilhado que estava diante do novo, começou a rascunhar a realidade natural, social e etnográfica do país. Como escreve Julio Bandeira, na publicação do fac-símile de um de seus cadernos de anotações, “*aqui a luminescência bruta dos trópicos irá partir os sentidos de Debret; o arado luminoso dessa plaga distante irá lavrar o rigor dos cânones neoclássicos nos quais fora doutrinado*”.<sup>11</sup>

Um exemplo é o caso de uma natureza-morta, *Les fruits du Nouveau Monde*, de 1822, imagem 8, que assinala um dos raros momentos no qual Debret elege um gênero e um tema que não era bem visto por seus contemporâneos neoclássicos.



8. Debret. *As frutas do Novo Mundo*, 1822

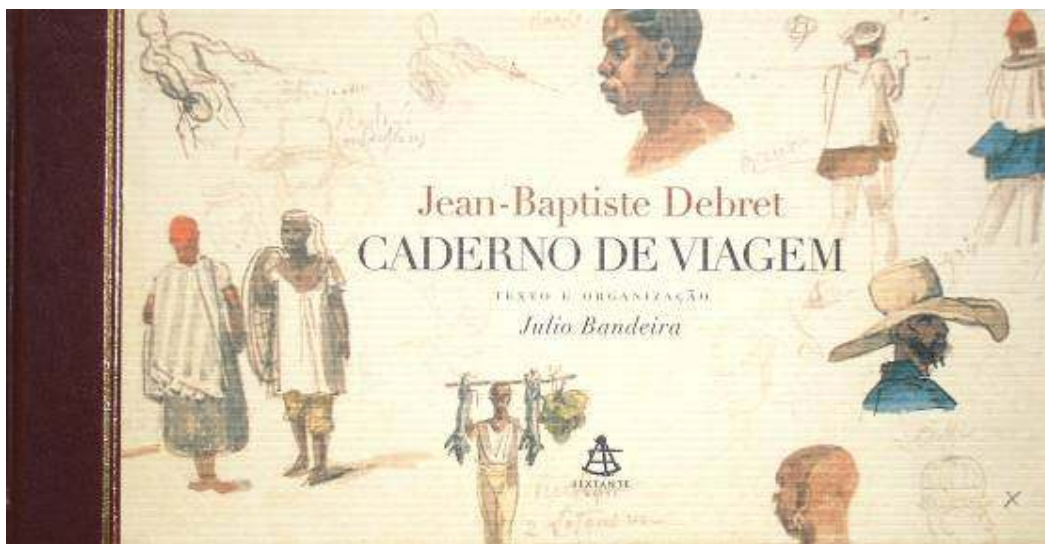


9. Albert Eckhout. *Abacaxi, melancia. etc.*. c1660

---

<sup>11</sup> BANDEIRA, Julio(ORG.). *Jean-Baptiste Debret –Caderno de Viagem*, p. 8.

Debret trata essa natureza-morta de forma quase monumental e com grande sensualidade, em que o desenho se perde dando lugar ao trabalho pictórico do pincel somado à tinta a óleo. A obra nos faz lembrar as naturezas-mortas pintadas pelo holandês Albert Eckhout (imagem 9), quando de sua estada no Brasil, por volta de 1660. A exuberância das formas e o colorido dos produtos naturais da terra tropical são comuns aos dois artistas, embora fossem de origens e tempos tão diversos. Esse exemplo de pintura em Debret nos remete aos estudos de crítica genética, em que Cecília Salles nos adverte sobre as relações do artista com a cultura e nos mostra que o pensamento em construção pode mudar o rumo do trabalho de um artista, mesmo que a princípio tenha-se a impressão de que o pensamento do referido artista estivesse enraizado e cristalizado, sem a menor chance de desviar-se do caminho proposto inicialmente.



10. Debret. *Capa do livro Jean Baptiste Debret: Caderno de Viagem* que contém fac-símile de seu caderno de viagem “*Debret dessinateur – vers 1820 – Costumes du Brésil*”

Observar e analisar as anotações imagéticas do fac-símile de seu caderno de viagem “*Debret dessinateur – vers 1820 – Costumes du Brésil*”<sup>12</sup> (imagem 10), é uma verdadeira aventura pois o artista elabora estudos isolados de figuras humanas, buscando captar poses, estudos de suas fisionomias,

<sup>12</sup> Um pequeno volume de 64 páginas, que permaneceu esquecido e inédito por mais de um século em uma estante da Bibliothèque Nationale de Paris, e que ganhou uma publicação fac-símile do original em 2006, com texto e organização de Julio Bandeira. As páginas deste caderno foram desenhadas no Brasil, nas calçadas do Rio de Janeiro no início do século XIX.

indumentárias, detalhes de objetos, que constituem motivos para novas representações, mas seu foco principal neste caso é colocado na pesquisa das vestimentas e de utensílios dos negros. Todos os elementos foram colhidos nas ruas do Rio de Janeiro no início do século XIX, com lápis grafite, pena e aquarela.

Em muitas páginas os assuntos se misturam arbitrariamente, e em alguns casos parece que Debret tinha em mente algo mais organizado, o que dá a impressão de que a página poderia estar pronta para o seu futuro álbum *Voyage*. Nesse caso, temos um exemplo na página 48 desse caderno, ver imagens 11 e 12, em que a parte superior da folha é ocupada com desenhos de figuras femininas enfileiradas, uma organização que sugere uma caminhando após outra, com tipos bem diferenciados quanto ao físico e quanto à idade de cada uma delas. Esses desenhos são acompanhados de anotações verbais.



11. Debret. Página 48 do caderno *Debret Dessinateur – vers 1820 – Costumes du Brésil*. (fac-símile do original).



12. Debret. *Mulata indo passar as festas de Natal no campo*, 1826

Ao comparar essa página do caderno com a imagem intitulada *Mulata indo passar as festas de Natal no campo, 1826* (imagem 12), fica evidente que as imagens se completam e dialogam entre si, que a cena já se encontrava estruturada no seu esboço. Dessa imagem, existem duas versões: uma aquarela pertencente ao Museu da Chácara do Céu – Museu Castro Maya e também na prancha número sete do último volume do *Voyage*.

Mas, as figuras do caderno “*surgem como uma grande reserva de imagens, elementos reais colhidos de primeira mão no Brasil, que permitirão ao artista compor in situ cenas autênticas do cotidiano brasileiro*”.<sup>13</sup>

Este pequeno caderno de desenho nos revela um Debret libertário, que se envolve com os assuntos que se desenrolam diante dele nas calçadas da cidade do Rio de Janeiro e que se deixa contaminar por uma nova realidade, muito distante da sua Paris. As páginas do caderno apresentam uma diversidade de etnias e ocupações que podem ser encontradas nas composições das cenas do álbum *Voyage*.

A dissimilitude de estilos presente nesse pequeno caderno de Debret vai de algumas figuras tratadas com todo o rigor que pede sua formação junto ao mestre David, como por exemplo, as figuras fardadas e os cavalos presentes



13. Debret. Página 29 do caderno *Debret Dessinateur – vers 1820 – Costumes du Brésil*. (fac-símile do original).

<sup>13</sup> BANDEIRA, Julio (org.). *Jean-Baptiste Debret - Caderno de Viagem* p. 22.

na página 29 do caderno (imagem 13), figuras da página 11 (imagem 14), e a série de estudos de figura que ocupa pouco mais que um quarto da página 12 (imagem 15), até personagens esboçados com tamanha economia de traços, totalmente despojados de qualquer intenção de construção idealizante da história, como podemos notar no conjunto de pessoas conduzindo uma grande carga sobre rodas, na página 63 (imagem 16), ou na aquarela que mostra a mesma figura de frente e de costas, na página 59 (imagem 17).



14. Debret. Página 11 do caderno *Debret Dessinateur – vers 1820 – Costumes du Brésil*. (fac-símile do original).



15. Debret. Página 12 do caderno *Debret Dessinateur – vers 1820 – Costumes du Brésil*. (fac-símile do original).





16. Debret. Página 63 do caderno *Debret Dessinateur* – vers 1820 – *Costumes du Brésil*. (fac-símile do original).



17. Debret. Página 59 do caderno *Debret Dessinateur* – vers 1820 – *Costumes du Brésil*. (fac-símile do original).

Se em alguns momentos as páginas se apresentam com uma organização interna, chegando muito próxima do que se pode ver numa prancha de gravura litográfica publicada no *Voyage*, em várias outras situações encontramos uma grande liberdade no uso do espaço do papel, em que se misturam tipos humanos muito diferentes, além da mistura aleatória de

personagens, objetos, aves e outros animais. A página 37 do caderno é um exemplo (imagem 18):



18. Debret. Página 37 do caderno *Debret Dessinateur* – vers 1820 – *Costumes du Brésil*. (fac-símile do original).



19 e 20. Debret. Detalhes da página 37 do caderno *Debret Dessinateur* – vers 1820 – *Costumes du Brésil*. (fac-símile do original).

Observe a economia de traços que Debret usou para representar uma saracura (imagem 19), em contraste com a elaboração apurada para compor o pássaro que ocupa um espaço mais central e de destaque, todo construído por pinceladas e cores aquareladas, sem o menor vestígio de um primeiro desenho ou esboço a lápis (imagem 20). E ainda na mesma página vê-se esboços

quase apagados e algumas figuras, muito distintas entre si, mas tratadas com a aquarela sobre um desenho a lápis anterior.

Outra página do caderno que oferece um contraste pela diversidade de situações e formas de construir as figuras é a de número 46 (imagem 21):



21. Debret. Página 46 do caderno *Debret Dessinateur – vers 1820 – Costumes du Brésil*. (fac-símile do original).

os personagens maiores que ocupam a parte superior da página são tratados segundo as regras anatômicas de proporção e volumetria enquanto as que ocupam a parte inferior do papel, embora presentes em maior número que as outras, são figuras sintéticas, indicadas por rápidas pinceladas, e, mesmo assim, não escondem o drama de um cortejo fúnebre, ver o detalhe na imagem 22.



22. Debret. Detalhe da página 46 do caderno *Debret Dessinateur – vers 1820 – Costumes du Brésil*. (fac-símile do original).

Toda a informalidade dos esboços, tão fortemente presente nestas páginas, em alguns desenhos e mesmo em rascunhos construídos com traços de pura gestualidade, esta não sai do caderno, e o que se vê nas pranchas litográficas publicadas, são composições e tratamentos das figuras com todo o rigor acadêmico, que atendia ao gosto de um público europeu consumidor das gravuras, cujo centro principal de produção e publicação era Paris.

#### **1.4. A MISSÃO CIENTÍFICA E A CRÍTICA GENÉTICA**

No caso de Rugendas e Hercule Florence, os dois integraram a expedição científica chefiada por Langsdorff. Rugendas chegou ao Brasil em 1822, a convite de Langsdorff, que também contrata Jean Moris Eduard Ménétries, o zoólogo da grande expedição financiada pelo governo russo. A expedição foi responsável pela coleta de um herbário de sessenta mil exemplares remetidos a São Petersburgo e contou ainda com a participação de Nestor Rubtzoff (astrônomo), Wilhelm Freyreiss (naturalista) e Ludwig Riedel (botânico), além dos artistas.

A Expedição do Barão de Langsdorff percorreu o interior do Brasil entre 1825 a 1829. Na primeira etapa da viagem, ainda em Minas Gerais, Rugendas se desentendeu com Langsdorff, e abandonou o grupo. Para substituí-lo, foram contratados dois artistas: Aimé-Adrien Taunay (1803 – 1828), como primeiro desenhista, e Antoine Hercule Romuald Florence<sup>14</sup>, como segundo desenhista.

A produção imagética dos artistas viajantes do século XIX que acompanharam cientistas em missões pela América, tinha como encargo revelar ao velho mundo europeu o misterioso e exótico<sup>15</sup> mundo tropical, em

---

<sup>14</sup> Antoine Hercule Romuald Florence tornou-se mais tarde conhecido como o pioneiro da fotografia no Brasil, em 1833, antes do anúncio público da Academia de Artes e Ciências da França, em 1839, da criação de Daguerre. Ver Boris Kossoy in: *Hercule Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, Edusp, 2006, 3ª edição.

<sup>15</sup> Ver Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro. *O Olhar Europeu. O negro na iconografia brasileira do século XIX*. Edusp, 1994.

especial, o Brasil. Observando as anotações de alguns artistas, chama a atenção as inúmeras paisagens e retratos, especialmente de índios e negros.

As paisagens se apresentam como vistas gerais, amplas, mas com muitos detalhes da flora e da fauna tropical. Em muitos casos aparecem também grupos de pessoas em meio à natureza. Quando a cena dos grupos ocupa um primeiro plano em evidência, aparecem também documentados, objetos de uso cotidiano dos respectivos grupos. Não faltam cenas urbanas em que a atenção é voltada para negros e índios *civilizados*<sup>16</sup> inseridos no cotidiano, ou seja, adaptados ao modo de vida européia, instalado nas cidades brasileiras. Séries de retratos individualizados e em grupos são encontradas nos conjuntos de trabalhos desses artistas.

Ao tomar a paisagem como foco, é interessante notar que existem procedimentos comuns entre os desenhos e aquarelas registrados ao longo das viagens, como por exemplo, cenas abertas, quase panorâmicas, em que se percebe a paisagem como um todo, que revela aquela determinada região. Embora se tenha uma vista geral e ampla, não faltam detalhamentos da flora e da fauna, esta última quase sempre presente. O que se nota através desse olhar branco e europeu é quase sempre a perplexidade e o fascínio diante de uma paisagem monumental e exuberante, da mata virgem e de uma natureza paradisíaca.

Na busca de parâmetros para entender a estética utilizada pelos viajantes, encontramos Alexander von Humboldt (1769-1859), um sábio alemão humanista e eminente naturalista da época, que reuniu o conhecimento das ciências naturais de seu tempo, indagando sobre a interação das forças naturais e sobre como o ambiente geográfico afeta a vida.

Humboldt apresenta uma concepção paisagística em que acredita que a formação das plantas é comum a todas as regiões e que elas apresentam a mesma estrutura por toda parte, mas pondera que, apesar da semelhança de

---

<sup>16</sup> Esse termo *civilizado* aparece na literatura da época; e podemos encontrá-lo também em anotação numa página do caderno de H. Florence de 1826, intitulada *Costume: Indien civilisé avec Poncho*, p. 37.

formas e iguais contornos, mostram um caráter completamente distinto quando tomadas em conjunto.

O que vai ficando claro é que além da formação geral européia no campo da arte, os artistas foram contaminados pelo pensamento científico de Humboldt, que propunha um caminho de observação, de olhar, sentir e apreender o que estava diante dos olhos. Nesse sentido, Humboldt recomendava aos cientistas que *“não se deixassem guiar pelos órgãos visíveis da reprodução, nem pelos invólucros florais ou frutos, mas pelos traços que sobressaem e determinam a impressão geral produzida pelas grandes massas de vegetais”*.<sup>17</sup>

Humboldt afirma, ainda, que *“quando o homem interroga a natureza com sua penetrante curiosidade, ou mede na imaginação os vastos espaços da criação orgânica, a mais poderosa e mais profunda de quantas emoções experimenta é o sentimento de plenitude da vida espalhada universalmente”*. O cientista também propõe que o *“observador deve ser capaz de abraçar a natureza em um só olhar, sem recortá-la ou fragmentá-la, e que o ser que indaga também participa da natureza, respira a vida espalhada por toda atmosfera”*.<sup>18</sup>

Nessa busca por parâmetros que norteiam a produção artística, Cecília Salles fala do solo onde o trabalho germina, ou seja, *“do contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: momento histórico, social, cultural e científico”*. Entendemos, assim, que o artista *“não é um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolve sua produção”*.<sup>19</sup>

Através das referências estéticas que fazem parte da história e da vivência do artista e que se manifestam em seu processo de criação, seja de

---

<sup>17</sup> HUMBOLDT, Alexander von. *Quadros da Natureza*, pp. 275 e 283.

<sup>18</sup> BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos Viajantes*, p. 84.

<sup>19</sup> Salles, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*, p. 38.

maneira explícita ou não, seja com muita força ou de forma sutil, encontra-se um campo de estudo que Cecília Salles chama de tendência de um percurso. Segundo a autora, *“a tendência é indefinida mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador”*.<sup>20</sup> A tendência de um percurso revela mecanismos criativos utilizados por um artista para a produção de determinada obra.

Esse processo ajuda na busca por uma caracterização mais geral do ato criador, e pode ser observado através de dois aspectos da tendência. São eles: o projeto poético e a comunicação. O primeiro se caracteriza pela unicidade de cada indivíduo, ou seja, *“seus gostos e crenças que regem o seu modo de ação, um projeto pessoal, singular e único”*. Quanto ao aspecto da comunicação, Salles defende que o *“processo de criação mostra-se, também, como uma tendência para o outro e que a criação é um ato comunicativo complexo. O projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral. Ao discutir o projeto poético, vimos como este ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro”*.<sup>21</sup>

Ao olhar para os cadernos desses artistas que registraram o Brasil com seus olhares estrangeiros no século XIX, formados pela estética atual da Europa daquele momento, carregados da tradição do mundo ocidental e ainda, perceber novos temperos advindos da visão científica, entendemos que estão presentes nesta complexa mistura de pontos de vista e de procedimentos estéticos e técnicos, as tendências do processo de criação de suas obras, seja no aspecto do projeto poético, seja no caso da comunicação.

---

<sup>20</sup> Salles, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*, p. 29.

<sup>21</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado*, pp. 37-42.

Para Kossoy e Tucci Carneiro, “os séculos XVIII e XIX caracterizam-se pela preocupação com o progresso científico, com a coleta de dados e a divulgação do conhecimento. (...) Os pesquisadores que a eles pertenceram foram, além de exploradores, observadores da natureza e do outro. Desta vez, o olhar se fez sob o prisma da Ilustração, das ciências biológicas e das novas teorias raciais, contínuas questionadoras do múltiplo e fortalecedoras do imperialismo e da postura etnocentrista”.<sup>22</sup>

Humboldt conheceu Rugendas em Paris, logo após o pintor ter retornado do Brasil. Nesse momento Humboldt pode observar a produção de Rugendas em terras tropicais, se referindo a ele como aquele que considerava o criador da arte de representação da fisionomia da natureza. Graças à indicação de Humboldt junto a Godefroy Engelmann, importante editor-litógrafo em Paris, Rugendas conseguiu publicar, em 1835, em edição bilíngüe, seu álbum de viagem, *Voyage Pittoresque dans le Brésil*.

## 1.5. JOHANN MORITZ RUGENDAS

Rugendas retrata com rigorosa objetividade nossas paisagens, nossos índios e o povo brasileiro em geral. Pode-se entender este trabalho como uma das primeiras reportagens iconográficas sobre nosso país. Os desenhos originais<sup>23</sup>, produzidos por Rugendas no Brasil, fruto de observação direta dos modelos, evidenciam um olhar atento por parte do artista, que busca uma representação a mais naturalista possível.

Não podemos deixar de lembrar que esse olhar atento, esse naturalismo faz parte da tradição estética do norte europeu, desde Jan Van Eyck (c.1390–1441) na Holanda, berço dessa arte (imagem 23), e no caso da Alemanha, não podemos deixar de lembrar do desenho preciso de Albert Dürer (1471-1528),

---

<sup>22</sup> KOSSOY, Boris e TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza. *O Olhar Europeu. O negro na iconografia brasileira do século XIX*, p.19.

<sup>23</sup> Não temos conhecimento de algum Caderno do Artista, mas com certeza sua produção litográfica foi realizada a partir de esboços, desenhos e registros variados feitos diretamente da observação do cotidiano. Esse material foi a base iconográfica para nossa análise.



(imagem 24), ou mesmo do preciosismo do pincel de Hans Holbein (1497-1543) (imagem 25). Tradição esta que levava o artista a pintar tão fielmente quanto possível tudo o que o olho pode captar, ou seja, os pintores dos países nórdicos sempre estiveram interessados na diversificada superfície das coisas, buscando todos os recursos artísticos conhecidos para expressar a textura dos tecidos, da carne e de tudo que fizesse parte de uma cena.



23. Jan Van Eyck. *Retrato de Cardeal*, 1432



24. Albert Dürer. *Lebre*, 1507



25. Hans Holbein. *Retrato*, 1532



26. Rugendas. *Mercado de Escravos*, c. 1826–35

Como artista do século XIX europeu, as anotações visuais de viagem de Rugendas revelam sua formação acadêmica. Ana Maria Belluzzo afirma que “o modelo da epopéia que se desenrola no seio da paisagem brasileira permite que Johann Moritz Rugendas concilie a formação clássica com os apelos naturalistas. A presença constante da figura humana na obra composta pelo artista, a partir de observações feitas na América, a construção da imagem dos negros e índios americanos conforme figuras regulares e universalizantes vêm confirmar os padrões clássicos, que permeiam a elaboração artística desse artista de índole romântica”.<sup>24</sup> Um exemplo é a imagem 26, *Mercado de Escravos*, no Rio de Janeiro, do período de 1826 a 1835, em que permaneceu no Brasil.

De volta à Europa, os desenhos e aquarelas dos cadernos de viagem tanto de Rugendas quanto de Debret, se transformaram através da gravura litográfica, em publicações sobre o novo mundo. Há uma coincidência entre os títulos das publicações dos dois artistas. Como já vimos, o título da obra de Debret é *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, e o título dado por Rugendas é *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Essa coincidência se coloca no termo pitoresco,<sup>25</sup> que traz consigo um conceito em voga na Europa desde o século XVII, que vê nas pinturas de paisagens uma possibilidade de se construir composições paisagísticas destinadas a evocar e refletir um estado de espírito.

Para Kossoy e Tucci Carneiro, “o observador estrangeiro impressionou-se com o mercado de escravos, entrepostos e armazéns onde se comercializavam negros como mercadorias”. Isso escandalizou ilustres viajantes, como Darwin por exemplo, e se transformaram em cenário para desenhos de Rugendas, Debret, entre outros. As produções, para Kossoy e Tucci Carneiro, “são testemunhos reveladores de seus valores morais, de suas

---

<sup>24</sup> BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos Viajantes*, p.77.

<sup>25</sup> Ver Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro. *O Olhar Europeu. O negro na iconografia do século XIX*. Edusp, 1994.

*concepções estéticas e ideológicas diante da cena constrangedora da comercialização do homem pelo homem*".<sup>26</sup>

Argan , por outro lado, afirma que

“a poética do ‘pitoresco’ medeia a passagem da sensação ao sentimento: é exatamente nesse processo do físico ao moral que o artista-educador é guia dos contemporâneos. Mais adiante diz que o “‘pitoresco’ se exprime em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes que põem em relevo a irregularidade ou o caráter das coisas. O repertório é o mais variado possível: árvores, troncos caídos, manchas de grama e poças de água, nuvens móveis no céu, choupanas de camponeses, animais no pasto, pequenas figuras; e que a poética iluminista do ‘pitoresco’ vê o indivíduo integrado em seu ambiente natural”.<sup>27</sup>

Unindo seu olhar educado e objetivo, sua precisão técnica e as sensações vivenciadas na floresta tropical e mesmo nas cidades brasileiras, Rugendas acerca-se do pitoresco, buscando retratar o homem negro do Brasil escravagista, o índio na floresta, seu habitat natural, e as diferentes características da vegetação e da geografia presentes nas diversas regiões brasileiras por onde andou.

Rugendas escreveu também os textos que acompanham as pranchas litográficas do álbum *Voyage*. Um texto minucioso, de boa redação, com descrições objetivas e claras, sem excessos verbais ou divagações paralelas. Na maioria deles, o texto é puramente descritivo, mas encontramos, em alguns momentos, ricos comentários do artista, tanto em relação ao território por ele explorado, quanto em relação à arte de representar esse novo mundo. Nesses comentários o artista expõe sua condição e seus limites diante do grande desafio que as terras brasileiras lhe impõem, como por exemplo:

“As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição.

---

<sup>26</sup> KOSSOY, Boris e TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza. *O Olhar Europeu. O negro na iconografia do século XIX*, p.55.

<sup>27</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna* pp.18 e 20.

Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação de que ele se vê envolvido”.<sup>28</sup>

Olhar com atenção esse texto de Rugendas, é poder constatar que o artista tinha clareza dos paradigmas de seu trabalho artístico, advindos de sua formação européia acadêmica, mas de raiz cultural realista do norte europeu. Ele percebe a necessidade de despojar-se de algumas regras para buscar novas possibilidades de olhar e apreender uma paisagem que se constitui a partir de elementos tão distintos daquela que lhe era familiar em terras européias.



27. Rugendas. *Floresta Virgem perto de Mangaratiba*, c. 1826–35

Apesar de integrar uma missão científica no Brasil, poucos são os desenhos de botânica de Rugendas. Seu grande interesse reside no conjunto, na misteriosa floresta tropical com sua variedade e seu exotismo. E continua o artista:

---

<sup>28</sup> PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. “Johann Moritz Rugendas”, in: *Iconografia e Paisagem – Coleção Cultura Inglesa*, p.34.

“Para estabelecer uma comparação entre as florestas do Brasil e as mais belas e antigas do nosso continente, não basta ressaltar apenas a maior extensão das primeiras, ou o tamanho das árvores, faz-se imprescindível assinalar ainda, como diferenças características, as variedades infinitas das formas dos troncos, das folhas e dos galhos, além da riqueza das flores e da indizível abundância de plantas inferiores e trepadeiras que preenchem os intervalos existentes entre as árvores, contornam-nas e enlaçam-lhes os galhos, formando dessa maneira um verdadeiro caos vegetal. Nossas florestas não podem sequer dar-nos uma idéia mesmo longínqua. (...) Aqui a natureza produz e destrói com o vigor e a plenitude da mocidade: dir-se-ia que revela com desdém seus segredos e tesouros diante do homem, o qual se sente atônito e humilhado ante essa força e essa liberdade de criação”.<sup>29</sup>

O artista, diante de tal contemplação, de tamanha riqueza, monumentalidade e diversidade que enchem os olhos, mas, mais do que isso, que renova a alma, se sente diante de um desafio em relação à representação de tão complexa realidade. Ele constata que nem a paleta trazida da Europa dá conta das cores e luminosidades aqui presentes por toda a parte.



28. Rugendas. *Floresta do Brasil*, c. 1826-35

<sup>29</sup> PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. “Johann Moritz Rugendas”, in: *Iconografia e Paisagem – Coleção Cultura Inglesa*, p.34.

Quanto aos desenhos, em sua grande maioria, são muito bem estruturados, com forte domínio do espaço em que acontece a cena, seja ela uma paisagem natural (imagem 29), seja o espaço urbano, em que as edificações se impõem sólidas e marcantes, (imagem 30).



29. Rugendas. *Vista do Rio de Janeiro tomada do aqueduto*, c. 1826–35



30. Rugendas. *Desembarque*, c. 1826–35

Em alguns momentos essa rigidez cede lugar para traços mais soltos, como no caso do primeiro plano de *Mata Virgem* (imagem 31), em que o lápis se deixa escorregar buscando indícios de uma baixa vegetação, ou traços gestuais presentes no *Estudo para Navio Negroiro*, (imagem 32), também a lápis sobre papel, em que as figuras são esboçadas em poucas linhas, porém com uma expressividade de aspectos modernizantes.



31. Rugendas. *Mata Virgem*, detalhe, c. 1826–35



32. Rugendas. *Estudo para Navio Negroiro*, c. 1826–35

É interessante notar como Rugendas busca as características regionais do país, imprimindo em seus desenhos uma concepção orgânica da vida, com uma nítida opção pela paisagem tomada como um todo, procurando entender como os elementos se organizam no conjunto que a diferencia em cada região, aceitando a proposta da visão pictorialista originada do pensamento científico de Humboldt. Um exemplo, dentre tantos, é a vista da Praia de Copacabana tomada do morro do Leme no Rio de Janeiro (imagem 33).



33. Rugendas. *Vista da Praia de Copacabana tomada do morro do Leme no Rio de Janeiro*, c. 1826–35

Rugendas percebe as diferenças de cada paisagem quanto à conformação geral do solo, no recorte das montanhas com relação à planície, na geologia geográfica, na geobotânica; e com o mesmo rigor, observa e reconhece a grande diversidade étnica dos índios brasileiros e dos negros trazidos da África. Quando tratados em grupos, eles aparecem sempre em seu habitat, conjugados a seus utensílios, armas de caça ou instrumentos de trabalho, em que o artista cria narrativas de ação ao tradicional retrato coletivo (imagem 34). Esses retratos coletivos, com tratamento realista das figuras, foram muito utilizados na Holanda do século XVII, principalmente por Frans Halls e Rembrandt.





34. Rugendas. *Índios em sua cabana*, c. 1826–35



35. Rugendas. *Dança dos índios Puri*, c. 1826–35

Rugendas executa uma grande série de retratos individualizados de índios de várias tribos diferentes e de negros trazidos de diferentes regiões da África, concedendo-lhes um tratamento em que o artista busca a verdade do mundo real e a transmuta em expressão da própria vida quando leva esses personagens para as cenas coletivas. Mas sua obra não é teatral, todos os elementos são mostrados com muita naturalidade. É o caso, por exemplo da cena *Dança dos Índios Puri* (imagem 35), em que todos os membros desse grupo estão reunidos em meio à floresta. A organização do grupo, os que participam da dança formando um semicírculo ao fundo e os personagens dispostos no primeiro plano, em que se misturam aí, índios e europeus, oferece uma visão de um encontro festivo. O próprio Rugendas escreve:

“Após uma boa caça, ou um combate feliz, ou mesmo quando os índios se preparam para uma expedição desse gênero, em todas as circunstâncias enfim que os reúnem em grande número, verifica-se entre eles algo semelhante a uma festa. Os convivas são convocados ao som de um instrumento feito com a cauda de um tatu canastra ou com um chifre de boi, e logo o embriagante licor de chicha inspira-lhes uma espécie de excitação sombria, que se manifesta por cantos e danças, mas esses cantos e essas danças são muito grosseiros e monótonos”.<sup>30</sup>

Um outro exemplo, nesse sentido, é a cena *Escravos no porão de um navio negreiro* (imagem 36), em que o conjunto adquire uma força que imprime um sentimento humanitário para uma situação que não era vista nem entendida por este ponto de vista. Rugendas escreve a respeito:

“Reflita-se sobre a impressão cruel do negro diante da separação violenta de tudo que lhe é caro, sob os efeitos do mais profundo abatimento ou a mais terrível exaltação de espírito unidos às privações do corpo e aos sofrimentos da viagem, e nada terão de estranho tão incríveis resultados. Esses infelizes são amontoados num compartimento cuja altura raramente ultrapassa cinco pés. Esse cárcere ocupa todo o compartimento e a largura do porão do navio; aí são eles reunidos em número de duzentos a trezentos, de modo que

---

<sup>30</sup> PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. “Johann Moritz Rugendas”, in: *Iconografia e Paisagem – Coleção Cultura Inglesa*, p.66.

para cada homem adulto se reserva apenas um espaço de cinco pés cúbicos”.<sup>31</sup>



36. Rugendas. *Escravos no porão de um Navio Negroiro*, c. 1826–35



37 – Rugendas. *Mata Virgem*, c. 1826–35

<sup>31</sup> PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. “Johann Moritz Rugendas”, in: *Iconografia e Paisagem – Coleção Cultura Inglesa*, p.70.

Ao comparar os desenhos *Mata Virgem* (imagem 37), e *Rua Direita no Rio de Janeiro* (imagem 38), temos no primeiro caso, uma paisagem da floresta em que a natureza ocupa todo o espaço do papel, em planos sobrepostos, em que árvores e outros tipos de vegetações menores, rasteiras e trepadeiras invadem toda a área sem deixar espaço para, ao menos uma trilha. A paisagem é tomada como um todo e embora as copas das árvores se misturem no espaço, percebe-se um tratamento individualizado, minuciosamente observado. O traço é cuidadoso e objetivo, o que nos permite perceber a variedade de formas presentes. A exceção, como já foi dito, fica para o primeiro plano em que a linha é ágil e informal como que buscando um espaço de respiro entre o artista e a mata fechada. Este é um dos raros trabalhos do artista em que a figura humana não está presente.



38. Rugendas. *Rua Direita no Rio de Janeiro*, c. 1826–35



39. Rugendas. *Rua Direita no Rio de Janeiro*, detalhe, c. 1826–35



40. Rugendas. *Rua Direita no Rio de Janeiro*, detalhe, c. 1826–35

No caso do desenho da *Rua Direita no Rio de Janeiro* a paisagem é urbana e claramente serve de fundo para o grande plano horizontal em que se desenrola uma grande cena composta de inúmeras pequenas ações simultâneas de tipos de atividades variadas. Os tipos humanos também são variados, abrangendo de civis a soldados e escravos, de comerciantes a transeuntes. Nesse conjunto o nanquim cobre o grafite do lápis, destacando-o no cenário. A grande cena, por sua vez, também está subdividida em planos. No primeiro, o tratamento das figuras é bastante controlado, tanto no tratamento das formas através do uso das linhas quanto aos claros e escuros, resultado do uso de pincel fino e nanquim aguado, que sugere os volumes das figuras e dos objetos em cena. As figuras, como já dito antes, são regulares e universalizantes, construídas em conformidade com o padrão clássico de representação. À

medida que o plano vai se distanciando, o tratamento das figuras vai perdendo a nitidez e as últimas cenas visíveis, em frente à Igreja e próximas à ponte ao fundo, não passam de rápidos traços que sugerem homens, cavalos e

bandeiras. Esses últimos desenhos surgem com total despojamento do artista de sua rígida formação acadêmica.

Assim como no caso de Debret, a informalidade de alguns esboços, e mesmo alguns rascunhos construídos com traços de pura gestualidade, estes também não saem dos cadernos, e o resultado final, dos desenhos transformados em gravuras, publicadas no álbum *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, se transforma em um produto de gosto acentuadamente acadêmico.

Após o encontro com Humboldt em Paris e a publicação do álbum, este lhe escreve:

“Apesar de tudo encontro tempo ainda, caríssimo Rugendas, para externá-lhe e ao seu bravo editor os meus agradecimentos sinceros e a minha admiração. Sim, a admiração profunda e sem favor é a expressão correta. Senti-me muito feliz por ter sido o primeiro a louvar aqui em Paris o seu grande talento na interpretação fisionômica das paisagens. Sua suavidade, sua formação espiritual, seu imaculado gosto artístico, projetam esse talento no tratamento que confere à natureza tropical. O texto está excelente e repleto de dados geográficos corretos. (...) Essa alegria e esse sentimento tinha que externa-lhe, meu caro. Reserve-me sua amizade. Ainda vou reivindicar sua complacência para com a minha obra”.<sup>32</sup>

## 1.6. ANTOINE HERCULE ROMUALD FLORENCE

O último artista da primeira metade do século XIX que será analisado é Antoine Hercule Romuald Florence<sup>33</sup>, que chega ao Brasil de forma independente em 1824, e é aqui que passa a integrar a Expedição Langsdorff, viajando por São Paulo, Mato Grosso, Amazonas e Pará. Trabalhando nessas regiões brasileiras, fixou através da pena a nanquim e da aquarela, aspectos diversos da paisagem, da fauna, assim como os povos da terra, tanto os

---

<sup>32</sup> Citado por Gertrud Richert, in: *Rugendas no Brasil*, p. 218.

<sup>33</sup> Florence chega ao Brasil aos 20 anos de idade, trabalha por pouco tempo na primeira livraria francesa do Rio de Janeiro, até juntar-se à importante Expedição de Langsdorff.

nativos quanto os estrangeiros naturalizados, acompanhados de viajantes, deixando um legado de inquestionável valor artístico e documental.

Para Belluzzo, “*Florence foi um artista extremamente minucioso no estabelecimento das condições para a observação da natureza. Assinala em seus desenhos tanto o nome, o local e a data da coleta como critérios que presidem a representação, correspondências entre tamanho do referente e da referência, entre a cor na natureza e a cor resultante, indicando a tomada do objeto em grandeza natural ou em escala percentualmente reduzida (...) Florence descreveu fidedignamente tribos indígenas e escravos negros, particularizando a aparência física e os traços de descendência*”.<sup>34</sup>

Florence, buscando a objetividade do registro por todos os meios, é um explorador das técnicas de representação da natureza, acrescida pela segurança do traço e pela exatidão de observação, divide-se entre a observação científica da natureza, e dos índios e a visão romântica de exaltação das belezas naturais. Influenciado pelos cientistas e pela visão enciclopedista de Langsdorff, desenvolve cuidadoso estudo taxionômico da flora e da fauna, assim como os usos e costumes do interior do país. Seus desenhos e aquarelas durante a expedição, entre 1824 e 1829, são reconhecidos como excelentes documentos iconográficos, mas é o diário que escreveu regularmente ao longo de quatro anos que conserva preciosas informações sobre esta jornada e que também será utilizado como possibilidade de apreensão do processo criativo.

Por exemplo, a cena intitulada *Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz à Cuiabá* (imagem 41), aconteceu no dia 22 de junho de 1826. A cena se divide em dois grandes planos, tomada inicialmente a lápis grafite e recoberta a pena e nanquim. O primeiro plano é composto por um grande grupo de pessoas, uma parte em terra firme, outra ocupando diversas embarcações ao longo do rio. Há um contraste entre o tratamento dado às figuras do primeiro plano e os elementos da natureza presentes na paisagem que coroa a cena. As figuras são construídas a partir da estrutura anatômica

---

<sup>34</sup> BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos Viajantes*, p. 131.

que era ensinada nas academias de desenho européias. Está presente nestas figuras um sistema de proporção anatômico esquematizado, aliado a um grafismo que representa todo o panejamento, tanto das vestes masculinas quanto das femininas, assim como de elementos dos acampamentos.

Em alguns casos o panejamento se constitui através de pinceladas de aquarela diretamente no papel, como no caso da cena *Rio Pardo. Queimada nos Campos* (imagem 42). Reconhece-se aqui uma formação acadêmica do artista de modelo tipicamente europeu, mesmo considerando-se seu aprendizado autodidata. Vejamos sua descrição no diário desta cena magnífica:

“Atingimos a embocadura do Rio Pardo, célebre entre os paulistas, de um lado pelos perigos e canseiras que aí esperam o viajante ao querer vencer as forças de suas correntezas e transpor numerosas cachoeiras e duas quedas; de outro afamado pela beleza das campinas em que corre e que, oferecendo à vista, já farta da monotonia de ininterrompidos matos, vastas perspectivas cortadas de outeiros, riachos e capões, facilitam viagem terrestre, enquanto as canoas sobem, lenta e custosamente, o estreito e tortuoso curso. (...) O olhar não se cansa de admirar as cores várias que de todos os lados o embelezam: aqui é uma verdejante várzea; ali fica o cerrado com suas árvores baixinhas e engorvinhadas (...) Quando a gente por desenfado atira fogo aos campos que cercam os acampamentos, o espetáculo à tarde se transforma, mas nem por isso é menos notável. As labaredas se alargam, formam linhas de compridas chamas que sobre todos os objetos deitam claridade resplandecente (...) Rolos de fumo enevoam os céus: o rio parece fogo, e as taquaras nos bosques estouram, dando violenta saída de ar contido entre os nós e que se dilata com o calor repentino”.<sup>35</sup>

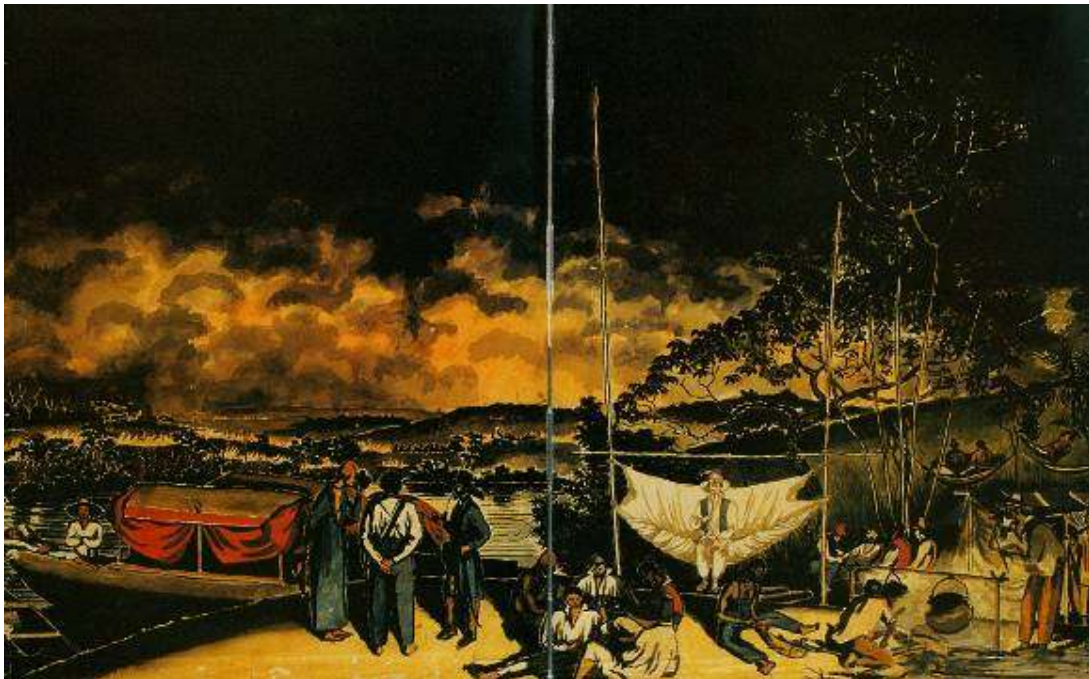
---

<sup>35</sup> FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*, pp.90-91.





41. Florence. *Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz à Cuiabá*, c.1826



42. Florence. *Rio Pardo. Queimada nos Campos*, 1826.

Voltando à cena da *Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz à Cuiabá* (imagem 41), quanto à vegetação presente na cena é interessante notar que o olhar buscou, antes, o efeito visual da folhagem e não a estrutura particular das árvores. O papel das folhas que preenchem o espaço sugere

muitas copas que se misturam ao longe. Observamos aqui uma pena leve, solta, quase que brincando no espaço do papel, mas que, num olhar amplo e geral para a cena nos deparamos com uma imagem da floresta, clara e límpida.

Ao confrontar este desenho com a descrição de Florence registrada em seu diário, nos surpreendemos com a quantidade de informação e os detalhes que vão delineando o processo produtivo do artista. Escreve Florence:

“Acompanhados de Francisco Álvares, sua família, o capitão-mor e o juiz dirigimo-nos para o porto, onde achamos a vigário paramentado com suas vestes sacerdotais, a fim de abençoar a viagem, como é costume, e rodeado de grande número de pessoas que vieram assistir ao nosso embarque. Os parentes e amigos se abraçavam, despediam-se uns dos outros. Dissemos adeus à mulher e filha de Francisco Álvares e, com este amigo que quisera vir conosco até os últimos lugares povoados da margem do rio, tomamos lugar nas canoas. Romperam então da cidade salvas de mosquetaria correspondidas pelos nossos remadores e, ao som desse alegre estampido, deixamos as praias, onde tive a felicidade de conhecer um amigo, de conviver com gente boa e afável e de passar vida simples e tranqüila.

Na primeira canoa iam o Sr. Consul e uma moça alemã que ele trouxera ultimamente de Rio de Janeiro: na segunda os senhores Riedel, Taunay, Hasse e Francisco Álvares. O Sr. Rubtzoff e eu ocupávamos o batelão, dentro de uma barraca tão pequena que não podíamos estar senão sentados ou deitados. Acompanhavam-nos mais dois batelões e uma canoinha, além da que mencionei atrás, embarcações que, à última hora nos víramos obrigados a comprar por causa da grande bagagem que levávamos. O mesmo modo fora reforçada a equipagem. Cada canoa, com exceção das menores, tinha arvorada a bandeira da Rússia”.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*, pp.54-57.



43. Florence. *Ximbó e Perova encalhados*, c.1825-29.

Observamos essa relação em todas as cenas desenhadas por Florence, nas quais a natureza se apresenta como uma vista geral à distância do observador, num plano de fundo da cena, mas de proporção panorâmica. É o caso, também do desenho *Ximbó e Perova encalhados*, 1825-29 (imagem43).



44. Florence. *Palmeiras Carandás*, 1827.

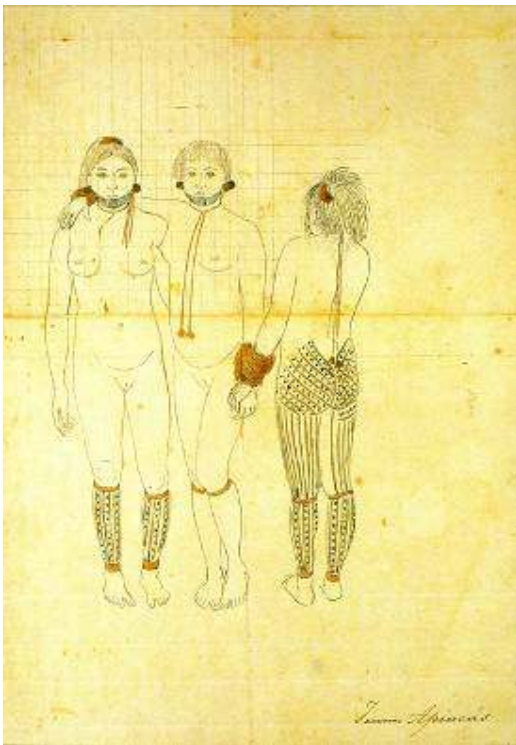


45. Florence. *Arredores de Diamantino*, 1828.

Quando ele se aproxima da paisagem, como em *Palmeiras Carandás* (imagem 44), ou *Arredores de Diamantino* (imagem 45), percebe-se uma preocupação em representar a estrutura das árvores, principalmente as presentes no primeiro plano, estando as do fundo, perdendo tamanho e foco, pois a cena é montada em projeção perspectiva. Mas, se os troncos das árvores do primeiro plano ganham um tratamento naturalista que dá visibilidade à sua estrutura física, as folhas e folhagens são trabalhadas de forma mais gestual e solta, como no exemplo anterior. Florence busca objetividade em seus registros e é um explorador das técnicas de representação e reprodução da natureza.

Seus desenhos etnográficos traduzem seu rigor na observação das figuras por meio de vistas de frente e de perfil, de modo a individualizar fisionomias e deixar claro em sua representação a diversidade étnica. Por exemplo, imagens 46 e 47, o esboço e o desenho acabado, mostram índias e índios da tribo dos *Apiacás*. Vejamos a descrição dos diários registrada por Florence:

“Inteiramente nus andam esses índios, alguns vermelhos de urucu. Os homens amarram ao prepúcio um cartuchinho de folha de pacova, cuja ligadura faz entrar o membro que desaparece de todo. As mulheres não se cobrem, mas seus gestos são decentes. Os homens traçam na cara desenhos que são os mesmos para todos; os das mulheres são menos complicados. (...) Se as mulheres não tatuam o corpo, em compensação empregam o jenipapo para listrarem de preto ora o quadril, ora as pernas. Vi *Apiacás* que se tinham pintado desde a cintura até o tornozelo”.<sup>37</sup>



46. Florence. *Jovens Índias Apiacás*, 1828.



47. Florence. *Índias Apiacás cobertas de pinturas corporais, Rio Arinos*, 1828.

Quando Florence se dedica ao estudo de figuras, sejam índios, negros ou brancos, ele não abre mão de sua formação acadêmica na estruturação anatômica dos corpos, acrescido de uma observação atenta de detalhes da cada tipo humano. Em muitos casos, tratando-os de forma bastante naturalista, busca compor retratos fisionômicos e reter os traços faciais de cada grupo racial, como podemos observar nas figuras presentes nas imagens 48, 49 e 50.

<sup>37</sup> FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas – de 1825 a 1829*, pp.262.



48. Florence. Manto de pano. Negra com baeta de pano de lã ordinária e Índio civilizado com poncho, 1826.

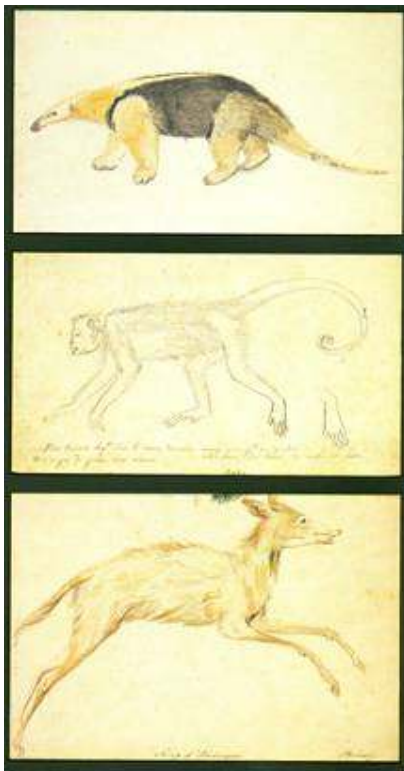


49. Florence. Índios Bororós, 1827.



50. Florence. *Índios Apiacás em sua maloca, Rio Arinos, 1828.*

O mesmo ocorre quando ele observa os animais, tanto da água, da terra, quanto do ar, assim como detalhes da vegetação como frutos exóticos da Amazônia, como nas imagens abaixo.



51. Florence. *Tamanduá-mirim, macaco-coatá e lobo guará, Rio Pardo, 1826.*



52. Florence. *João-bobo e Juruva, c.1825-29*

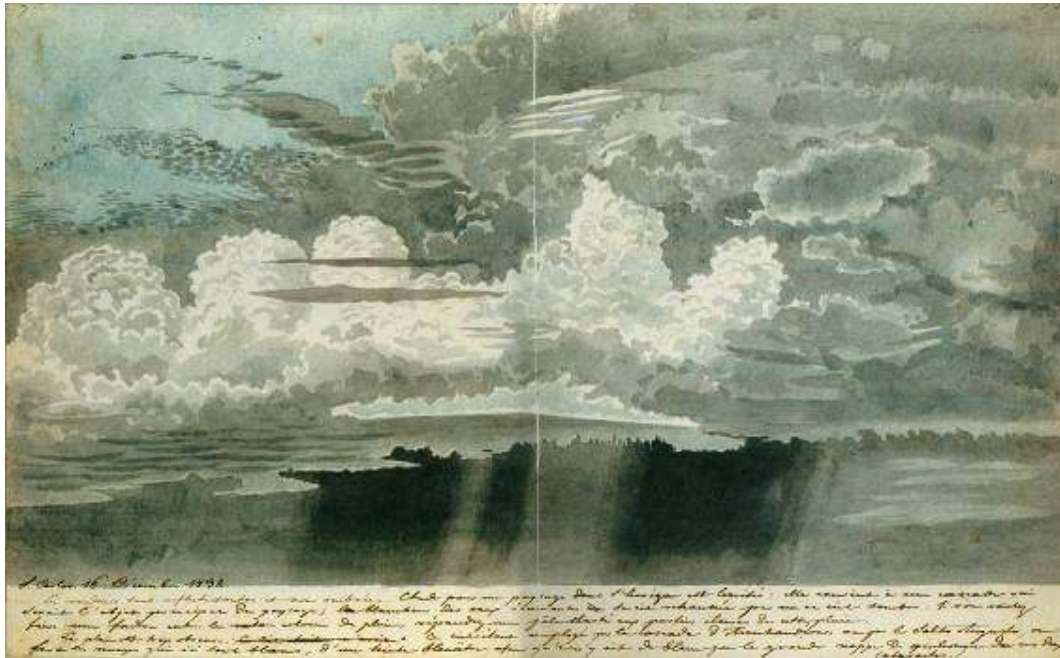


53. Florence. *Araticum*,  
Guimarães, 1827.

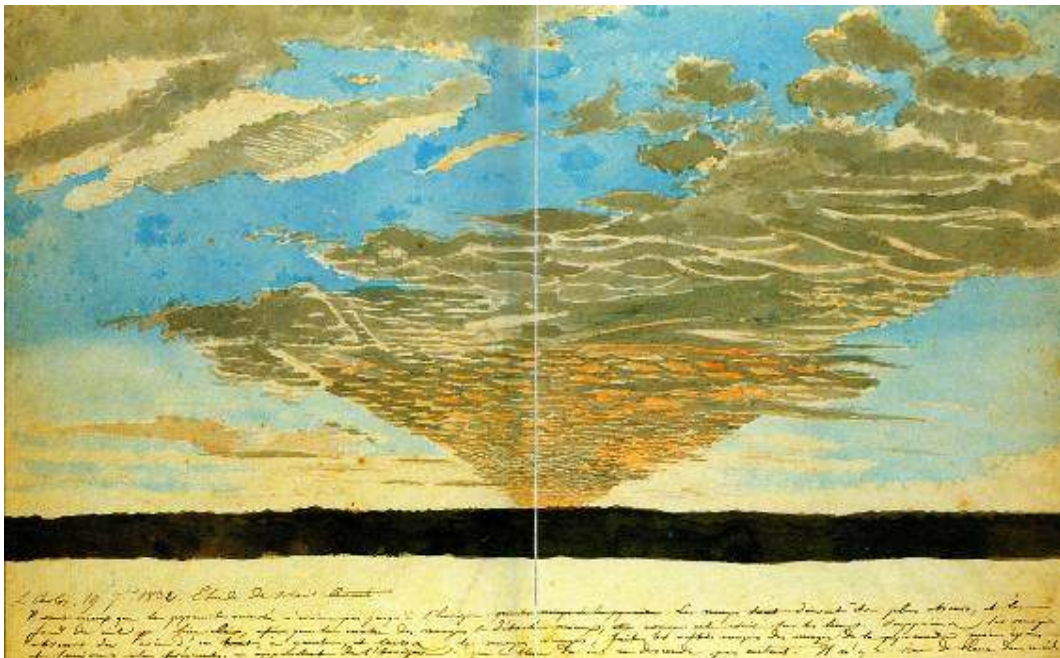
Outro aspecto interessante presente em várias aquarelas de Florence, é o tema do céu. O artista foi incumbido por Langsdorff de registrar também aspectos climáticos das regiões por onde passaram. Desde sua primeira estadia em São Carlos, atual Campinas, para onde voltou após a expedição, e lá fixando residência até sua morte, encontrou céus de rara beleza que inspiraram uma bela produção de aquarelas. Florence registra em seu diário a vontade de realizar um *Tratado de Céus, para uso de jovens paisagistas*, ou *Atlas Pitoresco Celeste* e se utiliza de todos os elementos de variações de horas e clima observados em São Carlos e em todo o Brasil. Para Belluzzo, “*experiências de observações de fenômenos da natureza, como por exemplo, a luminosidade dos céus e as formações das nuvens, bem poderiam alinhá-lo àqueles artistas naturalistas apegados ao fenômeno luminoso, que transitaram para o impressionismo*”.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> BELLUZZO. Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*, p.137.





54. Florence. *Estudo de céu, São Carlos, atual Campinas, 1832.*



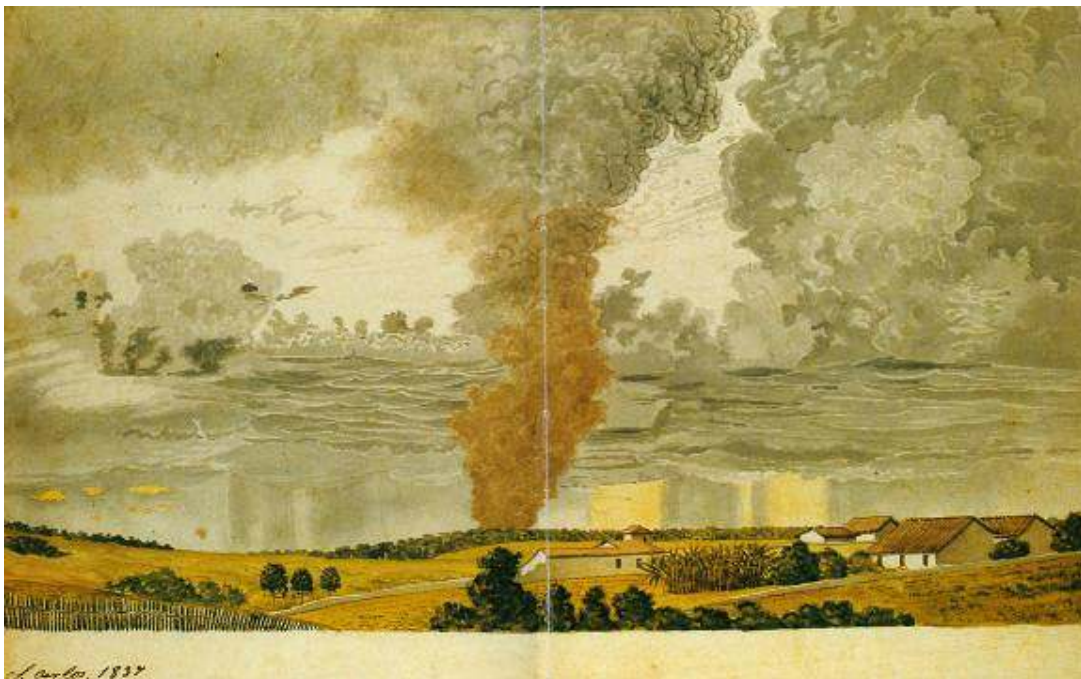
55. Florence. *Estudo de sol nascente, São Carlos, atual Campinas, 1832*

Comovido por uma visão celeste sobre o Rio Paraná, escreve:

“O céu resplandecente de raios do sol poente, parece estar enfeitado expressamente para abrilhantar esta longa perspectiva aquática. Uma imensidão de nuvens horizontais formou-se em

pirâmide invertida, cujo cume perde-se para o horizonte, em um poente leito de fogo. Os lados da pirâmide e as bordas do rio convergem até um único ponto do poente, como todas as linhas de uma longa rua direita. No zênite, o céu é semeado de nuvens sombreadas, destacando-se sobre as nuvens coloridas de laranja. Vêm em seguida as nuvens da pirâmide, inicialmente arredondadas, depois em forma de ondulações invertidas até a terra, refletindo sobre suas bordas um clarão saturniano.

Imperceptivelmente, todas essas nuvens não formam mais que uma série de linhas de um púrpura-vivo sobre um fundo ligeiramente sombrio, as quais, pelo efeito de perspectiva, tornam-se mais curtas e mais apertadas ao se aproximarem do horizonte, onde, enfim, elas adquiriram uma intensa luz. São uma série de cortinas com franjas de ouro, de púrpura e de fogo, cujas claridades, espelhadas pelas ondas, dão um tom caloroso às árvores das margens e a toda essa brilhante paisagem, e são contrastadas, sobre o primeiro plano, por sombras pretas dos rochedos isolados que lhes opõem”.<sup>39</sup>



56. Florence. *Estudo de céu, São Carlos, atual Campinas, 1837*

<sup>39</sup> FLORENCE, Hércules, apresentado por Mário Carelli. *A Descoberta da Amazônia – Os diários do Naturalista*. São Paulo, p.110.

O resultado imagético, como podemos observar nas imagens 54, 55 e 56, são paisagens em que a linha do horizonte é muito baixa, deixando um vasto espaço ocupado por um rico estudo de nuvens em situações variadas. Esse estudo de Florence nos remete ao pintor paisagista holandês do século XVII, Jacob van Ruysdael (c.1628-82), considerado o maior mestre de pintura de nuvens até então. A representação do céu sempre foi um grande desafio aos artistas dos Países Baixos, pois suas paisagens pintadas sempre foram demarcadas por uma linha do horizonte no nível ou abaixo de um terço do espaço da tela, justamente por causa das características geográficas da região.

Encontramos, nesses desenhos de seus diários, o artista que está a serviço de uma expedição científica, e que tem consciência de sua missão em observar detalhadamente, com muita atenção, todo esse universo tão novo e tão distante do mundo conhecido. Sem distinção, sua atenção se volta tanto para a flora, a fauna e os habitantes da terra. Um olhar criterioso e objetivo, carregado de observação naturalista, que reflete na clareza com que desenha cada uma das espécies, particularizando-as e tornando possível apreender as diferenças encontradas na rica diversidade das terras tropicais. O trabalho produzido numa expedição científica tem como função registrar as diferenças em relação às terras européias e poder informar ao resto do mundo as maravilhas de um paraíso escondido, diferente e exótico.

Os textos de seu diário, descritivo e detalhado, nos fornecem preciosas informações, que quando associadas aos desenhos, potencializam um trabalho iconográfico dos mais singulares produzidos na primeira metade do século XIX no Brasil, mas que não escondem o impacto sofrido pelo artista diante das imagens produzidas pela própria natureza e que provocou alterações em sua percepção e em seus registros.

Para finalizar, a reflexão desenvolvida neste primeiro capítulo, acompanhando três viagens paralelas e quase simultâneas, pelo Brasil da primeira metade do século XIX, já nos dá uma noção do material produzido pelos artistas durante seus percursos, tanto nos espaços urbanos quanto adentrando o interior do país pelos rios e florestas.

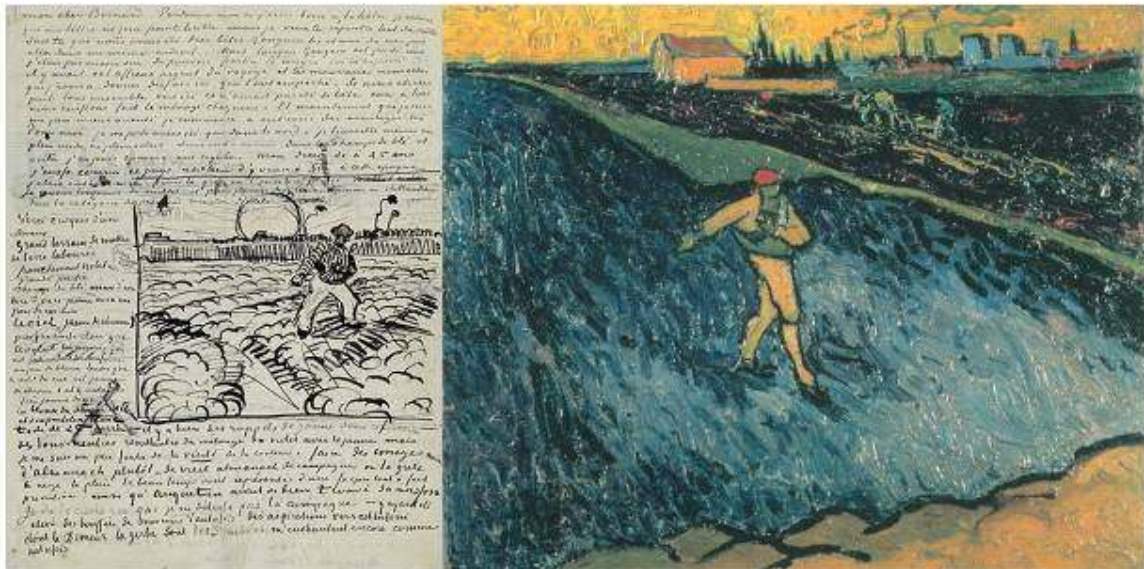
Esse material, constituído de anotações, tanto verbais quanto visuais, registradas em papéis que se acumularam, ou mesmo em cadernos, como foi o caso de Debret e Florence, revela uma farta iconografia do mundo tropical, com todos os elementos nele presentes. Esses cadernos se mostram como um campo expressivo, no qual transparece uma experiência sensorial e emocional em que é possível observar, por exemplo, como o pincel, o grafite ou a pena ocupa e desenha o espaço do papel, imprimindo traços mais soltos no desenho, que revelam uma gestualidade mais espontânea dos artistas nesses momentos, quebrando a formalidade rígida imposta aos artistas europeus daquele período.

Analizamos anotações, soltas e encadernadas, que compõem um conjunto produzido a partir das experiências desses artistas em terras distantes e estranhas, onde vivenciaram um choque cultural pleno e, conseqüentemente, suas percepções e registros foram se alterando, possibilitando novos processos de criação, embora seus resultados tenham permanecido encerrados na intimidade dos artistas.

No próximo capítulo, as anotações pesquisadas assumem a forma de cartas, uma outra fonte possível de documentos de processo, a partir das quais se estabelece um intenso diálogo entre Van Gogh e seu irmão Théo, e que dá visibilidade ao processo de criação do artista.

# CAPÍTULO 2

## UM DIÁLOGO COM AS CARTAS DE VAN GOGH



# **UM DIÁLOGO COM AS CARTAS DE VAN GOGH**

## **a História da Arte e o Processo de Criação do Artista**

Neste capítulo apresentaremos uma análise desenvolvida a partir da leitura das cartas que o pintor holandês Vincent Van Gogh (1853 - 1890) escreveu ao seu irmão Théo, enviadas entre o outono de 1872 até a sua morte, em junho de 1890.

O conjunto das cartas nos oferece inúmeras pistas do processo de criação da obra de Van Gogh. Essas pistas, se classificadas e organizadas, podem abrir um rico leque de possibilidades de leituras, mas, para esta pesquisa, escolhemos apenas um aspecto, bastante presente e recorrente nesse material, que é a relação do artista com a própria história da arte.

Buscamos o entendimento do artista e de sua obra a partir de seus comentários e das análises que ele desenvolve sobre os grandes pintores e suas respectivas obras. Esse universo referencial se estende, primeiramente, à arte do norte europeu, em especial da Holanda, que vai desde Jan Van Eyck (c. 1390 - 1441), no século XV, até seus contemporâneos do século XIX, passando por Rembrandt van Rijn (1606 - 1669), Frans Hals (c. 1580 - 1666), Peter Paul Rubens (1577 - 1640), Jacob Isaac Ruysdael (1628 - 1682), entre outros.

Num segundo momento essas referências se expandem para outras regiões da Europa, em especial a França da primeira metade do século XIX, com relevante atenção para os artistas realistas como Jean-François Millet (1814 - 75) e Jean-Baptiste Camille Corot (1796 - 1875), entre outros. Desse mesmo período, a obra de Eugène Delacroix (1798 - 1863) tem grande importância no estudo da cor para o artista. Só mais tarde é que se vê envolvido com os trabalhos dos impressionistas, momento este em que a luz e as cores explodem nas telas de Van Gogh, embora ele nunca tenha se alinhado ao projeto científicista que movia a construção da obra dos impressionistas. Isso quer dizer que a atitude dos pintores impressionistas partia do pressuposto de que o pintor deveria pintar o que o olho vê; porém eles exploraram a idéia de que o mundo visível se mostra aos nossos olhos em função da luz que incide sobre ele, e que a variação dessa luz, em função da hora do dia ou da estação do ano, altera, não só a cor, mas também a própria forma visível do mundo. As séries pintadas por Claude Monet (1840 - 1926) nos mostram um pintor com a postura de um pesquisador que observa seu objeto de estudo, incansavelmente, registrando as diferenças provocadas pela luz da manhã, do meio dia e da tarde, assim como o objeto sob a luz da primavera, do verão, do outono e do inverno.



1. Claude Monet. *Cathédrale de Rouen, synphonie en gris et rose* 1894;
2. Claude Monet. *Cathédrale de Rouen, effet de soleil, fin de journée*, 1894;
3. Claude Monet. *La cathédrale dans le brouillard*, 1894

O trabalho de Van Gogh sempre foi pontuado pela emoção e pelas referências, que incluem tanto o seu universo familiar, na Holanda, quanto às obras dos artistas que se dedicaram às cenas de cotidiano, principalmente da vida camponesa. Como veremos ao longo do capítulo, a luz e a cor, quando explodem em suas telas, não acontecem por causa da luz natural que incide sobre o mundo, mas elas brotam de um estado de espírito, de suas emoções internas que afetam sua percepção.

Através da leitura destas cartas, que Van Gogh escreveu ao longo de quase dezoito anos, é possível observar o quanto o universo da arte é presente e forte em sua vida. Com essa perspectiva de análise e possibilidade de relacionar as cartas com inúmeras obras de sua autoria e de vital importância para as artes visuais, é que assumimos esse material como uma espécie de caderno de artista, diferente da idéia do senso comum, pois o conjunto das cartas foi reunido em um único volume. A senhora J. Van Gogh-Bonger, viúva de Théo, que ficou como guardiã das obras e das cartas de Van Gogh, publicas em Amsterdam, em 1914, que é considerada então a primeira edição.

A idéia aqui é refletir sobre esse conjunto de informações e atestar o quanto essas cartas reunidas significam hoje potencialização para o pensamento criativo. Como sabemos, o artista em geral observa o mundo e seleciona, por algum motivo, o que lhe interessa. Suas indagações, incertezas e o próprio movimento criativo de suas obras são impulsionados em diversas interações culturais a partir de uma ampla compreensão do mundo que o cerca. Assim, quando pensamos em determinação no estudo de processo de criação, encontramos dispersão. Cada informação possui suas conexões, divisões e sub-divisões. No caso dessa nossa análise foi possível perceber o potencial informativo, relacional e classificatório dessas cartas, para uma melhor compreensão da trajetória criativa de Van Gogh.

Sua história vivida na segunda metade do século XIX nos levou, inicialmente, para uma Holanda camponesa, profundamente religiosa, pois seu pai foi Pastor junto a comunidades campestres e, ao mesmo tempo, mostrou-nos uma Holanda citadina, com uma cultura artística tradicional.



Analisando as cartas de Van Gogh é possível mapear não só sua trajetória de vida, mas também identificar sinais singulares de seu processo de criação. Considerando o aspecto emocional como uma característica importante da personalidade de Van Gogh e observando seu percurso, suas experiências, os lugares por onde passou e viveu, as pessoas com as quais se relacionou e conviveu, as dificuldades que enfrentou ao longo dos últimos anos de vida, podemos encontrar nesse território de pesquisa elementos fundantes de sua produção artística. Esses elementos norteiam sua leitura e percepção de mundo e estão fortemente presentes em sua obra.

Como filho de Pastor aprende desde cedo a desenvolver o senso religioso e a olhar com compaixão para as pessoas à sua volta. Mas por outro lado, havia nesse mesmo ambiente, uma ligação com o mundo da arte, pois desde o século XVIII encontramos em Haia alguns Van Gogh comerciantes de quadros; e sua mãe, desde muito cedo despertou e incentivou sua paixão pelo desenho.

Esses dois campos de percepção, o religioso e o artístico passam a apontar, a partir da adolescência, dois caminhos possíveis para a sua vida. Mas a dificuldade enfrentada por suas emoções para tomar alguma decisão, o levou a experiências que o marcaram profundamente e se revelaram em sua obra artística.

No campo religioso, além do aprendizado em casa com o pai, busca uma escola de formação, pois também queria ser pastor. Como missionário, se identifica muito com as dificuldades alheias, vivencia situações de grande precariedade material e de grande sofrimento emocional.

No campo da arte, vai trabalhar com um tio na Casa Goupil, importante galeria de arte da Europa, primeiramente na sucursal em Haia, em 1869, depois em Bruxelas, em Londres e, mais tarde, também em Paris. Nesse período ele se interessa cada vez mais por tudo que vê, frequenta os museus e lê tudo que está ao seu alcance. O mundo da arte, definitivamente, se abre diante dele. Inicia-se uma longa jornada de aprendizado sistemático - vendo,

conhecendo, estudando, não só obras contemporâneas, mas principalmente, os grandes mestres da arte e, em especial, os artistas holandeses.

Van Gogh, em visita aos museus das cidades por onde morou e através das cartas que escreveu, nos conduz de volta ao início do século XV, quando encontra a obra de Jan Van Eyck e percorre a produção holandesa e europeia até o seu momento contemporâneo, que o faz refletir sobre questões de representação, envolvendo desde procedimentos estéticos e técnicos até discussões de como os artistas abordavam determinados temas.

Esse período de formação artística, inicialmente mais teórico que prático, será marcante em toda a vida de Van Gogh. Ele se deixa envolver de corpo e alma por esse universo de imagens, não só vendo, mas buscando sempre um entendimento acompanhado de uma reflexão crítica. Constrói um vasto repertório quantitativo e, principalmente, qualitativo, de artistas e obras, que se transforma em lentes, através das quais ele olha, sente e percebe o mundo à sua volta. Mundo esse transformado em rico diálogo, ininterrupto, com Théo, pois Van Gogh relata tudo o que vê, tudo o que faz, tudo o que pensa ao irmão. Esse repertório está presente desde as primeiras cartas que envia a Théo.

Em maio de 1873, aos vinte anos, é enviado para a sucursal de Londres, onde se intensifica a curiosidade e o aprendizado pela arte. Busca imagens onde estão disponíveis: nos museus, em galerias e bibliotecas. Ele também estabelece forte ligação com a literatura, desde a antiga até a contemporânea. A partir de suas cartas podemos listar e classificar artistas, escritores e obras que compõem seu vasto e rico repertório. Mapeando esse repertório imagético que ele estuda e que vai compartilhando com Théo nas cartas, podemos traçar paralelos com a sua produção, o qual podem ser identificados em sua obra pictórica.

Nesse período de Londres se detém para desenhar à beira do rio Tâmisa não apenas uma vez, mas centenas de vezes, e fica triste, ao voltar para casa e perceber que os desenhos não se assemelham a nada. Van Gogh

desenvolve paralelamente um intenso senso crítico em relação à sua própria produção imagética.

Esse percurso de formação artística é interrompido por um período no qual tenta seguir outro caminho profissional em que se viu envolvido em cursos de formação universitária e preparatório evangelista, pois desejava ser missionário. Num momento de reflexão desabafa com Théo: “Sinto-me atraído pela religião, quero consolar os humildes. Acredito que o ofício de pintor ou de artista é belo, mas creio que o ofício de meu pai é mais sagrado. Gostaria de ser como ele..”.<sup>1</sup> Mas mesmo durante essa fase, antes dele assumir seu trabalho artístico definitivamente, seu olhar e seus sentimentos não deixam de revelar essas lentes, ou filtros, que orientam sua percepção de mundo.

Escreve a Théo: “Bem que eu gostaria de começar a fazer alguns croquis grosseiros das inúmeras coisas que se encontram pela estrada, mas como tudo isto me distrairia de meu próprio trabalho, é melhor não começar. Desde a minha volta para casa, comecei um sermão sobre ‘a figueira estéril’, Lucas, XIII, 6-9”.<sup>2</sup>

Ele tentou, mas não conseguiu abafar o artista que clamava dentro dele, pois por todas as regiões por onde andou como missionário, ao observar a paisagem e as figuras humanas que encontrava, as via e sentia como se estivesse olhando para um quadro de um grande pintor. Por outro lado, cada artista que ele encontrava, cada obra que ele observava, lhes ofereciam uma condição de reflexão e aprendizado não só do mundo do homem mas, principalmente, do mundo da arte. Acompanhar esse processo através de suas cartas nos possibilita participar de um aprendizado envolvido pelo mistério da sensibilidade e do amor.

Também acredita que o trabalho do artista e do missionário tem muito em comum, e afirma que se procurar entender a fundo o que dizem os grandes artistas, os verdadeiros artistas, em suas obras-primas, encontrará nelas Deus.

---

<sup>1</sup> Vincent Van Gogh. *Cartas a Théo*. Tradução de Pierre Ruprecht, p.10.

<sup>2</sup> Idem, p.36.

Tomando a obra produzida por Van Gogh como um objeto de estudo, foi possível desenvolver uma reflexão a partir dos pressupostos estabelecidos pela crítica genética. Mas o caminho aqui escolhido foi o de se pensar o processo de construção dessa obra através do viés da história da arte presente em seus escritos, e de como esse universo referencial está de algum modo representado em suas pinturas.

O estudo do processo de construção da obra de Van Gogh a partir do seu repertório analítico e crítico em relação à história da arte nos oferece inicialmente duas possibilidades de reflexão. Uma delas é perceber o quanto as obras dos artistas estudados por ele vai de encontro aos seus mais profundos anseios, tanto com relação à temática quanto à maneira como ela é concebida. Eles apontam caminhos que Van Gogh deseja muito como artista.

A outra vertente diz respeito ao seu próprio olhar para o mundo que o rodeia, porém esse olhar é mediado por lentes formadas através da assimilação das obras desses grandes artistas. Essas situações estão explicitadas em várias cartas dirigidas a Théo e aparecem com grande frequência.

O próprio artista explica numa carta: “Acredito que quando já tentamos atentamente descobrir os mestres, em certos momentos acabamos por encontrá-los na própria realidade. Quero dizer que também se vê na realidade o que chamamos de suas criações, à medida que nossos olhos e nossa sensibilidade vão se assemelhando aos seus”.<sup>3</sup>

Van Gogh observa em detalhes a produção dos diferentes artistas que o encantaram e o emocionaram. Uma maneira que ele encontrou para aprofundar mais o olhar sobre essas obras foi traçar comparações entre elas a partir dos elementos constitutivos da imagem. Estes elementos possibilitam-lhe escolher caminhar pelos aspectos estéticos, sensíveis e formais da obra, mas também pelas técnicas, pela pesquisa de materiais, e ainda pela maneira como o artista trata determinados assuntos, em especial a figura humana, embora ele

---

<sup>3</sup> Idem, p.144.

se interessasse também pela paisagem. Podemos dizer que Van Gogh se apropriava da linguagem de cada artista, incorporando-a em sua própria obra.

Van Gogh olha o mundo ao seu redor, mas percebe-o sempre através do olhar de um outro artista, como podemos encontrar em tantos exemplos citados em suas cartas. Um deles conta de sua passagem por Courrères, em que compara o céu francês, que lhe pareceu muito mais fino e límpido, com o céu do Borinage que era esfumado e brumoso e continua: “avistei também as nuvens de corvos famosas pelos quadros de Daubigny e de Millet. Para não mencionar em primeiro lugar, como seria correto, as figuras características e pitorescas dos diversos trabalhadores, lavradores, lenhadores, criados conduzindo suas parreiras, e algumas silhuetas de mulheres com toucas brancas”.<sup>4</sup> Mais tarde todos esses elementos estarão presentes em seus próprios quadros.

Em outra passagem afirma que “Méryon, mesmo quando desenha tijolos, granito, barras de ferro ou o parapeito de uma ponte, põe algo da alma humana, animada por não sei que comoção íntima... Que sentimento é este? Ele tem algum parentesco com o que Albrecht Dürer exprimiu em sua *Melancolia*, que hoje em dia James Tissot e M. Maris (por mais diferentes que possam ser eles entre si) também têm. Com razão algum crítico profundo disse de



4. Albrecht Dürer. *Melancolia*, c.1500

James Tissot: ‘é uma alma atormentada’. Mas seja como for há ali algo da alma humana, e é por esta razão que é grande, é imenso, infinito”.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Idem, p.57.

<sup>5</sup> Idem, p.60.



6. Merion. *A pequena ponte* 1861-68



5. Tissot. *Moça no barco*, 1970

Mais adiante escreve: “Mas a pérola preciosa em evidência, a alma humana, nós também a encontramos, mais e melhor, e num tom mais nobre, mais digno, mais evangélico, se me é permitido dizê-lo, em Millet, em Jules Breton, em Josef Israels”.<sup>6</sup>



7. Jean-François Millet. *Fiadeira*, c.1850



9. Jules Breton. *Jovem Camponesa* 1882



8. Josef Israels. *Trabalho de mãe* c. 1860

A experiência e o conhecimento no campo da arte lhe traz um grande repertório crítico dos artistas do norte europeu, especialmente os holandeses como Rembrandt van Rijn, Frans Hals, Jacob van Ruysdael, Jan van Eyck, Peter Paul Rubens, entre outros, além dos mestres italianos e franceses.

<sup>6</sup> Idem, p.60.

Nos diálogos que trava com seu irmão Théo através das cartas, podemos destacar momentos de grande imersão no mundo da arte, com uma percepção apurada e um olhar maduro que vê e discute analiticamente esse universo estético que o atrai tanto quanto as pessoas trabalhando. Podemos entender esse processo como uma busca estética adequada para representar esse mundo do homem comum, que trabalha duro e que sofre. Nesse sentido há uma passagem numa carta datada de janeiro de 1878 em que o tio Cornelius-Marinus pergunta a Van Gogh se ele achava bela a *Phryné*, de Jean Lyon Gérôme (1824-1904). Ele responde: “Eu lhe disse que me dava infinitamente mais prazer olhar uma mulher feia de Israels ou de Millet, ou uma velha mulher de Ed. Frère, pois afinal o que significa um belo corpo como o desta *Phryné*? Isto os animais também têm, talvez até mais do que os homens, mas uma alma como a que existe nos homens pintados por Israels, Millet ou Frère, isto os animais não têm, e a vida não nos teria sido dada para enriquecer nossos corações, mesmo quando o corpo sofre? Quanto a mim, sinto muito pouca simpatia por esta imagem de Gérôme, pois não vejo nela o mínimo sinal revelador de inteligência. Mãos que carregam as marcas do trabalho são mais belas que mãos como as desta imagem”.<sup>7</sup>



11. Jean Lyon Gérôme. *Phryne antes do Aeropagus*, 1861



10. Josef Israels. *Cidade noturna com pessoas*, c.1850

---

<sup>7</sup> Idem, p.26.



12. Van Gogh. *Amargura*, 1882



13. Pierre Edouard Frère. *Dia de lavagem*, c.1800

Van Gogh descreve uma cena com carroças puxadas por velhos cavalos brancos dos varredores de rua: “É uma cena triste e profundamente melancólica... E os próprios carroceiros, com suas roupas sujas e imundas, pareciam mergulhados e enraizados ainda mais profundamente na miséria do que aquela longa procissão, ou melhor, aquele grupo de pobres que o mestre De Groux desenhou em seu *Banco de Pobres*. Veja você, isto continua a me impressionar e é característico que, ao vermos a imagem de um abandono indizível e indescritível – da solidão, da pobreza e da miséria, o fim das coisas ou seu extremo -, surja então em nosso espírito a idéia de Deus”.<sup>8</sup>

Van Gogh nos oferece uma longa viagem pelo mundo da arte enquanto percorre um caminho entre o norte europeu até o sul da França, descrita nas citações que se seguem.

No *Borinage* escreve: “Nestes últimos dias, dias sombrios que antecedem o Natal, a neve caiu. Tudo lembrava os quadros medievais de Brueghel, o Camponês, e de tantos outros que conseguiram exprimir de uma maneira tão impressionante o efeito característico do vermelho e do verde, do

---

<sup>8</sup> Idem.p.35.





14. Pieter Brueghel. *Caçadores na neve* c.1600

preto e do branco. O que se vê aqui sempre me lembra a obra de, por exemplo, Thijs Maris, ou de Albrecht Dürer. Existem aqui caminhos profundos cobertos de espinheiros e de velhas árvores retorcidas com suas raízes caprichosas, que se parecem muito com aquele caminho de uma água-forte de Dürer: *O Cavaleiro e a Morte*.<sup>9</sup>



15. Thijs Maris. *Leitura* c.1850



16. Albercht Dürer. *O cavaleiro e a morte* c.1500

Ainda no Borinage, em Wasmes, observa “ao redor da mina, miseráveis casas de mineiros, com algumas árvores mortas completamente enegrecidas,

---

<sup>9</sup> Idem, p.39.

cercas de espinho, montes de estrume e de cinzas, montanhas de carvão inutilizável, etc. Maris teria feito disto um quadro admirável”.<sup>10</sup>



17. Salomon van Ruysdael. *Rio em Kaufman* c.1660

Em Haia comenta: “... há entre a aldeia e o mar alguns arbustos de verde-escuro bronzeado, desgrenhados pelo vento de alto-mar, e tão reais que muitos deles fazem pensar: ‘Mas é o próprio arbusto de Ruysdael!’ ... Se quisermos ver algo que evoque a atmosfera de um Daubigny ou de um Corot, é preciso ir mais longe, onde o solo quase não tenha sido violado pelos passos dos banhistas, etc..”.<sup>11</sup>

De Drenthe escreve a Théo: “Não vejo como descrever-lhe a região como deveria, pois me faltam as palavras, mas imagine as margens do canal como quilômetros e quilômetros de Michel ou de Th. Rousseau, Van Goyen ou de Ph. De Koninck”.<sup>12</sup> Num outro momento descreve: “Enfim, estou muito contente com esta viagem, pois estou com os olhos cheios com tudo que vi. Esta tarde, a charneca estava extraordinariamente bela. Num dos álbuns Boetzel há um Daubigny que reproduz exatamente este efeito”.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Idem.p.41.

<sup>11</sup> Idem, p.112.

<sup>12</sup> Idem, p.116.

<sup>13</sup> Idem, p.118.



18. Charles-François Daubigny. *Harvest*, 1851



19. Salomon van Ruysdael. *Paisagem Fluvial com Balsa Transportando Animais* c.1660



20. Jules Dupré. *Margem de Rio*, c.1870

E de N. Amsterdam completa: “Este charco na lama com seus troncos apodrecidos era tão absolutamente melancólico e dramático como Ruysdael, como Jules Dupré... Há efeitos Jules Dupré; certamente os há, mas, durante o

outono, é exatamente igual ao que você escreve de Liebermann”.<sup>14</sup> (...) “Ainda estava completamente escuro quando chegamos a Zweekoo, às seis horas da manhã; vi os verdadeiros Corot, ainda antes do amanhecer”.<sup>15</sup>



21. Max Lidermann. *Spitalgardem no Edam*, 1904



22. Jean-Baptiste Corot. *Canal c.1850*

Da região do Borinage, reflete: “(...) Quando eu estava num ambiente de quadros e de coisas de arte, ... e ainda agora, longe dele, muitas vezes sinto saudades do mundo dos quadros. ... eu sabia perfeitamente o que era um Rembrandt, ou o que era um Millet, um Jules Dupré, um Delacroix, um Millais ou um Maris ... Em vez de sucumbir de saudades ... tomei o partido da melancolia ativa”.<sup>16</sup> Mais adiante, traz a literatura e continua: (...) há algo de Rembrandt em Shakespeare, e de Corrège em Michelet, e de Delacroix em Victor Hugo e ainda há algo de Rembrandt no Evangelho e algo do Evangelho em Rembrandt”<sup>17</sup> ..., ou ainda: “... quem tiver sensibilidade para a grande arte, ficará tão impressionado quanto com um retrato de Fabritius, ou alguns outros quadros mais ou menos místicos da escola de Rembrandt”.<sup>18</sup>

“Todos os meus pensamentos atualmente estão cheios de Rembrandt e de Frans Hals, não porque eu veja muitos de seus quadros, mas porque eu vejo no povo daqui muitos tipos que me fazem pensar naquela época”.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Idem, p.119.

<sup>15</sup> Idem, p.125.

<sup>16</sup> Idem, p.43.

<sup>17</sup> Idem, p.48.

<sup>18</sup> Idem, p.33.

<sup>19</sup> Idem, p.194.

A presença de Rembrandt nos escritos de Van Gogh é muito marcante e constante. Nessa longa correspondência com Théo, desenvolve uma profunda reflexão sobre a obra de Rembrandt, como podemos observar. Escreve Van Gogh: "... alguém que ame Rembrandt, mas ame-o seriamente saberá que há um Deus, e Nele terá fé".<sup>20</sup>

Em outro momento, então em Amsterdam, em agosto 1877, escreve a Théo: "Acordei cedo e vi os operários chegarem ao canteiro de obras, um sol magnífico. ... pensando no quadro de Rembrandt, *Os Peregrinos de Emaús*"<sup>21</sup>; e ainda completa: "Frans Hals, ele nunca deixa de estar com os pés no chão, enquanto que Rembrandt penetra tão fundo no mistério que diz coisas que nenhuma língua pode exprimir. É com justiça que se diz de Rembrandt: o Mágico... Não é um ofício fácil".<sup>22</sup>



23 Rembrandt, *Os discípulos de Emaus*, c.1648

Em algumas situações Rembrandt vem acompanhado de Frans Hals, como na passagem acima, e em outras ainda, em que a discussão se embrenha também pelo campo da cor, outro aspecto importante presente em suas reflexões. Mas esse assunto será mais explorado quando o artista estudar a obra de Delacroix.

Depois de uma estada de apenas três dias em Amsterdam, se reencontrando com os quadros, em visita a um museu, Van Gogh se depara

---

<sup>20</sup> Idem, p.51.

<sup>21</sup> Idem, p.26.

<sup>22</sup> Idem, p.165.

com um quadro de Frans Hals, que representa uma vintena de oficiais em serviço. Van Gogh desenvolve um longo texto a partir desse quadro, em que analisa os cinzas, com suas variantes de azul e laranja e as texturas que Frans Hals desenvolve para representar cada tipo de matéria presente na cena, como o couro do sapato, a meia, os calções, o gibão, todas muito diferentes em cor, e tudo no entanto é pintado com cinza de uma única e mesma família. Escreve a Théo: “Não sei se você se lembra que há, à esquerda da *Ronda Noturna*, conseqüentemente *en pendant* com os *Síndicos dos Têxteis*, um quadro (que até agora me era desconhecido) de Frans Hals e P. Codde representando uma vintena de oficiais em serviço. Você prestou atenção? Se não, só este quadro isolado – sobretudo para um colorista - vale a viagem a Amsterdam”.<sup>23</sup>



24. Frans Hals. *A fraca companhia* 1637



25. Rembrandt. *Os síndicos dos têxteis*, 1622

---

<sup>23</sup> Idem, p.163.



26. Rembrandt. *Noiva Judia*, 1622

Continuando a comentar a obra de Rembrandt, destaca: “Os *Síndicos* são perfeitos, é o mais belo Rembrandt; mas *A Noiva Judia* – considerada à parte -, que quadro íntimo, infinitamente simpático, pintado ‘com mão de fogo’. Veja você, nos *Síndicos* Rembrandt continua fiel à natureza, mesmo quando, também aí e mais uma vez, ele vai às alturas, às mais elevadas alturas, alturas infinitas; contudo, Rembrandt ainda podia fazer diferente, quando não experimentava a necessidade de permanecer fiel, no sentido literal da palavra, como nos retratos, quando ele podia ser *poeta*, vale dizer, Criador. É isto o que se vê na *Noiva Judia*”.<sup>24</sup>



27. Rembrandt. *Lição de Anatomia* 1632

---

<sup>24</sup> Idem, p.164.

“Frente à *Lição de Anatomia*, de Rembrandt, ah! Realmente fiquei abismado! Você se lembra das cores da pele? É pura terra, especialmente os pés. Veja bem: também em Frans Hals as cores da pele são terrosas, aqui no sentido que você conhece. Frans Hals é um colorista entre os coloristas, colorista como Véronèse, como Rubens, como Delacroix, como Velásquez. Já se disse mais de uma vez e com razão que Millet, Rembrandt e, por exemplo, Israels, são mais harmonistas que coloristas. E desta vez você dirá: o preto e o branco podem ou não ser empregados, são ou não frutos proibidos? Creio que não. Frans Hals usa ao menos vinte e sete pretos. E o branco? Mas você sabe muito bem quantos quadros extraordinários foram feitos intencionalmente com branco sobre branco por alguns coloristas modernos. Que significa portanto dizer: não se deve? Delacroix chama isto de repouso e os empregava enquanto tais. Não se deve ter preconceitos quanto a isto, pois podemos empregar todos os tons, desde que eles estejam no lugar certo e em relação com o resto, é claro”.<sup>25</sup>



28. Frans Hals. *Banquete dos oficiais*, 1616

Van Gogh desenvolve outras reflexões comparativas sobre arte e artistas, como a que se segue: “Uma das expressões mais elevadas e nobres da arte continua sempre sendo para mim a arte inglesa, por exemplo, Millais, Herkomer e Frank Holl. O que eu quero dizer da diferença entre as artes antiga

---

<sup>25</sup> Idem, p.169.



e moderna é que os artistas modernos talvez sejam mais pensadores. Há ainda uma grande diferença de sentimento entre o *Chill October* de Millais, e os prados de Overveen de Ruysdael, por exemplo. Tanto quanto entre os emigrantes irlandeses de Holl e as mulheres lendo a Bíblia de Rembrandt. Rembrandt e Ruysdael são sublimes, tanto para nós quanto para seus contemporâneos, mas há na arte moderna alguma coisa que nos atinge de uma maneira mais pessoalmente íntima”.<sup>26</sup>



29. John Everett Millais. *Chill October* c.1850



30. Salomon van Ruysdael. *Vista do Harlem*, c. 1660

Van Gogh também dedica algumas páginas a outro grande artista da região flamenga, como constatamos a seguir: “Desejo violentamente ver Rubens. Mas você notou como Rubens é teatral, e teatral até quanto ao sentimento de seus temas religiosos, freqüentemente, inclusive, de um mau teatro?

Veja, tome Rembrandt, Michelangelo, tome o *Pensador* de Michelângelo. (...) Rembrandt faz diferente. Especialmente seu Cristo, no quadro

*Os Discípulos de Emaús*, é uma alma num corpo, o que não é sempre assim num busto de Michelangelo, mas ainda assim, no gesto que ele faz para convencer há algo de poderoso”.<sup>27</sup>



31. Rembrandt. Detalhe; *Os discípulos de Emaús*, 1648

<sup>26</sup> Idem, p.86.

<sup>27</sup> Idem, p.189.

Ao comentar Rubens, Van Gogh critica: “Mas na expressão ele não é dramático. A obra *A Ascensão* de Rubens, não é a melhor. Mas *A Descida da Cruz*, me mergulha na exaltação. Não por causa da profundidade de sentimentos que encontraríamos num Rembrandt, ou num quadro de Delacroix, ou num desenho de Millet. Nada me comove menos que um Rubens do ponto de vista da expressão da dor humana. Enquanto tais, estes quadros são magistrais, mas não se deve procurar neles nada mais. Com exceção dos retratos propriamente ditos, Rubens é superficial, vazio, empolado, e mesmo totalmente convencional. (...) Mas, no entanto, Rubens me mergulha na exaltação, pois é justamente ele quem busca exprimir e representar realmente uma atmosfera de alegria, de serenidade, de dor, pela combinação das cores”.<sup>28</sup>



33 Pedro Paulo Rubens. *A Descida da Cruz* c. 1600



32. Pedro Paulo Rubens. *A Ascensão* c.1600

E, ao mesmo tempo, elogia: “Rubens é impressionante na pintura de belas mulheres comuns e de retratos: é nisto que ele é profundo e também

---

<sup>28</sup> Idem, p.198.

íntimo. E estes quadros conservam seu vigor, precisamente pela simplicidade de sua técnica”.<sup>29</sup>

Mas também compara: “Vi um quadro de Francken na Igreja de Santo André: Acho que é um bom quadro – o sentimento em especial é belo -, mas não é um sentimento muito flamengo e nem rubeniano. Lembra mais um Murillo. O colorido é quente, numa gama ruiva, como em Jordaens às vezes. As sombras da encarnação são muito enérgicas, o que Rubens não tem, mas Jordaens às vezes sim. E é isto que dá algo de misterioso a este quadro que, em sua escola, é bem apreciável”.<sup>30</sup>



34. Bartolomé Esteban Perez Murillo. *O divino e as trindades terrenas* c. 1660



35. Jacob Jordaens. *Auto-retrato com esposa e filha Elizabeth*. 1621-22

Dos pintores franceses, que o antecederam há um grande destaque para Millet e Corot, tanto que escreve a Théo: “Sim, o quadro de Millet, *Angelus du Soir*, é alguma coisa, é magnífico, é pura poesia”.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Idem, p.200.

<sup>30</sup> Idem, p.196.

<sup>31</sup> Idem. p.22.



36. Jean-François Millet. *O Ângelus*, c.1860

Van Gogh vai adentrando cada vez mais o mundo da arte, mas é a partir do contato com a obra de Millet que ele é levado, efetivamente, à ação de desenhar. Millet surge como o modelo ideal de representação de um universo que é exatamente o mesmo que atraía tanto Van Gogh, ou seja, o mundo camponês, com sua gente simples e sempre dedicada ao trabalho. A sua proximidade com esse universo faz parte da sua história de vida, pois como já foi dito, sua infância e adolescência se passaram como filho de Pastor junto a essas comunidades. O artista desenvolveu um grande senso religioso e humanitário, e sua relação com esse mundo é de grande afetividade e compaixão, que o levou a perceber imensa poesia em tudo e a vontade de representar o que ele considerava como a verdade da vida. E retoma o assunto em outro momento afirmando: “Como a arte é grande quando ela é simplesmente verdadeira”.<sup>32</sup>

Selecionamos, a seguir, alguns comentários de Van Gogh sobre Millet, um pintor de quem ele gostava particularmente, e de quem assimilou não só a temática, mas uma postura de ser homem e artista.

---

<sup>32</sup> Idem, p.197.

“Estou pensando no que diz Millet: ‘*Não quero suprimir de maneira alguma o sofrimento*’, pois freqüentemente é ele que faz os artistas se expressarem mais energicamente. Quando digo que sou um pintor de camponeses, isto é bem real e você verá adiante que é aí que eu me sinto em meu ambiente.<sup>33</sup> (...) “Eu me envolvi tão intimamente com a vida dos camponeses de tanto vê-la continuamente e todos os dias que realmente não me sinto atraído por outras idéias”.<sup>34</sup> Não foi por nada que durante tantas noites Van Gogh meditou junto ao fogo, entre os mineiros, os turfeiros e os tecelões. Millet está presente em Van Gogh sempre, pois o considerava: “Millet é o “pai Millet”, ou seja, o conselheiro e o guia dos jovens pintores em todos os domínios”.<sup>35</sup>

Na ocasião em que estive em Cuesmes, em 1880, escreve: “Caro Théo, se eu não me engano você ainda deve ter *Os Trabalhos do Campo*, de Millet. Você poderia ter a bondade de emprestá-los por algum tempo e de enviá-los pelo correio? Você deve saber que estou rabiscando desenhos grandes a partir de Millet, e que estou fazendo *As Horas do Dia*, assim como o *Semeador*” e mais adiante continua: “Estou lhe enviando o croquis para que você possa ter uma idéia. Mas sinto a necessidade de estudar o desenho de figuras em mestres como Millet, Breton, Brion ou Boughton ou outros”.<sup>36</sup>

As páginas seguintes mostram uma série de imagens de Millet e na seqüência uma série de Van Gogh. Depois apresentamos algumas comparações visuais, tendo a obra de Millet e de Van Gogh justapostas, em que fica evidente como os estudos de Van Gogh sobre a obra de Millet influenciaram a construção de sua própria obra. Embora ele traga esse universo campesino como um legado de suas experiências de vida, é a partir da obra de Millet que Van Gogh estrutura seu pensamento visual e estético.

---

<sup>33</sup> Idem, p.147.

<sup>34</sup> Idem, p.147.

<sup>35</sup> Idem, p.148.

<sup>36</sup> Idem, p.55.



37. Jean-François Millet. *Casa de Théodore Rousseau em Barbizon*, 1868



38 Jean-François Millet. *Novembro*, 1870



40. Jean-François Millet. *rebanho de ovelhas no luar*, 1856-1860



39. Jean-François Millet. *Noite estrelada*, 1855-1867



41. Jean-François Millet. *Homem com enchada*, 1863



42. Jean-François Millet. *Pastora*, 1870-1874



43. Jean-Francois Millet. *Colheita de batata*, 1854-1857



44. Jean-Francois Millet., *Dois homens revirando o solo*, 1866



46. Jean-Francois Millet. *Indo ao trabalho*. 1851-1853



45. Jean-Francois Millet. *Pastora sentada em uma rocha, (A tricoteira)*, 1856



47. Jean-Francois Millet. *Semeador*, 1865-1866



48. Jean-Francois Millet., *Pastora de ovelhas tricotando, fora da Village de*



50. Van Gogh. *Dois mulheres trabalhando no campo*, outubro 1883



49. Van Gogh. *Dois escavadores*, outubro-dezembro 1889



52. Van Gogh. *Cortador de madeira*, outubro 1889



53. Van Gogh. *Tosa de ovelha*, (deois de Millet), setembro 1889



51. Van Gogh. *Mulher com colheita*, setembro 1889

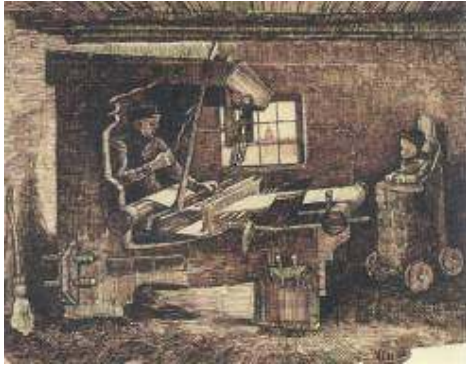


55. Van Gogh. *Dois camponesas cavando batatas*, agosto 1885



54. Van Gogh. *Primeiros passos*. Após Millet. 1890





57. Van Gogh. *tecelão com criança na cadeira*, 1884



56. Van Gogh. *Posto da loteria, setembro 1882*



58 Van Gogh. *fragmento de carta*, c.1888



59. Millet. *Descanço* c.1840



60. Van Gogh. *Descanço (depois de Millet)* Janeiro 1890



61. Jean-Francois Millet. *As respigadeiras*, c.1840



63. Van Gogh. *Camponesa colhendo, vista de costas*, julho 1885



62. Van Gogh. *Camponesa colhendo*, julho 1885



65. Millet., *Semeador*, 1850



64. Vincent Van Gogh. *Semeador (depois de Millet)* abril-maio 1881

Van Gogh compartilha com Théo algumas palavras que o tocaram e o comoveram muito, fruto de suas pesquisas e leituras, que encontramos nos escritos do período em que se encontrava em Haia (1882-83); “são palavras de Millet: ‘*A arte é um combate – na arte é preciso dar o sangue. Trata-se de trabalhar como muitos escravos: Eu preferiria não dizer nada, do que me exprimir frouxamente*’. Foi apenas ontem que li esta última frase de Millet, mas antes eu já havia sentido o mesmo, e é por isso que às vezes sinto a necessidade de me exprimir com um rude lápis de carpinteiro ao invés de um fino pincel”.<sup>37</sup>

Millet disse que na arte é preciso dar o sangue. Van Gogh concorda que não é um trabalho fácil, pois nem sempre, num primeiro momento, se encontra o que se busca, como explica numa passagem por Drenthe, em 1883, em que num momento aquela vista pode parecer um lugar irritante e aborrecido, e “à tarde, quando um pobre e pequeno personagem se dilui no crepúsculo -, quando esta enorme extensão de terra, queimada pelo sol, fica escura em oposição aos sutis tons lilás de um céu ao cair da tarde, e que a última ténue

---

<sup>37</sup> Idem, p.75.

linha azul do horizonte separa céu e terra, ele pode tornar-se sublime como num J. Dupré. O mesmo acontece com os homens, camponeses e mulheres; não é sempre que eles são interessantes, mas, quando se é paciente com eles, vemos tudo o que essas pessoas têm de Millet”.<sup>38</sup>

“Para pintar a vida do camponês, é preciso ser mestre em tantos temas. Que bom é isto sobre os personagens de Millet: seu camponês parece ter sido pintado com a terra que semeia! Como é correto e verdadeiro. E como é importante poder fazer em sua palheta essas cores que não sabemos como chamar e que formam a base de tudo”.<sup>39</sup>

Quanto à importância de ser verdadeiro, explica a Théo: “(...) pelo mesmo motivo que quando pinto camponeses quero que eles sejam camponeses, pela mesma razão, quando são putas quero que tenham uma expressão de putas. É por isso que esta cabeça de puta de Rembrandt me impressionou tanto. Porque ele captou infinitamente bem esse sorriso misterioso com a seriedade que só ele, o mago dos magos, poderia. Isso é algo novo para mim, e quero atingi-lo a qualquer preço. Manet o fez, e também Courbet, pois bem, por Deus! tenho a mesma ambição”.<sup>40</sup>

No caso de Van Gogh, o artista se via sempre em busca de encontrar “modelos convenientes para o tipo que tenho em mente (faces rudes, planas, com a testa baixa e grossos lábios; não traços sugeridos, e sim cheios e no gênero de Millet), e vestidos como eu imagino”.<sup>41</sup> “Meu caro Théo, gosto muito de paisagens, mas gosto dez vezes mais daqueles estudos de costumes, às vezes de uma verdade assustadora, como os de: Gavarni, Henri Monnier, Daumier, de Lemud, Henri Pille, Th. Schuler, Ed. Morin, G. Doré (por exemplo em sua Londres), A. Lançon, De Groux, Félicien Rops, etc ... os desenharam magistralmente”.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Idem, p. 115.

<sup>39</sup> Idem, p.153.

<sup>40</sup> Idem, p.195.

<sup>41</sup> Idem, p.137.

<sup>42</sup> Idem, p.63.



68. Van Gogh.  
*Camponesa, Cabeça,*  
dezembro 1884-janeiro



67. Van Gogh.  
*Campones, cabeça,*  
janeiro-fevereiro 1885



66. Van Gogh. *Cabeça  
de homem jovem com  
cachimbo,* Novembro  
1884 – fevereiro 1885

A presença de Millet nas cartas que Van Gogh escreve a Théo é constante e suas reflexões sobre o artista francês são inesgotáveis, como a seguir: “Millet e Lhermitte são aos meus olhos os verdadeiros pintores, porque eles não pintam as coisas como elas são, segundo uma análise rebuscada e seca, mas como eles, Millet, Lhermitte, Michelangelo, as sentem. Meu desejo é aprender a fazer tais incorreções, tais anomalias, tais modificações, tais mudanças da realidade, de forma que resultem, sim, mentiras, se lhe apraz, mas mais verdadeiras que a verdade literal. Expressar o camponês em sua ação, esta é, repito, uma figura essencialmente moderna, o próprio cerne da arte moderna, o que nem os gregos, nem a Renascença, nem os antigos holandeses fizeram. Quando penso em Millet ou em Lhermitte, acho a arte moderna tão grande quanto Michelangelo e Rembrandt”.<sup>43</sup> E infere, num outro momento, um pensamento quando afirma para o irmão de forma categórica: “Não posso estar de acordo com Zola quando ele conclui que Manet é um homem que em suma abre um novo futuro às concepções modernas na arte. Para mim, não é Manet, é Millet, o pintor essencialmente moderno graças a quem o horizonte se abriu para muitos”.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Idem, p.161.

<sup>44</sup> Idem, p.130.



70. Lhermitte, *La Paye des moissonneurs* c.1930



69. Michelangelo. *Jeremias, detalhe, teto da Capela Sistina*, 1508-12

Como é perceptível na correspondência de Van Gogh, evidencia-se uma forte conexão entre religiosidade e arte. Van Gogh enfatiza: “Jamais ouvi um bom sermão sobre a resignação e sequer jamais imaginei um que fosse bom, salvo este quadro de Mauve e a obra de Millet”.<sup>45</sup> Ou nesta passagem sobre um quadro de Mauve: “Vejo neste quadro uma filosofia notavelmente elevada, prática e silenciosa; ele parece dizer: “saber sofrer sem reclamar, esta é a única prática, aí está a grande ciência, a lição a aprender, a solução do problema da vida”. Parece-me que este quadro de Mauve seria um dos raros quadros diante dos quais Millet se deteria longamente murmurando: “Este pintor tem alma”.<sup>46</sup>

Ainda em Cuesmes, tratando da relação entre arte e literatura, encaminha uma carta: “(...) Estudei um pouco certas obras de Hugo neste último inverno. *O Último Dia de Um Condenado* é um belíssimo livro sobre Shakespeare. Comecei o estudo deste escritor já há muito tempo, é tão belo quanto Rembrandt – Shakespeare está para Charles Dickens ou para V. Hugo, como Ruysdael está para Daubigny e Rembrandt para Millet”.<sup>47</sup> Em outro tempo, em Cuesmes, registra: “Ontem eu vi a exposição de Corot. Havia em

<sup>45</sup> Idem, p.75.

<sup>46</sup> Idem, p.76.

<sup>47</sup> Idem, p.55.

especial um quadro, o *Jardim das Oliveiras*, fico contente que ele o tenha pintado”.<sup>48</sup>

E conclui: “No que se refere a ser ‘homem introspectivo e espiritual’, será que não poderíamos desenvolver em nós este estado pelo conhecimento da história em geral e de determinadas personalidades de cada época em particular, desde a história sagrada até a da Revolução, e desde a *Odisséia* até os livros de Dickens e de Michelet? E não poderíamos tirar algum ensinamento da obra de homens como Rembrandt, ou das *Ervas Daninhas* de Breton, ou *As Horas do Dia* de Millet, ou *O Benedicite* de De Groux ou Brion, ou *O Recruta* de De Groux, ou *Os Grandes Carvalhos* de Dupré, ou até mesmo os moinhos e as planícies de areia de Michel?”<sup>49</sup>

Em visita a Paris comenta: “Os Ruysdael do Louvre são magníficos; especialmente *O Bosque*, *A Paliçada* e *O Raio de Sol*”.<sup>50</sup>



71. Ruysdael. *Raio de Sol* c.1660

---

<sup>48</sup> Idem, p.23.

<sup>49</sup> Idem, p.28.

<sup>50</sup> Idem, p.23.

De Paris, em outro momento, descreve: “Aluguei um quarto em Montmartre que te agradaria... Vou lhe contar as gravuras que pendurei na parede: Ruysdael: *O Bosque e Lavadouros*; Rembrandt: *A Leitura da Bíblia*, ... é uma antiga gravura em cobre, tão antiga quanto *O Bosque*, esplêndida; Philippe de Champaigne: *Retrato de Uma Senhora*; Corot: *A Tarde*; Corot: *idem*; de Bodmer: *Fontainebleau*; Bonington: *Uma Estrada*; Troyon: *A Manhã*; Jules Dupré: *A Tarde* (a caminhada); Maris: *Lavadeira*; O mesmo: *Um Batismo*; Millet: *As Horas do Dia* (Gravura em madeira 4 lâminas); v. d. Maaten: *Enterro no Trigal*; Daubigny: *A Aurora* (galo cantando); Charlet: *A Hospitalidade* (granja cercada de pinheiros no inverno sob a neve; um camponês e um soldado frente à porta); Ed. Frère: *Costureiras*; o mesmo: *O Tanoeiro*”.<sup>51</sup>

A lista acima revela uma escolha por parte de Van Gogh, que evidencia seu gosto pela temática da escola realista do século XIX, encabeçada em Paris por Courbet, Corot e Millet, assim como pela tradição da pintura holandesa, que desde Jan Van Eyck, no século XV, possui características realistas bem marcantes. Encontramos ainda, várias citações de nomes de artistas contemporâneos holandeses e do norte europeu em geral, todos com características realistas, ou seja, que buscam como tema o homem, o trabalho, a natureza, rejeitando os temas glamorosos e fúteis.

Ao longo da leitura das cartas, considerando todo o repertório de arte e de artistas que Van Gogh vai citando e analisando, pode-se ter uma idéia mais clara de seu projeto poético, e pode-se entender porque, a princípio, ele não se encanta com as luzes e cores impressionistas. Neste sentido, comenta com Théo: “... talvez não seja inútil observar que uma das coisas mais belas dos pintores de nosso século foi pintar a *obscuridade*, que apesar de tudo é *cor*. Tenho esperanças de que a pintura destes comedores de batata dará certo”.<sup>52</sup>

Esse assunto da *obscuridade* se desenvolve ao longo de muitas páginas, em diferentes tempos e situações, principalmente quando Van Gogh discorre sobre a obra de Rembrandt e de Frans Hals na questão do uso do

---

<sup>51</sup> Idem, p.24.

<sup>52</sup> Idem, p.152.



preto. Quanto a Frans Hals, que utilizou vinte e sete pretos diferentes em sua obra, Van Gogh o considerava como um dos maiores coloristas de todos os tempos.

Quanto à questão da cor, que sempre se revelou como uma grande preocupação, Van Gogh desenvolve, ao longo dos anos, uma grande reflexão sobre o assunto, e seus escritos denotam fases diferentes de pesquisa.

Como já vimos, num primeiro momento, enquanto estava profundamente envolvido com o ambiente camponês do norte europeu, em especial da Holanda, sua paleta é escura e densa, quase monocromática. É o caso da obra *Comedores de Batata*, que consumiu um longo período de estudos de figuras e de baixa luminosidade, além da discussão com Théo sobre a obscuridade na pintura, em que tenta mostrar ao irmão que ela traz consigo uma profunda pesquisa de cor. Sobre esse quadro comenta: “Apliquei-me conscientemente em dar a idéia de que estas pessoas que, sob o candeeiro, comem suas batatas com as mãos, que levam ao prato, também lavraram a terra, e que meu quadro exalta portanto o trabalho manual e o alimento que eles próprios ganharam tão honestamente”.<sup>53</sup> Quanto ao processo de construção da obra encontramos um depoimento: “Quando esta tarde cheguei à choupana, encontrei as pessoas comendo à luz da janelinha em vez de estarem à mesa sob a luz do candeeiro. Era espantosamente belo. A cor também era extraordinária, você se lembra daquelas cabeças pintadas frente à janela; o efeito era o mesmo, mas ainda mais escuro. De forma que as duas mulheres e o interior eram de uma cor mais ou menos parecida com a de sabão verde-escuro. Mas a figura de homem, à esquerda, estava ligeiramente iluminada pela luz que entrava por uma porta, mais adiante. Assim, a cor da cabeça e das mãos era a mesma que a cor de cobre-mate, E seu capote, onde batia a luz, era de um azul desbotado, o mais delicado que se possa imaginar”.

54

---

<sup>53</sup> Idem, p.154.

<sup>54</sup> Idem, p.156.



72. Vincent Van Gogh. *Os comedores de Batata*, 1885



76. Van Gogh.  
*Camponesa, cabeça*,  
fevereiro 1885



75. Van Gogh.  
*Camponesa, cabeça*, fevereiro  
1885



74. Van Gogh.  
*Camponesa, cabeça*,  
maio 1885



73. Van Gogh.  
*Camponesa, cabeça*, março 1885

Van Gogh exalta o grande mestre romântico francês que o inspira ao estudo das cores: “Delacroix tentou restituir a fé nas sinfonias de cores”.<sup>55</sup> E comenta sobre a importância desse estudo: “é certo que, estudando as leis das cores, podemos chegar a compreender por que achamos belo o que achamos belo, em vez de ter uma fé instintiva nos grandes mestres; e isto atualmente é

---

<sup>55</sup> Idem, p.199.

bastante necessário, se pensarmos o quanto os julgamentos tornaram-se terrivelmente arbitrários e superficiais”.<sup>56</sup>



78. Eugene Delacroix. *Batalha de Giaour e Hassanby* 1826



77. Eugene Delacroix. *Barca de Dante*, 1822

Durante um longo período, em várias cartas diferentes, Van Gogh mostra seu grande interesse pelo estudo da cor. Mas uma sistematização do assunto começa a se modelar a partir dos estudos de Delacroix, como podemos observar nas citações seguintes: “Pois as leis das cores que Delacroix codificou pela primeira vez, e que pôs com clareza ao alcance de todos os homens em sua amplitude e com todas suas relações, como Newton fez com a gravidade e Stephenson com o vapor, estas leis das cores, repito, são uma verdadeira luz, sem a mínima dúvida”.<sup>57</sup>

Van Gogh quando se debruçava sobre algo, era tomado por inteiro, e escrevia incansavelmente: “Se tiver tempo, eu lhe transcreverei ainda uma passagem do livro sobre Delacroix tratando das leis a que as cores estão sempre sujeitas. Mais de uma vez já pensei que, quando se fala de cor, se está falando na verdade do tom. E talvez atualmente haja mais tonalistas do que coloristas. Não é a mesma coisa, embora possam muito bem ir de par”.<sup>58</sup>

“Anexo, algumas páginas interessantes a respeito da cor; trata-se de grandes verdades nas quais Delacroix acreditava. Os antigos admitiam apenas

<sup>56</sup> Idem, p.173.

<sup>57</sup> Idem, p.176.

<sup>58</sup> Idem, p.135.

três cores primárias, o amarelo, o vermelho e o azul, e os pintores modernos também não admitem outras. Estas três cores, com efeito, são as únicas indecomponíveis e irreduzíveis. Todo mundo sabe que o raio solar se decompõe numa seqüência de sete cores, que Newton chamou de primitivas, mas é claro que o termo primitivas não pode convir a três destas cores, que são compostas ... . Estes rudimentos desenvolvidos pelos sábios modernos conduziram à noção de certas leis que formam uma luminosa teoria das cores, teoria esta que Eugène Delacroix conhecia cientificamente e a fundo, após tê-la conhecido por instinto”.<sup>59</sup> Neste longo texto Van Gogh ainda discorre sobre a lei do contraste simultâneo, e de possíveis usos das cores complementares.

Na sua permanente batalha em compreender a arte e estabelecer correspondências, Van Gogh defende: “Não conheço melhor definição da palavra arte que esta: A arte é o homem acrescentado à natureza; à natureza, à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, ‘resgata’, distingue, liberta, ilumina. Um quadro de Mauve ou de Maris ou de Israels diz mais e fala mais claro que a própria natureza”.<sup>60</sup>



79. Thijs Maris. *Moça no poço*, c. 1850

---

<sup>59</sup> Idem, p.149.

<sup>60</sup> Idem, p.41.



81. Mauve. *Vacas*, c.1860



80. Israëls. *Dois camponeses*, c.1860

Para entender sua complexa trama construtiva na arte, Van Gogh dá pistas a cada momento: “Encontrei uma passagem a respeito de Gainsborough que me impele ainda mais a trabalhar numa só pincelada. Veja: “É este arrebatamento do toque que produz tanto efeito. A espontaneidade de sua impressão está toda aí, e se comunica ao espectador. Gainsborough tinha, aliás, um método perfeito para assegurar o conjunto de suas composições. Esboçava a largos traços seu quadro e o conduzia harmoniosamente de cima para baixo, sem isolar sua atenção em pequenos fragmentos, sem insistir nos detalhes, pois buscava o efeito geral e quase sempre o encontrava graças a esta visão da tela, que ele olhava como olhamos a natureza, de um só golpe de vista”.<sup>61</sup> Encontramos nesse depoimento a gênese da pincelada de Van Gogh, que se tornou uma das características mais marcantes de sua obra, ou seja, uma das tendências desenvolvidas no seu projeto poético.



82. Thomas  
Gainsborough.  
*Paisagem Rio*, 1768-  
1770

---

<sup>61</sup> Idem, p.190.

Em Paris, no período de março de 1886 a janeiro de 1888, finalmente se vê envolvido com os artistas e as obras impressionistas, fato que começa a modificar e a clarear a palheta de Van Gogh. A cor começa a dominar em sua obra. Esse envolvimento se dá não só com a obra pronta, mas, pelo que nos mostra essa pesquisa, Van Gogh sempre buscou, além da obra, um entendimento do plano das idéias de seus criadores, para, na seqüência, traduzí-las e incorporá-las em seu repertório pessoal e estético, através de uma interpretação à luz de suas próprias idéias e de sua personalidade, passando, então, a fazer parte de seu projeto poético.



84. Van Gogh. *Factories at Asnières*, Verão 1887



83. Van Gogh. *Restaurant de la Sirene at Asnières*, Primavera 1887

Nesse período frequenta o Museu do Louvre, estuda os grandes pintores, aprofunda os estudos sobre a obra de Delacroix, estuda a obra de Monticelli, dos artistas japoneses, e conhece Toulouse Lautrec (1864-1901), Émile Bernard (1868-1941), Paul Gauguin (1848-1903), Georges Seurat (1859-1910), Paul Signac (1863-1935), Armand Guillaumin (1841-1921), Louis Pissarro (1830-1903), Paul Cézanne (1839-1906), Tio Tanguy, Julien (1825-1894), entre muitos outros.



85. Thomas Monticelli.  
*Marinha Perto de Marselha*  
(*Aldeia Fantástica*) 1880-1884

Cansado de Paris, Van Gogh busca um lugar que tivesse as características do Japão, ou seja, um lugar onde o sol fosse mais luminoso e a cor se revestisse de todo seu esplendor.



86. Utagawa Kumsada. *Sem Título, Detalhe de ilustração em livro* c. 1800



87. Van Gogh. *Japonaiseries: Oiran (depois de Kesaï Eisen)*, Verão 1887

Finalmente, Van Gogh chega em Arles, no sul da França. Fica encantado com a cidade, com os jardins florescidos que o embriagam de felicidade. Pinta sem parar. Sua exaltação cresce à medida que o sol nasce e ao qual rende um verdadeiro culto com sua pintura.

Imediatamente após sua chegada, envia notícias a Théo: “Meu Caro Théo, (...) Mas aqui em Arles a região parece plana. Percebi magníficas terras

vermelhas plantadas com vinhas, tendo ao fundo montanhas do mais delicado lilás. E as paisagens nevadas com os cumes brancos contra um céu tão luminoso quanto a neve eram exatamente como as paisagens de inverno que os japoneses fazem”.<sup>62</sup> “... creio na necessidade absoluta de uma nova arte da cor, do desenho e – da vida artística”.<sup>63</sup>



88. Van Gogh. Arles.  
*Paisagem com carroça*,  
1888

Van Gogh escreve freqüentemente, semanal e até diariamente a Théo. Mas a impressão que se tem é que os escritos consolidam um texto, como se fossem uma única carta, pois está sempre dando continuidade a um pensamento e encadeando outros que continuarão as seqüências posteriores.



89. Van Gogh. *Wheat Field*, junho 1888



90. Van Gogh. *Jardim com flores*,  
julho 1888

Em outro momento, de intenso trabalho, continua a escrever de Arles: “Estou num furor de trabalho, já que as árvores estão em flor e que eu gostaria

---

<sup>62</sup> Idem, p.208.

<sup>63</sup> Idem, p.213.



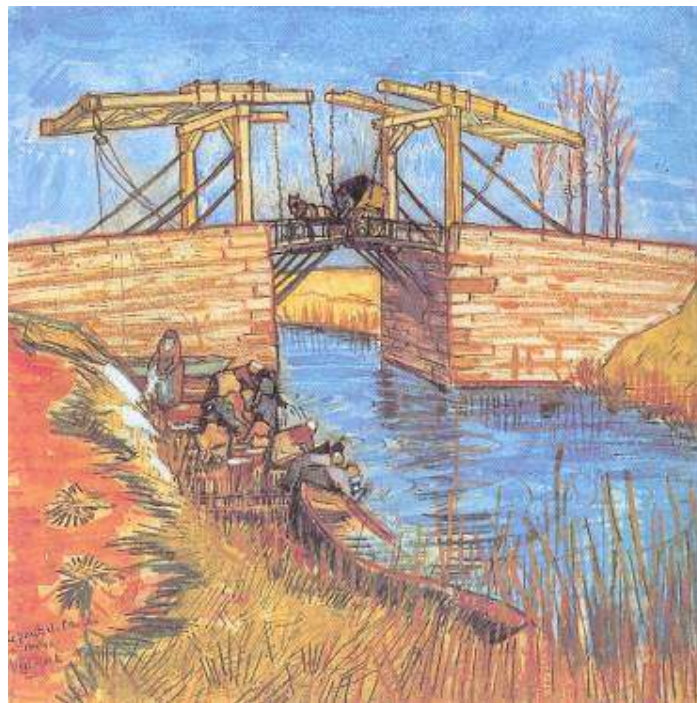
de fazer um pomar da Provence de uma alegria monstruosa. (...) Encontrei uma coisa singular como poucas vezes farei. É a ponte levadiça com pequeno carro amarelo e grupo de lavadeiras, um estudo em que as terras são laranja vivo, a relva muito verde, o céu e a água azuis”.<sup>64</sup> Mas essa orgia criadora, aliada a uma péssima alimentação, provoca um espantoso desgaste nervoso e coloca em perigo sua saúde.



92. Van Gogh. *Desenho em carta, A ponte levadiça* 1888



91. Van Gogh. *Ponte levadiça com carroça*, Abril 1888



93. Van Gogh. *Ponte levadiça com carroça*, abril 1888

<sup>64</sup> Idem, p.216.

Mais adiante discorrendo sobre a necessidade de encomendar certos materiais e determinadas cores que solicita a Théo, discute: “Todas as cores que o impressionismo pôs na moda são inconstantes, razão a mais para empregá-las descaradamente muito cruas, o tempo as suavizará mais que o suficiente. Assim, toda a encomenda que eu fiz, ..., tudo isto praticamente não se vê na palheta holandesa de Maris, Mauve e Israels. Só que isto se via em Delacroix, que tinha paixão pelas duas cores mais condenadas, e pelas melhores razões, o limão e o azul da Prússia”.<sup>65</sup>

Em Arles, em maio de 1888, registra: “Aqui freqüentemente penso em Renoir e em seu desenho puro e límpido. É exatamente assim que, aqui, os objetos e personalidades ficam na claridade. Acho que há o que fazer aqui quanto ao retrato. (...) Vi aqui figuras certamente tão belas quanto um Goya ou um Velásquez. (...) Seurat encontraria aqui figuras de homens muito pitorescas, apesar de seus trajes modernos”.<sup>66</sup> “(...) o que Claude Monet é para a paisagem, quem será para a figura pintada?” (...) Mas o pintor do futuro é um colorista como jamais houve. Manet o preparou, mas você sabe muito bem que os impressionistas já fizeram cores mais fortes que a de Manet”<sup>67</sup> “Se acreditamos numa arte nova, nos artistas do futuro, nosso pressentimento não está errado. Quando o bom pai Corot dizia, alguns dias antes de sua morte: ‘Esta noite eu vi em sonhos paisagens com céus todos cor-de-rosa’, pois bem, não nos vieram estes céus cor-de-rosa, e amarelos e verdes além do mais, na paisagem impressionista?”<sup>68</sup>

Finalmente a luz e a cor invadem e explodem na obra de Van Gogh, mas esse fato não se deve só ao envolvimento com os trabalhos dos impressionistas, pois entendemos, através de seu próprio texto que ele nunca se alinhou ao projeto cientificista que movia a construção da obra dos pintores impressionistas. Seu trabalho sempre foi pontuado pela emoção e por todas

---

<sup>65</sup> Idem, p.221.

<sup>66</sup> Idem, p.225.

<sup>67</sup> Idem, p.227.

<sup>68</sup> Idem, p.233.

essas referências, já levantadas nessa pesquisa, que incluem tanto o seu universo familiar, quanto as cenas de cotidiano, principalmente de camponeses, pintadas pelos artistas já mencionados.

Mesmo em sua nova fase, de muita luz e cor em sua telas, Van Gogh continua a pensar nos grandes mestres, como nos mostra a passagem escrita em junho de 1888: “Se você visse a Camargue e vários outros lugares, você ficaria como eu muito surpreso em ver que eles têm um caráter absolutamente ao estilo de Ruysdael”<sup>69</sup> E continua o assunto em outro momento escrevendo: “Aqui, exceto uma cor mais intensa, a natureza lembra a Holanda, tudo é plano, só que pensamos sobretudo na Holanda de Ruysdael, de Hobbema e de Ostade, mais que na Holanda atual”.<sup>70</sup>

Desbravando a região luminosa de Arles enfatiza: “Tenho um novo tema em andamento; campos a perder de vista verdes e amarelos, que já desenhei duas vezes e que estou recomeçando em quadro, exatamente como um Salomon Konink, você sabe, o aluno de Rembrandt que fazia imensas campinas planas. Ou como um Michel, ou como Jules Dupré, mas enfim é totalmente diferente de jardins de rosas. É verdade que eu só percorri um lado da Provence, e que do outro lado existe a natureza que, por exemplo, Claude Monet pinta”.<sup>71</sup>

Van Gogh sonha em constituir em Arles uma comunidade de artistas e insiste com Théo: “Sabe que eu acho que uma associação dos impressionistas seria um negócio no gênero da associação dos doze pré-rafaelitas ingleses, e acho que ela poderia nascer”.<sup>72</sup> “Quanto a ficar no Midi, mesmo que seja mais caro; vejamos: gostamos das pinturas japonesa, sofremos sua influência, todos os impressionistas têm isto em comum, e não iríamos ao Japão, ou seja ao seu equivalente, o Midi? Ainda acho, portanto, que, pensando bem, o futuro da arte está no Midi”.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> Idem, p.240.

<sup>70</sup> Idem, p.248.

<sup>71</sup> Idem, p.240.

<sup>72</sup> Idem, p.243.

<sup>73</sup> Idem, p.245.

Concluindo essa coleção de índices expressivos retirados das cartas que Van Gogh escreveu a Théo, embora ainda pudéssemos trazer para esta reflexão outras memoráveis passagens, foi escolhida uma frase que sustenta uma discussão a respeito do quanto Van Gogh se empenhou, sem sucesso, estar inserido na proposta dos pintores impressionistas: “Eu não ficaria muito impressionado se dentro em pouco os impressionistas encontrassem o que censurar em minha maneira de fazer, que foi fecundada mais pelas idéias de Delacroix que pelas suas. Pois, em vez de procurar representar exatamente o que tenho sob os olhos, sirvo-me mais arbitrariamente da cor para me exprimir com força”.<sup>74</sup>

A obra de Delacroix toca profundamente Van Gogh. Isso fica ainda mais explícito quando encontramos na produção da última fase de Van Gogh, quadros que nos remetem diretamente ao mestre romântico francês, como por exemplo, uma cena da *Pietà*. Observando uma paisagem em Arles, escreve Van Gogh: “Agora em toda parte se vê ouro velho, bronze, até cobre, eu diria, e isto com o anil-verde do céu virando até o branco; isto dá uma cor deliciosa, excessivamente harmoniosa, com tons quebrados ao estilo de Delacroix”.<sup>75</sup>



94. Eugene Delacroix. *Pietà*, c.1855



95. Van Gogh. *Pietà (depois de Delacroix)*, 1888

---

<sup>74</sup> Idem, p.273.

<sup>75</sup> Idem, p.242.



96. Eugene Delacroix. *Arad selando seu cavalo*, 1855



97. Vincent Van Gogh. *O bom Samaritano* (depois de Delacroix), maio 1890

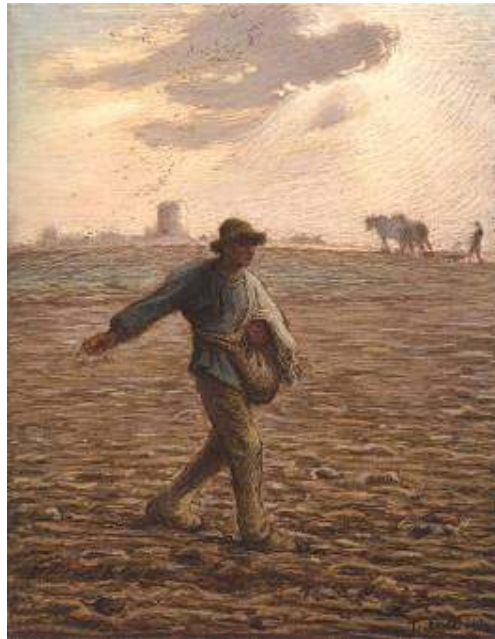
Apesar de todas as possíveis novidades de uma nova vida em Arles, Van Gogh não se desliga de suas origens e de sua formação, e mais uma vez volta ao ponto de origem do desenho quando comenta: “Já faz tanto tempo que é meu desejo fazer um sementeiro, mas os desejos que tenho por muito tempo nem sempre se cumprem. Portanto, eu quase tenho medo. E contudo, depois de Millet e de Lhermitte, o que resta a fazer é... o sementeiro com cor e em formato grande”.<sup>76</sup>

“A questão continua sendo esta: *A Barca de Cristo* de Eugène Delacroix e *O Sementeiro* de Millet são de uma execução absolutamente diferente. *A Barca de Cristo* – estou falando do esboço azul e verde com manchas violetas, vermelhas e um pouco de amarelo-limão para o nimbo, a auréola – fala uma linguagem simbólica pela própria cor. *O Sementeiro* de Millet é cinza incolor, como também o são os quadros de Israels. Podemos agora pintar o *Sementeiro* com cores, com um contraste simultâneo de amarelo e de violeta, por exemplo (como o afresco de Apolo, de Delacroix, que justamente é amarelo e violeta), sim ou não? Certamente que sim. Mas faça-o, então!”<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Idem, p.246.

<sup>77</sup> Idem, p.248.



98. Jean-François Millet. *Semeador* c.1850

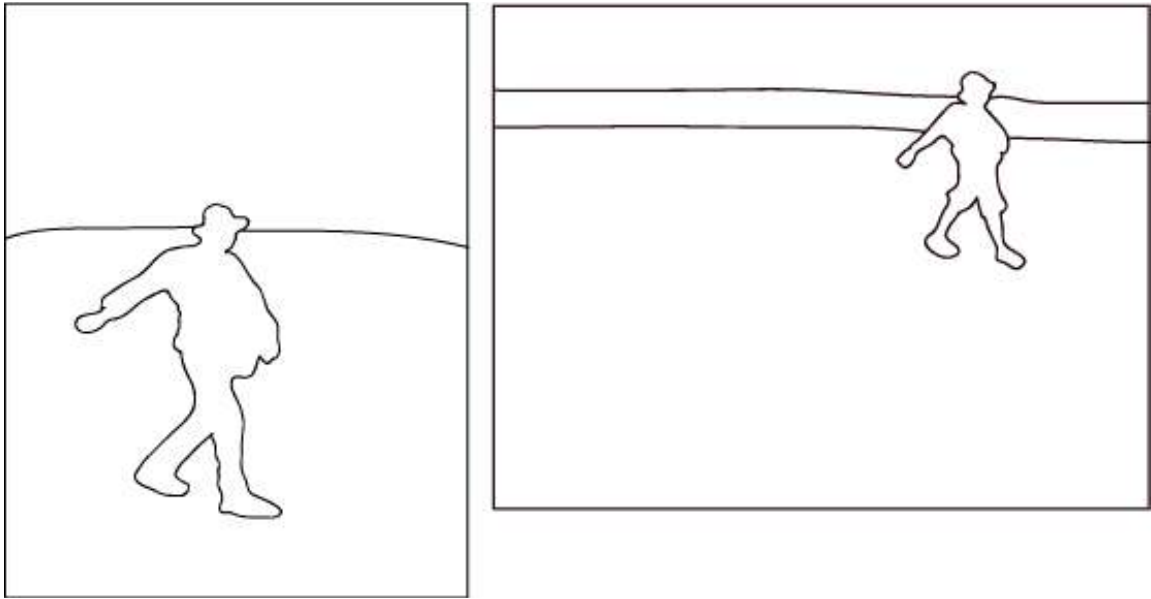


99. Eugène Delacroix. *Charenton-Saint-Maurice (Val-de-Marne), Apollon vainqueur du serpent Python*, 1798 - Paris, 1863

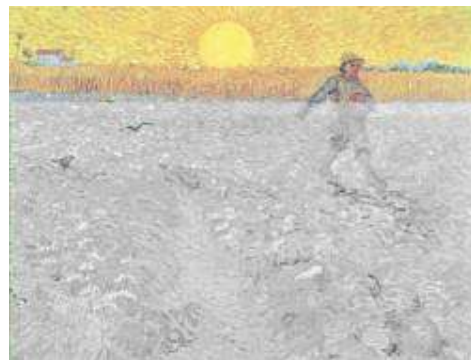
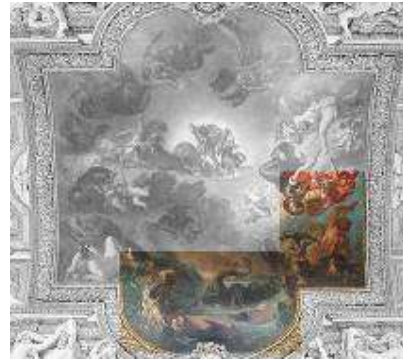


100. Van Gogh. *Semeador com por do sol*, junho 1888

Observando essas três imagens, a de Millet, a de Delacroix e a de Van Gogh, podemos desenvolver uma análise final para essa reflexão. Comparando a imagem de Millet com a de Van Gogh, fica evidente, não só como Van Gogh se apropria da maneira de representar esse tema, tão caro aos dois pintores, mas também da composição da cena com a figura inserida no espaço. Olhando para a imagem de Delacroix e a mesma de Van Gogh, entendemos a estrutura cromática da cena de Van Gogh e sua coincidência com a cena pintada por Delacroix, como nos mostra a análise estrutural comparativa das imagens a seguir:



101. Estudo da estrutura compositiva do *Semeador*: Millet (à esquerda) e Van Gogh (à direita)



102. Estudo da estrutura cromática: Van Gogh (à esquerda) e Delacroix (à direita)



Essa análise de como Van Gogh estrutura seu quadro, somado a todo o estudo desenvolvido neste capítulo, não nos deixa dúvidas sobre a importância de Millet e de Delacroix na construção de sua obra.

Numa fusão de vários elementos, como a cor de Delacroix, a luminosidade dos impressionistas, a arte japonesa, a paleta de Van Gogh se modifica, ganhando uma gama de cores vibrantes, banhada de muita luz, graças também às particularidades da região de Arles. Essa é a característica da última fase do pintor, acrescida das pinceladas vigorosas, embora tenha se tornado a marca da obra de Van Gogh, de forma genérica.

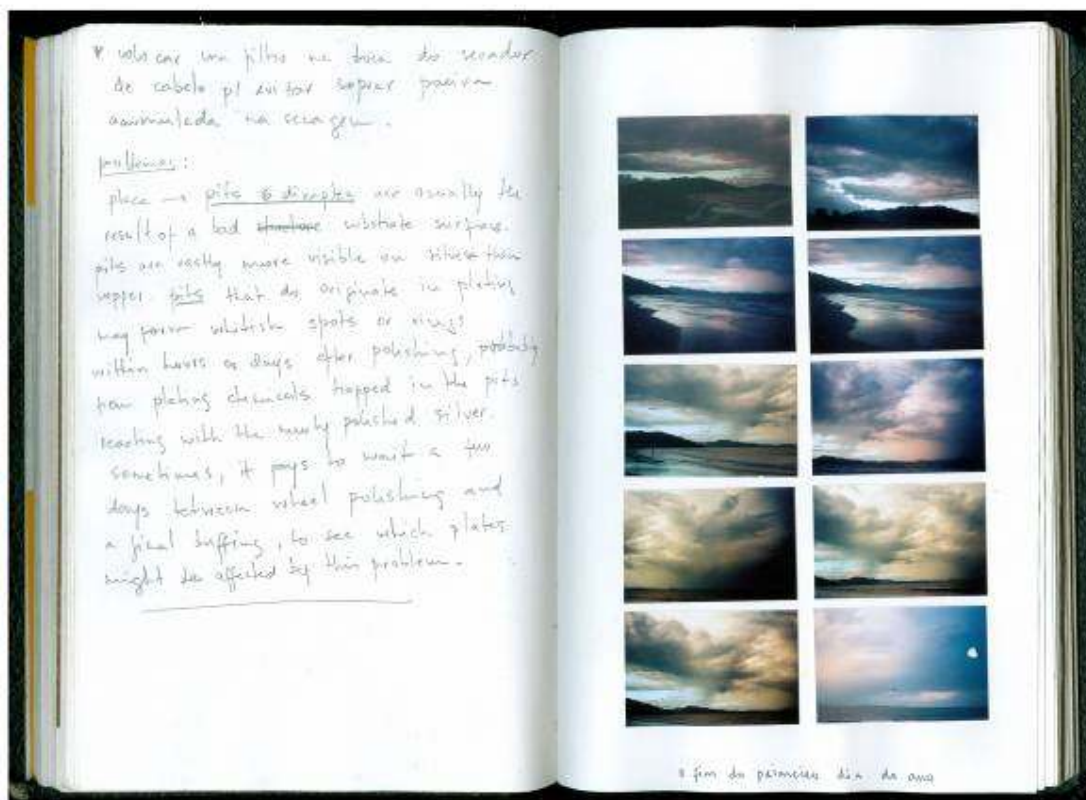
Para finalizar, a partir das muitas leituras das cartas para esta pesquisa, podemos perceber uma síntese da obra de Van Gogh, que foi a de se apropriar de elementos e características das escolas realista e romântica, aliados à sua tradição e, tangenciando o impressionismo. A partir da conjunção desses elementos, o artista desenvolveu uma estética pessoal, única, que possibilitou outros desdobramentos para a nova geração de artistas que inaugurará o século XX.

As cartas de Van Gogh a Théo não se constituem como uma simples troca de informações. Elas representam o legado efetivo de um artista que registra sua trajetória através de influências, referências, e citações com a lucidez de quem busca construir, sem negar a tradição, uma obra fecunda que transformou-se no mais misterioso paradigma da arte do final do século XIX, semente fundamental para germinar um dos caminhos da *avant gard*.

No próximo capítulo, as anotações e registros selecionados para análise estão organizados também em cadernos. Mas, num contraste intencional, esses cadernos pertencem a uma jovem artista contemporânea. Apesar de sabermos que esses cadernos de anotações de artistas sempre existiram, eles surgem a partir das últimas décadas, como uma das tendências da arte atual.

# CAPÍTULO 3

## OS CADERNOS DE CRIS BIERRENBACH



## OS CADERNOS DE CRIS BIERRENBACH

### 3.1. ARTE E PROCESSO

Neste terceiro capítulo escolhemos observar e analisar um objeto de pesquisa pertencente ao momento contemporâneo. Trata-se de dois cadernos de uma artista paulista, Cris Bierrenbach (1964), que gentilmente nos cedeu para essa pesquisa.

Cris Bierrenbach é uma jovem artista, mas que já acumulou, ao longo de quase duas décadas, uma produção reconhecida pela crítica e por espaços expositivos voltados para as linguagens contemporâneas, como por exemplo, o MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo através da Coleção MASP-Pirelli de Fotografia, a Galeria Vermelho, que representa a artista, entre outros espaços, além de um currículo internacional.<sup>1</sup>

Antes de nos aprofundarmos no universo imagético de Cris Bierrenbach através de seus cadernos, apresentaremos um painel geral da arte contemporânea ao qual a artista está inserida.

A arte que vem sendo desenvolvida nas últimas décadas nos oferece os paradigmas que vem se estabelecendo ao longo desse período. Mas para entendermos essas proposições artísticas que permeiam toda essa produção, inclusive a de Cris Bierrenbach, buscávamos inicialmente uma precisão conceitual

---

<sup>1</sup> Para o melhor acompanhamento desse capítulo, recomendamos a leitura dos anexos 1 e 2 antes desta leitura.

para arte contemporânea, tarefa quase impossível dada a diversidade e a pluralidade que abarca esse campo de ação e reflexão.

Acreditamos ser pertinente trazer aqui algumas questões levantadas nessa investigação, considerando que o caminho que norteia toda esta pesquisa, e que já foi explorado em outros momentos desse trabalho, é o proposto pela Crítica Genética, ou seja, pensar a criação enquanto processo e a obra como um sistema aberto em construção, provocada e provocadora de uma multiplicidade de conexões. Salles<sup>2</sup> explica que o percurso criador alimenta-se do outro, ou seja, de modo geral, podemos observar as macrorrelações do artista com a cultura, pois o processo de criação está localizado no campo relacional. Edgar Morin nos esclarece em sua sociologia do conhecimento que todo indivíduo está ligado à cultura, e que todo e qualquer pensamento se constitui, se molda nesse espaço-tempo sócio-cultural e histórico. O autor afirma que “a cultura fornece ao pensamento as suas condições de formação, de concepção, de conceitualização. Impregna, modela e eventualmente governa os conhecimentos individuais. Trata-se aqui não tanto de um determinismo sociológico exterior quanto de uma estruturação interna. A cultura e, *via* cultura, a sociedade, estão no interior do conhecimento humano”.<sup>3</sup>

Como tudo se concebe no seio social que determina uma cultura e ao mesmo tempo é determinado por ela, o conhecimento e as ações de um sujeito estão em íntima relação com esse determinismo somado ao seu contexto histórico. O que Morin nos mostra, num primeiro momento, nos parece um círculo vicioso e que aparentemente mostra haver uma tendência à uniformidade de modos de ser e pensar dos indivíduos pertencentes a um mesmo grupo social e cultural. Mas Morin nos tira desse impasse, e nos aponta um caminho em que é possível um indivíduo questionar o sistema e buscar novas formas de pensamento. Nesse sentido, o autor observa que “as idéias movem-se, mudam, apesar das formidáveis determinações internas e externas, e que o conhecimento evolui, transforma-se, progride, regride”.<sup>4</sup> Isso se dá nas brechas do próprio sistema, e é nelas que se faz possível que esses

---

<sup>2</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*, p.40.

<sup>3</sup>MORIN, Edgar. *O Método 4. As Idéias: Habitat, vida, costumes, organização*, p.28.

<sup>4</sup> MORIN, Edgar. *O Método 4. As Idéias: Habitat, vida, costumes, organização*, p.37.

novos pensamentos gerem novos conhecimentos e conseqüentemente novas maneiras de estar no mundo.

Essa situação, a princípio marginal, pois segundo Morin, ela acontece em meio a intensas turbulências culturais, ou seja, no “calor cultural’ que pode significar intensidade/multiplicidade de trocas, confrontos, polêmicas entre opiniões, idéias, concepções”<sup>5</sup>; pode vir a modificar a cultura original, atualizando-a. Entendemos também que quem atua nas brechas do sistema são aqueles indivíduos inquietos, inconformados, que sentem uma necessidade vital de ambientes diferentes e renovados. É onde encontramos os artistas, os cientistas, ou seja, aqueles indivíduos que possuem uma sensibilidade muito aflorada, e quase sem controle, que encontram na expressão, na experimentação, na pesquisa, um campo de apaziguamento de seu ser inquieto, mesmo que por curtos períodos.

É também nas brechas que se estabelecem novos tipos de relação, extrapolando aquelas estabelecidas e enraizadas na cultura original. E se o processo de criação está intimamente ligado ao campo relacional, isso significa que pensamentos estéticos e suas obras resultantes só podem ser diferenciados do senso comum, se forem gestados nesse espaço-tempo, localizados nas brechas apontadas por Morin, e que só é percebido pelas mentes sensíveis e inquietas. Explica Morin que temos, “por um lado, as certezas absolutas, oficiais, sacralizadas. Por outro lado, as progressões corrosivas e as subversões da dúvida”.<sup>6</sup> A partir dessa reflexão, podemos entender porque os artistas de vanguarda são sempre, de início, incompreendidos, e porque suas proposições, estéticas e éticas, demoram para serem aceitas ou pelo menos respeitadas, ou como afirma Morin, “a evolução inovadora (criadora) sempre se consoma pela transformação de desvios, ... até que o desvio se torna tendência.”<sup>7</sup> São espaços de manifestação da subjetividade transformadora, tanto para os cientistas quanto para os artistas.

---

<sup>5</sup> MORIN, Edgar. *O Método 4. As Idéias: Habitat, vida, costumes, organização*, p,40.

<sup>6</sup> MORIN, Edgar. *O Método 4. As Idéias: Habitat, vida, costumes, organização*, p,37.

<sup>7</sup> MORIN, Edgar. *O Método 4. As Idéias: Habitat, vida, costumes, organização*, p,43.

Ao discutir a questão do sujeito inserido nesse processo cultural, Colapietro<sup>8</sup> afirma que ele é, na realidade, constituído e situado. O autor explica que o sujeito é constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos e é situado espacialmente, temporalmente, historicamente e possivelmente em outros aspectos. Ainda segundo Colapietro, há um descentramento do sujeito visto sob o ponto de vista das práticas entrelaçadas em que o locus da criatividade é pluralizado e historicizado, que significa, por outro lado, a centralidade das práticas em sua materialidade, pluralidade, historicidade e, portanto, mutabilidade.

Voltando à questão da arte contemporânea, na tentativa de mapear seu campo conceitual e seus significados, Agnaldo Farias explica que “arte contemporânea é, por definição, algo em processo; algo que, mesmo na qualidade de desdobramento de influentes genealogias, não se limita a reproduzi-las com subserviência. Ao contrário, nega-as expandindo seus limites ou confrontando seus princípios normativos; assume caminhos e formas que elas não prescreveram ou que o fizeram como um impedimento”.<sup>9</sup>

O estudo da arte contemporânea se constitui em um campo de grande complexidade, pois se trata, não só de um estudo da obra já pronta, mas exige cada vez mais, um olhar retrospectivo, atento e cúmplice ao processo de criação. O que pode nos levar a um olhar mais atento para a produção artística contemporânea é o fato de se perceber de imediato que as obras, ou seja, os objetos que se nos mostram, possuem características, ou qualidades, ou especificidades, ou mesmo aparências provocativas, ou provocadoras, que nos pede um segundo, um terceiro olhar, mais atento, mais curioso, que busca outras conexões e significados além dos aparentes. André Parente<sup>10</sup> explica que a contemporaneidade se caracteriza cada vez mais pela edição ou a forma como as partes do sistema são montadas e articuladas, em que tudo pode ser continuamente remexido e reordenado, de todas as maneiras possíveis.

---

<sup>8</sup> COLAPIETRO, Vincent. “The loci of creativity: fissured selves, interwoven practices”. *Manuscrita revista de crítica genética* 11, 2003.

<sup>9</sup> FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*, p.16.

<sup>10</sup> PARENTE, André. “Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade”. *Tramas da rede*, 2004.

A partir do encontro com os estudos desenvolvidos e coordenados por Cecília Almeida Salles, no Centro de Estudos de Crítica Genética, esta pesquisa, começa a se conformar. Este campo teórico propõe uma imersão no mundo do artista, em busca de elementos que possibilitem um maior entendimento de sua obra, ou seja, a Crítica Genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse percurso deixados pelo artista<sup>11</sup>. Consideramos aqui que uma obra isolada possibilita uma visão limitada dela mesma e não é suficiente para uma leitura em profundidade de seu criador e de seu contexto.

Para uma possível compreensão do que entendemos por arte contemporânea, faz-se necessário considerar as múltiplas referências a que o artista está sujeito, assim como as inúmeras possibilidades expressivas oferecidas por diversos tipos de materiais e tecnologias produzidos ao longo das últimas décadas, somados aos já consagrados materiais e técnicas da tradição e, ainda, aos diálogos que vem se estabelecendo com outras áreas do conhecimento. Todos esses aspectos têm marcado a produção artística desse período, seja nos elementos constitutivos das obras, nas relações espaço-temporais, nas possibilidades de questionamentos e buscas por novos e diferentes suportes. Nesse cenário encontramos inúmeras possibilidades de cruzamentos produtores de novos sentidos entre linguagens, procedimentos e processos criativos. O que fica claro é que a arte produzida nas últimas décadas, de um modo geral, se despoja totalmente dos paradigmas da arte da tradição, nega à obra a aura de eternidade, assim como seu aspecto de única e permanente.

Os projetos dos artistas buscam novos processos de significação artística. Eles expandem o universo da arte, propõem uma crítica desafiadora ao objeto da arte tradicional, expandem o limite da subjetividade, incluindo ações que partem do cotidiano e aventam uma íntima relação entre arte e vida.

A produção artística contemporânea tem se mostrado não raro, uma arte híbrida, ou seja, uma arte que “aceita contaminações provocadas pelas

---

<sup>11</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*, p.20

coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, como, por exemplo, a coexistência de imagens e palavras, cujo sentido permanece no entremeio dos dois universos, ressignificando-se, recontaminando-se mutuamente”.<sup>12</sup> Essa diversidade de elementos e de situações a que o artista está sujeito provoca e interfere diretamente em seu processo de criação, enriquece o já complexo campo de produção sensível, e amplia as possibilidades de experimentação, outra forte característica da arte atual, pois os fatos mais corriqueiros afetam-no diferentemente em todas as áreas e em todos os níveis de sua experiência. A realidade cotidiana se articula através da utilização de uma ou várias linguagens.

O pensamento desenvolvido por Farias reforça nossa reflexão com relação à experimentação que se realiza sobre a mistura de narrativas e materiais diversos que move a arte que se produz hoje, e que possibilita aos artistas desenvolver trajetórias capazes de propor um conjunto homogêneo de problemas e enigmas consistentes. “Arte é expressão em toda sua potência, além da forma e significado da expressão que se emprega cotidianamente, além da realidade que nos é ofertada a cada dia, cujos limites se fecham antes de até onde pode ir a imaginação.”<sup>13</sup> Na arte contemporânea é recorrente que uma obra convide e mesmo instigue seu interlocutor a conhecer o autor e seu trabalho realizado até então, e no caso desta pesquisa, tentar mapear esse conjunto de problemas e de enigmas, sinais de descontentamento e de inquietações do artista que marcam a trajetória de seu processo de criação.

A crítica genética se faz presente nesta pesquisa como elemento balizador de uma nova abordagem para a obra de arte. Embora não seja novidade o interesse pelo modo como as obras de arte são produzidas, e mesmo o fato de que muitos artistas, durante muitos séculos, deixaram registros desse processo e continuam a fazê-lo nos dias atuais, a crítica genética se constitui, segundo Salles, de uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação, instigando a curiosidade de conhecer e compreender a criação artística numa perspectiva de processo. Pretende-se, portanto, conhecer melhor os mecanismos construtores das

---

<sup>12</sup> CATTANI, Icleia Borsa (org.). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*, p.22

<sup>13</sup> FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*, p.9



obras de arte, através das pegadas, ou rastros, que o artista deixa ao longo de seu processo, assim como estabelecer uma relação mais íntima com o ato criador. O que parece dialogar com as questões da arte contemporânea de modo instigante.

A obra de um artista, de modo geral, é considerada aquela que vai para o espaço expositivo do museu ou da galeria, mas aqui consideramos que o seu conjunto expressivo está além da exposição, e que se revela no seu ambiente de trabalho, em todos os objetos presentes em sua vida, em suas experiências, e também em suas anotações.

Extrapolando a obra exposta e buscando uma aproximação com o artista e seu mundo, encontramos sempre um território pessoal, íntimo, em que ele registra todo ou parte de um diálogo que ele trava consigo mesmo, provocado pelo embate de sua sensibilidade com o mundo externo. Esse território pessoal em geral se apresenta na forma de anotações. Os registros deixados pelo artista se organizam no interior do ateliê, de diferentes formas. Desde amontoados de papéis guardados em pastas ou em gavetas, grudados em paredes, até os formatos encadernados, que podem ser chamados de cadernos de artista ou cadernos de anotações. Mesmo no caso dos cadernos, podemos encontrar, não só tipos, formatos e tamanhos diferenciados, mas também diferentes maneiras de uso. Encontramos anotações de vários tipos, como escritos pessoais e citações de outros autores, anotações desenhadas, pintadas, fotografadas, coladas, recortadas da mídia impressa, imagens produzidas pelo próprio autor e outras tantas apropriadas. Tipos que se misturam numa mesma página ou num desenrolar de um mesmo pensamento aponta para uma necessidade de reflexão. Não há regra, não há limite para o uso desses cadernos: há uma necessidade de registrar pensamentos ou fragmentos de pensamentos, de idéias, de possibilidades que podem estar sendo usadas no projeto atual ou que possam ser usadas em projetos futuros.

Os cadernos de anotações podem funcionar como uma espécie de registro dos diálogos do artista com ele mesmo. Esta é uma característica do artista, enquanto um ser dotado de sensibilidade que desenvolve um diálogo criativo, proposto de maneira intimista, e que embora de forma fragmentária, tem forte

tendência no aspecto comunicacional de caráter intrapessoal, e é conduzido pelo próprio artista, que vai contribuindo na construção de seu universo artístico. Esse tipo de percurso exige constantes tomadas de decisão, aceitar modificações sugeridas pelas experimentações, optar sempre. “São índices do artista em ação, uma criação em processo, um pensamento em movimento.”<sup>14</sup> Nesse sentido, os documentos do percurso, as anotações dos cadernos, são vistos como testemunhas materiais de um processo evolutivo de criação, e são também possibilidades de obras.

Essas anotações são reveladoras do processo de construção do pensamento do artista, mesmo que de forma fragmentária, assim como podem denunciar as inquietações e buscas que norteiam seu processo criativo. Nesse sentido, entendemos seus produtos criativos, não como obras acabadas, definitivas, apesar de poderem ser expostas ao público e disponibilizadas para a venda, mas como momentos de síntese de múltiplos processos menores ao longo de uma vida, e que ganha uma materialidade expressiva, seja ela bi ou tridimensional, seja estática ou em movimento, seja audiovisual, visual ou sonora, tenha uma concretude palpável ou uma apresentação virtual. O processo de criação surge da necessidade do artista encontrar maneiras para expressar suas inquietações, e essa busca vai definindo seu projeto poético.

A Crítica Genética tem grande preocupação em conhecer e entender o projeto poético do artista para uma melhor compreensão de sua obra, sempre em processo. Nesse sentido, ela propõe que se busque decifrar o projeto poético do artista, pois este interfere na percepção do mundo, ao mesmo tempo em que é transformado por ele. Desse ponto de vista, o projeto poético se desenvolve considerando um espaço e um tempo em que o artista está inserido e que o afetam inevitavelmente. O artista desenvolve um modo de ação regido por gostos e crenças que resulta num projeto pessoal, singular e único, que se encontra em constante construção, pois a concretização do grande projeto poético do artista se dá ao longo de sua vida. Portanto, pode-se ver cada obra como concretização parcial desse grande projeto, e

---

<sup>14</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.*, p.29.

entre cada obra pode-se identificar rastros dessa trajetória. São denominados documentos de processo que preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção.<sup>15</sup>

Cattani em suas reflexões sobre mestiçagens na arte contemporânea apresenta um caminho duplo para se analisar a obra de arte, ou seja, a análise da poética das obras e a poiética dos procedimentos artísticos que levaram à sua realização. A autora conceitua a poética como tudo o que constitui a obra em si mesma, a partir do momento de sua instauração, “trata-se da obra na sua fisicalidade própria, com suas formas, materiais, técnicas, suportes, ou seja, todos os elementos utilizados na sua constituição pelo artista. Mas trata-se também de seus múltiplos sentidos e significados. É a obra em sua trajetória própria que a leva, através do tempo e do espaço, a acumular sentidos novos e plurais”.<sup>16</sup>

Quanto à poiética, Cattani a define como “a ciência e a filosofia das condutas criadoras, ela pressupõe o estudo das motivações – declaradas ou subjacentes – do artista, de seus processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma, concreta ou virtual, permanente ou efêmera”.<sup>17</sup>

Esse desdobramento proposto por Cattani vem contribuir para uma análise mais profunda do projeto poético proposto por Salles, pois entendemos que a obra de arte pressupõe um complexo campo de investigação e de transformação progressiva. É necessário considerar a complexidade do percurso até que o objeto atinja uma forma possível de ser mostrado ao público. Percurso este que envolve pesquisa, planos, esboços, escolhas, enfim diferentes tentativas e ajustes que compõem uma rede complexa de acontecimentos, um processo de contínua metamorfose. Os registros deixados pelo artista ao longo do processo nos revelam uma rede de idéias, de origens variadas, e mostra que a obra possui uma genealogia e uma memória, e é esta a matéria prima para os estudos de processos de criação.

---

<sup>15</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*, p.37.

<sup>16</sup> CATTANI, Icleia Borsa (org.). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*, p.13.

<sup>17</sup> CATTANI, Icleia Borsa (org.). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*, p.13

Entendemos o mundo, a vida contemporânea, como um acúmulo caótico de informação, de experiências, de possibilidades que provocam o lado sensível de todo indivíduo inserido nesse contexto. Entendemos ainda que, considerando o artista como aquele indivíduo que possui uma sensibilidade muito mais acentuada que a encontrada no senso comum, ele recebe essas provocações de forma amplificada, o que provoca um constante conflito entre o ser sensível e os acontecimentos do mundo, sejam eles próximos ou distantes. A esse processo interno ele responde externamente no decurso de sua produção expressiva que, em muitos casos, se dá através de seu clamor, de sua angústia e inconformismo, que se traduz através de materiais que ganham o estatuto de expressivos a partir de uma estruturação provocada pelo projeto poético do artista.

Ao investigarmos o trabalho criativo de um artista adentramos um complexo universo de relações e de possibilidades que podem ajudar a decifrar o seu projeto poético. Segundo Fayga Ostrower, existem modalidades diferentes de relacionar, que depende “de uma orientação prévia que funciona a um tempo como prisma seletivo e princípio ordenador. Partindo de necessidades internas, de motivações e intenções onde fluem fatores culturais, não só a nossa atenção é solicitada de determinada maneira para determinados aspectos dos fenômenos, como também os aspectos assim selecionados se interligam para nós de uma maneira determinada. Surgem ordenações em nossa percepção que revelam um enfoque seletivo existente nos próprios relacionamentos”.<sup>18</sup> Nesse processo percebemos que a busca do projeto poético pelo artista se dá pelo constante embate em tirar dos acontecimentos, dos sentimentos e das experiências do dia a dia algo que seja maior e mais significativo que o percebido pelo senso comum.

Um simples acontecimento físico, provocado por reações de causa e efeito, justificado, aparentemente, de forma racional e simplificada, configurando um modo cultural de percepção, em geral não satisfaz a um sujeito inquieto e criativo. Ele busca um entendimento para além dessa racionalidade, que o conduz, em geral, ao encontro de elementos que possam compor seu projeto poético. Longos caminhos

---

<sup>18</sup> OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*, p.80.

vão se abrindo, muitos serão abandonados, mas uma vez percorridos e de alguma forma registrados, passam a fazer parte do processo de construção de sua obra.

O artista cria, ao longo de seu desenvolvimento, um sistema individualizado, e se percebe num universo particular, que possibilita relações entre o seu interior e a realidade local e global que o atinge. Na conjunção entre o que já está estabelecido e o imprevisível é que se estabelece esse processo que não só alimenta a construção, mas pode provocar crises criadoras, ou seja, momentos de desequilíbrio em que o sistema é reestruturado e reorganizado, provocando possíveis transformações nesse sistema particular. Esses momentos, que podem chegar ao caos, se apresentam como espaços e tempos de mediação em que se intensifica a complexidade do sistema em análise. Morin nos ajuda a pensar nesta questão quando afirma que “o encontro de idéias antagônicas cria uma zona de turbulência que abre uma brecha no determinismo cultural; pode estimular, entre indivíduos ou grupos, interrogações, insatisfações, dúvidas, reticências, busca.”<sup>19</sup> Consideramos que esse é um dos motores que leva o artista à ação, e conseqüentemente ao seu projeto poético.

Entendemos que a arte é uma forma de conhecimento, é uma maneira de elaborar a realidade. O artista trabalha com as possibilidades do real, matéria bruta para a constituição de seu universo poético singular. Essa elaboração se dá através de complexas relações que podem se estabelecer considerando as dimensões de tempo e espaço a que o artista está sujeito assim como na sua capacidade em processar as informações disponíveis. Ocorre uma filtragem de aspectos significativos, através de processos seletivos interiores em que influem fatores físicos, afetivos e emocionais, além de expectativas e interesses pessoais. Salles explica que “todo esse processo se funde naturalmente a princípios éticos do artista, intimamente ligado a seu plano de valores e sua forma de representar o mundo, que afeta e direciona o conteúdo das ações do artista em suas escolhas, seleções e combinações”.<sup>20</sup> Uma das questões que consideramos de vital importância, como já foi visto, é atentar para o fato de que o artista é um ser social inserido em

---

<sup>19</sup> MORIN, Edgar. *O Método 4. As Idéias: Habitat, vida, costumes, organização*, p.40

<sup>20</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*, p.37.

determinadas circunstâncias culturais e que há sempre uma dimensão histórica e crítica a ser contemplada quando buscamos um entendimento de suas opções e, conseqüentemente, de seu projeto poético. Morin explica que “o conhecimento está ligado, por todos os lados, à estrutura da cultura, à organização social, à práxis histórica. Ele não é apenas condicionado, determinado e produzido, mas é também condicionante, determinante e produtor (o que demonstra de maneira evidente a aventura do conhecimento científico)”.<sup>21</sup>

O propósito desta pesquisa é tentar discutir os cadernos para se aproximar da obra, entendendo-a não como obra de arte autônoma e isolada, mas como um conjunto formado ao longo de um tempo, em que cada momento é conseqüência do anterior e ao mesmo tempo está gestando o momento seguinte, ou ainda considerar que tudo está acontecendo simultaneamente. Pensar a obra em constante processo, como uma forma que o artista busca de dialogar com o mundo e consigo mesmo. Diálogo este, em geral, nada amistoso, pelo contrário, o artista está o tempo todo sendo provocado pelos acontecimentos externos e pelos conflitos internos. “A obra em criação então, pode ser vista como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente”<sup>22</sup>, e a busca pelo seu projeto poético se torna vital e urgente, e a obra surge do seu grito de dor, de angústia, de prazer, de êxtase, de amor.

O artista como um ser inquieto, busca aprofundar certos conteúdos valorativos, explora todas as possibilidades através da constante experimentação e testagem, de diferentes materiais, de técnicas e tecnologias variadas, na busca por encontrar caminhos que levam a possibilidades mais refinadas e singulares de expressão. Novos campos se fazem e desfazem e se reorganizam incessantemente, estabelecendo uma visão multifocal em espaços e tempos variáveis, em que se misturam imagens focalizadas, imagens associadas e imagens da memória.

Não perdendo de vista o fato de que o artista é, portanto, um ser afetado por seus contemporâneos, devemos considerar seus modos de conhecer e como lida

---

<sup>21</sup> MORIN, Edgar. *O Método 4. As Idéias: Habitat, vida, costumes, organização*, p.31

<sup>22</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*, p.32.

com as questões que o preocupam assim como com suas preferências estéticas. Colapietro<sup>23</sup> afirma que o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo, que convive com uma grande pluralidade de pontos de vista que propicia o intercâmbio de idéias. O autor entende o sujeito como uma fonte não primordialmente livre de pensamento e ação, mas um ser profundamente incrustado em seu tempo e espaço, a ponto de ser bastante, mas não completamente, limitado em sua cognição e conduta.

A maneira como o sujeito recebe e absorve os fatos que lhe chegam e, muitas vezes o agridem, é pessoal e única. Esses acontecimentos provocam turbulências interiores, exigindo do artista uma resposta expressiva, estética e ética. Para um conhecimento que busca um entendimento do processo criativo do artista, este só será possível se adentrarmos o mundo pessoal do artista, na intimidade de suas anotações, nos registros que nos revelam a sua inevitável imersão no mundo que o envolve.

O passo seguinte nessa nossa reflexão marcará nossa entrada no universo de Cris Bierrenbach, através de seus cadernos de anotações. Nossa proposta é a de estabelecer um diálogo entre os vários elementos presentes nos cadernos, as entrevistas gravadas com a artista e suas obras, a partir dos pressupostos teóricos apresentados até aqui.

---

<sup>23</sup> COLAPIETRO, Vincent. "The loci of creativity: fissured selves, interwoven practices". *Manuscrita revista de crítica genética* 11, 2003.

## 3.2. Cris Bierrenbach

Cris Bierrenbach desenvolve, desde cedo, uma forte ligação com o desenho e a escrita, mas na Escola de Comunicações e Artes da USP ela encontra a fotografia.

Esse encontro leva-a ao desejo de um conhecimento prático e teórico, à busca de um domínio técnico dos equipamentos e dos materiais sensíveis. Nessa fase, sair fotografando era sinônimo de prazer e de redescoberta do mundo.

É no contexto do final da década de oitenta que Cris Bierrenbach inicia sua trajetória fotográfica, ainda como aluna do curso de cinema na ECA-USP e trabalhando com fotojornalismo numa passagem profissionalizante para a artista. Entre 1989 e 1992 atuou como repórter fotográfica do jornal *Folha de São Paulo* e, de 1992 a 1996 trabalhou para a *Revista da Folha* na mesma publicação. A partir de então passou a colaborar com diversas publicações como *Marie Claire*, *Elle*, *Vogue*, *Claudia* e *República*, entre outras.

Nessa época, Cris Bierrenbach teve a sorte de trabalhar na Folha num momento em que faziam parte da equipe de fotojornalistas, profissionais como Cássio Vasconcellos, Rubens Mano, Bettina Musatti, Everton Ballardin, Cristina Guerra, Massao Goto, entre outros jovens arrojados e destemidos, que trouxeram um frescor para a fotografia da imprensa diária brasileira. A coordenação desse projeto fotográfico foi de David Zingg, lendário fotógrafo norte-americano que chegou ao Brasil no início dos anos 1960 e se instalou no país, participando da revolucionária revista *Realidade* da Editora Abril, entre outras. O que estamos afirmando é que esse processo proporcionado pelo jornal *Folha de São Paulo* viabilizou, para diversos desses jovens acima relacionados, uma nova perspectiva para a produção imagética a partir da fotografia utilitária.

Cris Bierrenbach começa a desenvolver uma linguagem imagética a partir da descoberta e do uso da fotografia. Inicialmente, a necessidade de conhecer e



entender os mecanismos técnicos e materiais a leva a desenvolver uma linguagem fotojornalística, mas sua inquietação a conduziu a explorar outras possibilidades a partir da fotografia documental e também do campo da fotografia de moda. *“E aí você começa a fotografar naquela intensidade que era essa intensidade do fotojornalismo diário, e você não tem tempo para pensar em nada”*<sup>24</sup>, comenta a artista. Mas, nesse momento já se angustia com os excessos e as sobras, assim como com o ritmo de trabalho, de muita produção e pouco aproveitamento do material produzido.

Durante seu trabalho no jornal *Folha de São Paulo*, sofreu um acidente de automóvel que a deixou imobilizada por 11 meses. Com essa parada obrigatória das intensas atividades exigidas pelo jornalismo diário, Cris volta-se para uma reflexão mais profunda sobre suas vivências e atividades, questionando-as e, ao mesmo tempo, sentindo a necessidade de alternativas para novas possibilidades expressivas. Foi nesse momento que descobriu um curso na Oficina Três Rios. Cris confessa: *“não queria ficar parada e resolvi participar do curso de processos alternativos, sob orientação de Marcelo Kraiser, professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. E a oficina foi uma revelação na minha vida. Eu nem sabia o que era, o que ia fazer, já que fui atraída pela idéia de processos alternativos. E naquele momento, em que eu estava cansada da produção repetitiva da redação do jornal, descobri que existiam outras possibilidades dentro da fotografia”*.<sup>25</sup>

Cris Bierrenbach começa, então, a desenvolver um trabalho de vital importância para o seu processo de construção de uma linguagem pessoal. Através de estudos e pesquisas, pode experimentar muitas possibilidades oferecidas pelo universo da fotografia, desde técnicas e procedimentos fotográficos do século XIX, até as possibilidades contemporâneas do mundo digital. A artista revela, desde cedo, uma vontade de apurar as técnicas fotográficas e de conhecer e explorar novos materiais e novas possibilidades expressivas, paralelamente a uma intensa discussão entre eles, de questões de ordem estética e cultural. Seu olhar era

---

<sup>24</sup> Depoimento da artista à autora em 01 de agosto de 2006.

<sup>25</sup> Depoimento da artista à autora em 01 de agosto de 2006.

inquieta, e, desde o princípio, no jornal encontrou apoio no grupo de fotógrafos com quem trabalhou, pois buscavam justamente um olhar diferenciado para o fotojornalismo produzido naquele momento.

A partir do momento em que Cris Bierrenbach descobre que seria possível ampliar sua investigação e experimentação no campo da fotografia, ela acaba voltando para a ECA-USP em 1990, onde já havia freqüentado o curso de fotografia com Carlos Moreira, um *street photographer* na acepção máxima da palavra, e agora resolve assistir às aulas do professor e fotógrafo João Musa, na área de artes plásticas. Essa decisão incentivou-a ainda mais para desenvolver um trabalho mais assumidamente autoral e voltado para as artes visuais, pois o curso trouxe maiores informações e possibilidades de experimentações. E a partir desse ano dá início à sua participação no circuito cultural da fotografia paulistana.

Cris Bierrenbach, como tantos outros fotógrafos, inicia seu processo explorando ao máximo as possibilidades técnicas da fotografia, sempre aliadas a uma pesquisa imagética, buscando referências de diferentes olhares sobre o mundo, e disponibilizadas pelo mercado editorial naquele momento. A artista comenta: *“no início do meu percurso produzia uma fotografia mais documental, percorrendo aquele caminho clássico de sair com a câmera pela cidade, a exemplo dos grandes nomes da história da fotografia como Atget e Cartier-Bresson. É quando se buscam as referências, se conhece os grandes mestres e daí, inevitavelmente, acaba na produção dos artistas russos do início do século XX, como Rodtchenko, por exemplo. O gosto vai se apurando para uma estética mais construtivista, o que foi muito instigante para mim”*.<sup>26</sup> Nesse processo vai conhecendo mais fotógrafos, vai consumindo livros e revistas internacionais, e apurando o olhar.

A construção de um repertório imagético significativo para a formação de um olhar e o desenvolvimento de uma percepção mais apurada do mundo somado a experimentações técnicas e tecnológicas abre caminho para o desenvolvimento de uma sintaxe da linguagem visual de Cris Bierrenbach. Segundo Fernandes,

---

<sup>26</sup> Depoimento da artista à autora em 01 de agosto de 2006.

*“construir uma base sintática consiste em criar, através da linguagem, circunstâncias singulares para a produção de mensagens que ativam novas percepções”.*<sup>27</sup> O universo referencial de Cris Bierrenbach é constituído de vários nomes de artistas e de pensadores, tanto nacionais quanto internacionais. Alguns desses nomes estão registrados em seus cadernos, e eles ganharão visibilidade à medida que as páginas forem comentadas ao longo deste capítulo.

Todos esses fatores passam a funcionar como provocações no processo de criação da artista, resultando daí alguns trabalhos, de cunho mais autoral, que dão início ao desenvolvimento de sua linguagem imagética pessoal, ou seja, é como se conformassem lugares de idéias e projeções nos quais se desenvolvessem campos mentais em meio ao processo turbulento do dia-a-dia da fotografia aplicada, tanto no jornalismo quanto no editorial de moda. Numa das longas conversas que tivemos, recordando seu processo inicial, Cris desabafa: *“E ai, todo o tempo livre que eu tinha, eu comecei a fazer coisas que eram exatamente o oposto daquilo. E a primeira coisa que eu fiz nesse sentido, foram umas fotos que eu recortava o negativo e remontava, e ai tinha um pouco também da mistura com cinema, por eu ter estudado cinema, de pensar o movimento e o estático, e tentar juntar as duas coisas, pensar formas de fazer isso – o trabalho está até exposto novamente no MIS, foi a primeira exposição que eu fiz”.*<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> FERNANDES, Rubens Junior. *A Fotografia Expandida*, p.162.

<sup>28</sup> Depoimento da artista à autora em 27 de julho de 2006.



1. Cris Bierrenbach, *Start*, 1990



2. Cris Bierrenbach, *End*, 1990

Cris Bierrenbach apresenta, nessa exposição, um conjunto de imagens em que se perde a referência do real, e nos deparamos com experiências da ordem da montagem de fragmentos de fotografias, somadas às intervenções e rasuras no processo de revelação. Imagens ruidosas, provocativas, que podemos assumi-las como o ponto de partida de um trabalho que irá se consolidar a cada novo ensaio apresentado ao longo de sua trajetória pessoal, descomprometida com o uso imediato da imagem.

Esse processo se dá paralelamente às suas atividades profissionais como fotojornalista e fotógrafa de moda. Sua inquietação diferenciada se expande e ganha espaço de expressão e experimentação, justamente num momento em que o cotidiano da redação perde o encanto e seu interesse se volta para as inúmeras possibilidades de produção fotográfica, principalmente àquela associada aos processos primitivos e alternativos de produção e tecnologia da fotografia.

Em 1996 Cris amplia seu campo de participação na cena artística com a exposição individual denominada *Roupas em Fotografia*, no Itaú Galeria em Belo

Horizonte. Em meio a esse processo de intensa produção em editoriais de moda, surge um trabalho inovador e anticonvencional, gerado em meio ao turbilhão de imagens produzidas em cromo, no período em que a artista trabalhou como fotógrafa para revistas de moda. O mundo da fotografia de moda é o do excesso e da fartura. Produz-se muita imagem para se aproveitar muito pouco. O que sobra é considerado lixo.



4. Cris Bierrenbach, *Blusa*, 1996



3. Cris Bierrenbach, *Blusa*, 1996



5. Cris Bierrenbach, *Chapéu*, 1996



6. Cris Bierrenbach, *Chapéu*, 1996

Esse lixo acumulado ao longo de um tempo levou Cris Bierrenbach a uma reflexão sobre essa situação. O que fazer com tudo isso? Então surge a idéia de que

imagens coloridas e transparentes de moda, com modelos e roupas variadas, poderiam se transformar em roupas, ou melhor, em objetos para se vestir, constituindo-se numa segunda pele. Trata-se de roupas construídas com cromos costurados: a transparência que revela e cobre o corpo com imagens fotográficas de corpos. É interessante pensar na relação do lixo ao luxo, pois o efeito causado pelos objetos numa galeria de arte onde foram expostos e usados por modelos profissionais nos dá exatamente a noção de extravagância e luxo. Um luxo produzido por sobras de um cotidiano de produção intensa que impede qualquer reflexão de base experimental durante seu processo de construção, mas que posteriormente, pode ser transformado em trabalho artístico.

Nesse processo, cada cromo ligado a outro através de linhas, vão costurando e tecendo grandes áreas, que colocadas contra a luz, se transformam em uma malha de formas, cores e transparências, construídas ao acaso. Estas vão se transformando em chapéu, saia, capa, vestido, desconstruindo assim o objeto fotográfico de origem, e gerando uma criativa articulação plástica, em que esses elementos constitutivos da imagem, como cores e formas são tratados como texturas de uma nova epiderme. Um trabalho que propõe uma alteração na relação de percepção, pois rompe com a idéia de contemplação e instiga à ação de se vestir as imagens, ou obras.

Observando esses objetos de vestir de Cris Bierrenbach, não podemos deixar de lembrar dos famosos *Parangolés* de 1964, de Hélio Oiticica (1937-1980). Enquanto Oiticica usa panos coloridos, que em forma de capa envolvem o corpo estimulando-o ao movimento e à dança, Cris propõe objetos também para serem vestidos, mas produzidos com material fotográfico, película em cor revelada e costurada, que constrói uma rede de texturas e cores transparentes. Se, nos dois casos, a obra depende do corpo para acontecer, o conceito que move cada proposta tem a diferença equivalente ao tempo histórico e cultural que separa os dois artistas.

Segundo Celso Favaretto<sup>29</sup>, *Parangolé* é a proposição com que Oiticica formula a sua “arte ambiental”. (...) é a invenção de uma nova forma de expressão: uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero.

O próprio Hélio Oiticica escreve: “A descoberta do que chamo *Parangolé* marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa experiência, o “objeto plástico”, ou seja, a obra. (...) Com *Parangolé* descobri estruturas comportamento-corpo: tudo para mim passou a girar em torno do “corpo tornado dança”.<sup>30</sup> No caso de Cris Bierrenbach, o lúdico também está presente, mas neste trabalho a artista já começa a apontar caminhos futuros em sua obra como a instalação e a performance. Entendemos que a obra *Roupas em Fotografia* possui as duas características simultaneamente.

Observando os cadernos de anotações de Cris Bierrenbach, abre-se um leque de possíveis análises de pensamentos registrados pela artista e que nos revela uma rica pesquisa que abrange muitas áreas do conhecimento, muitos projetos, croquis e esboços de montagens de diferentes trabalhos, de períodos variados. São reflexões que a artista elabora a partir de leituras, discussões, acontecimentos cotidianos, estados de espírito, que compõem um mapa, mesmo que momentâneo, do que a artista pensa, sente e percebe, através das suas anotações visuais, sejam escritas ou imagéticas.

Os cadernos disponibilizados para esta pesquisa se constituem de um rico e complexo sistema de elementos que nortearão as análises deste capítulo. Eles foram sendo utilizados pela artista nos dois sentidos, ou seja, cada caderno é

---

<sup>29</sup> FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, Edusp, 1992– (Coleção Texto e arte; 6), p.104

<sup>30</sup> in “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica”, Mário Pedrosa. in AMARAL, Aracy (Org.). *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981 (col. Debates 170), p.208.

manuseado dos dois lados, quase que simultaneamente; o que provoca, em algum momento, o encontro de dois caminhos que seguem direções opostas, embora não conflitantes. Eles não são datados, e com certeza foram elaborados ao longo de um período compreendido entre a segunda metade da década de noventa e a década seguinte. Encontramos uma única página no caderno branco em que aparece manuscrito *1993*, e uma outra no caderno preto *Corpo de Baile 2004*.

Na entrevista de agosto de 2006, questionamos sobre o porquê dos cadernos, quando a artista nos explicou: *"num momento difícil da minha vida, um amigo me provocou e disse: faz umas colagens, qualquer coisa, achei boa idéia e comecei a vasculhar coisas que eu tinha e na verdade isso aí são coisas que eu fiz em várias épocas diferentes, que eu já tinha feito há algum tempo."* Tudo imagem de arquivo? *"Algumas sim, algumas não. Algumas eu fiz"* Você fez para o caderno? *"Eu acho que sim, não me lembro, na verdade dessa época eu não lembro quase nada"*.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Depoimento da artista à autora em 01 de agosto de 2006.



### 3.3. Os Cadernos

Os cadernos se diferenciam apenas pela cor da capa, sendo um inteiramente branco e o outro inteiramente preto.



7. Cris Bierrenbach, *Capa Caderno*, sem data

O branco é montado com espiral preta, e num dos lados possui um discreto adesivo escrito “CRISBI”, em letras brancas sobre fundo preto, colado no canto superior esquerdo. Consideramos esse lado como caderno branco I e seu oposto como caderno branco II. No caso do caderno preto, uma brochura de capa dura, e como não há nenhum sinal diferenciado nas capas, optamos por sinalizar a partir da imagem construída numa das contracapas, em que aparece um auto-retrato da artista. Esse é o lado caderno preto I, e o outro então é o caderno preto II.

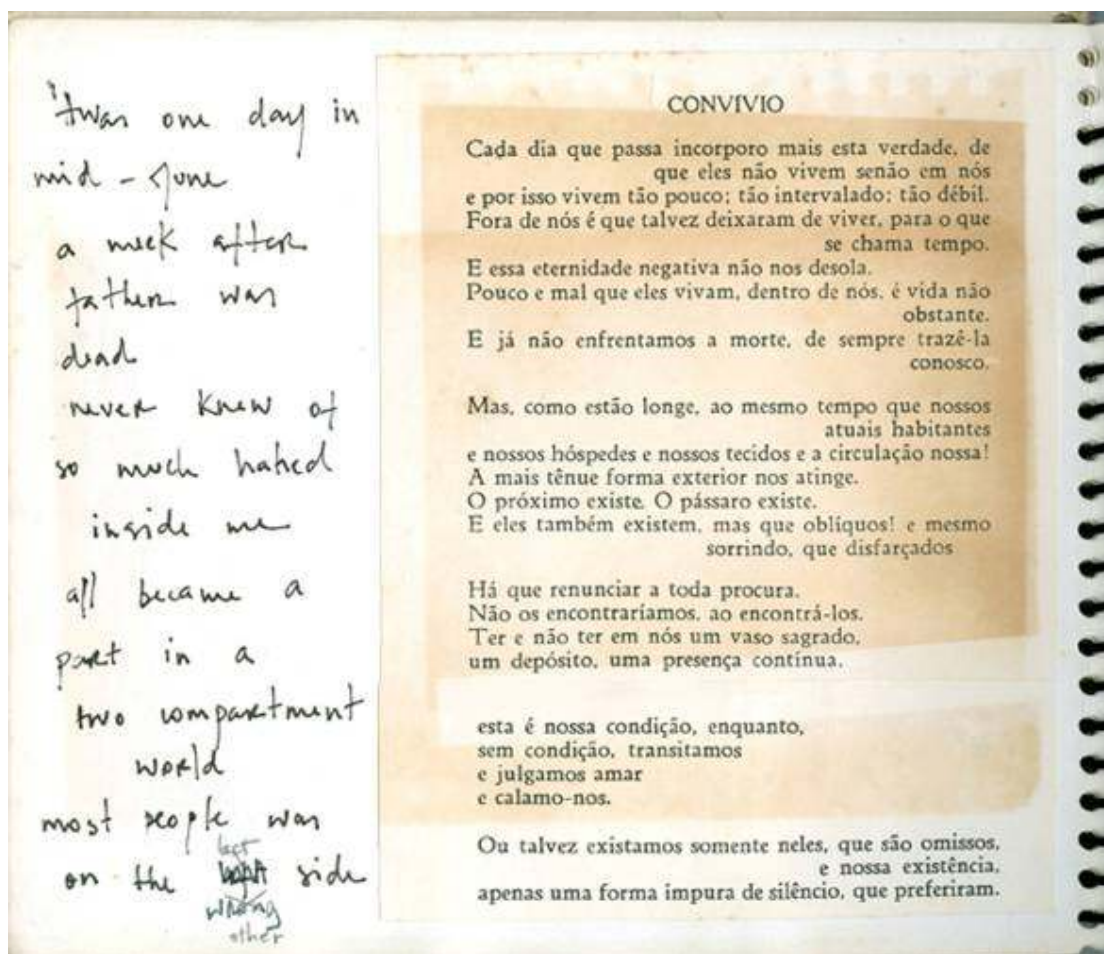


8. Cris Bierrenbach, *Pagina do Caderno, Contra capa*, sem data

Folheando os cadernos de Cris Bierrenbach, encontramos várias páginas em que a artista estabelece relações com a cultura. São tipos diferentes de relações, mas que nos dão uma idéia de seu estado de espírito e de suas escolhas. Estabelece-se nessas páginas algumas associações que, buscando entendê-las do ponto de vista da sociologia do conhecimento proposta por Edgar Morin nos coloca diante de uma condição sócio-cultural, que permite uma autonomia do pensamento, pois o sujeito se encontra num sistema aberto de trocas de informação com seu meio ambiente e num espaço-tempo específico, ou seja, está diante de uma brecha que lhe possibilita desenvolver um pensamento autônomo e inovador. Visualizamos aqui possíveis relações, internas e externas, que ativam um sistema aberto de interações e de laços em conexão com acontecimentos locais e pessoais. A

realidade cotidiana se articula através da utilização de várias linguagens, como veremos ao longo desta reflexão.

Nas primeiras folhas do caderno branco I, na página intitulada *CONVÍVIO*, (imagem 9) Cris Bierrenbach estabelece um diálogo com o poema (de mesmo nome) de Carlos Drummond de Andrade, um texto impresso em português, colado na folha, provocado pela morte do pai da artista. Seu contraponto é um texto manuscrito, em inglês, no qual a artista situa o momento dessa perda.



9. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno. Convívio*. Sem data

Virando uma página, nos deparamos com um conjunto de imagens fotográficas, tipo contato direto do negativo 35mm. São momentos flagrados em seu ambiente de trabalho na época em que era fotojornalista da FSP, e nas imagens reconhecemos seus colegas do jornal. Tanto nessa página quanto na seguinte,

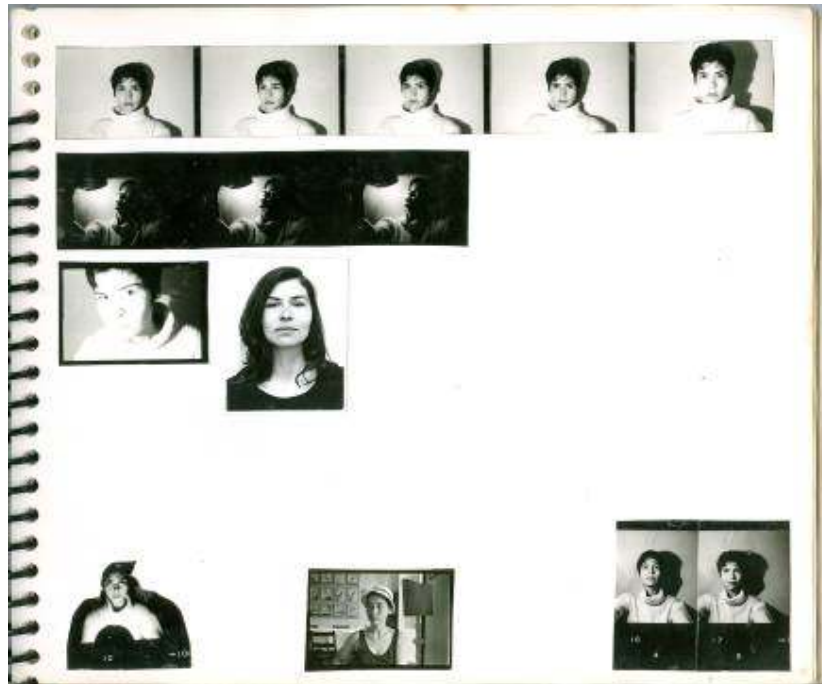
(imagens 10 e 11) o que constatamos é que a representação já não cabia em um só fotograma. Era preciso mais. Por isso ela monta pequenas narrativas que juntos (os fotogramas) potencializam uma imagem. Esse exercício imagético se repete duas páginas para frente, mas aí encontramos a imagem da própria artista, como nos mostra a imagem 12. Sua inquietação já se faz presente no campo da visualidade fotográfica, mesmo quando utiliza-se do desenho como instrumento para pensar a própria imagem fotográfica.



10. Cris Bierrenbach, *Página Caderno, pequenas narrativas*, Sem data



11. Cris Bierrenbach, *Página Caderno, pequenas narrativas*, Sem data



12. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno: pequenas narrativas*, Sem data

Numa página do caderno preto, na divisa onde os dois lados se encontram, nos deparamos mais uma vez com um outro conjunto de imagens que ocupam toda a página, mas as imagens agora, mostram uma seqüência de dez paisagens. Abaixo delas, no final da página, a artista escreve: *o fim do primeiro dia do ano*. Mas mais uma vez, não sabemos de qual ano. E, ainda, na primeira página do caderno preto II, a seqüência fotográfica intitulada: “ROOM WITH A VIEW MONTANA”, reafirma esta preocupação da artista em explorar e experimentar possibilidades diversas com relação às pequenas narrativas visuais. Duane Michals, um dos fotógrafos que instiga Cris Bierrenbach nessa fase, afirma, em entrevista a Margarida Medeiros, que “às vezes faço seqüências de fotografias porque a idéia necessita de ser desenvolvida numa pequena narrativa”.<sup>32</sup>



14. Cris Bierrenbach. *Página de Caderno. , O fim do primeiro dia do ano*. Sem data

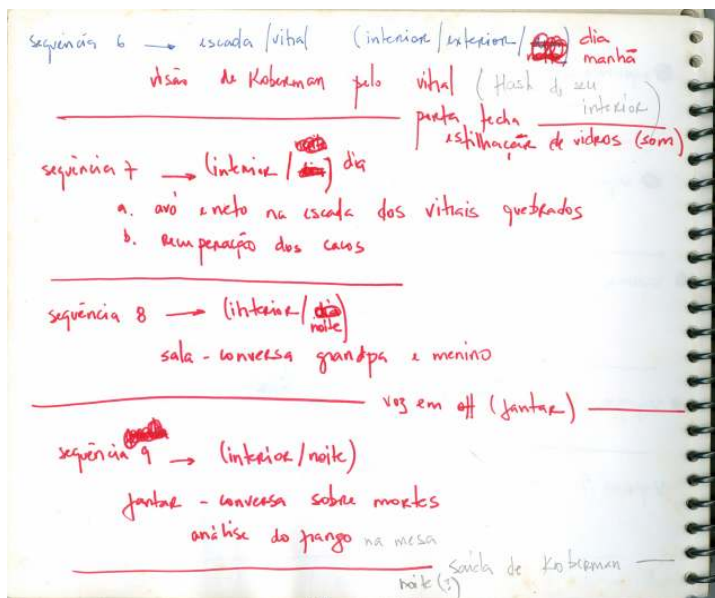


13. Cris Bierrenbach. *Página de Caderno, Room with a view Montana*, Sem data

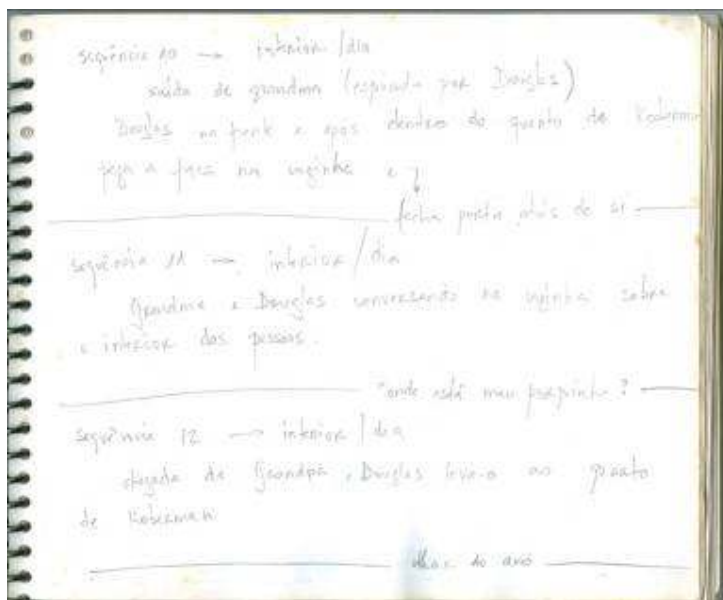
A questão da narrativa se mostra como uma preocupação recorrente de Cris, não só em organização de espaços com imagens, mas encontramos, em várias

<sup>32</sup> MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, p.162.

páginas, esboços de roteiros para filmes, com várias seqüências de cenas descritas em detalhes. São registros de sua forte ligação com a linguagem cinematográfica. (imagem 15 e 16)



16. Cris Bierrenbach, Página de Caderno. Anotação. Sem data

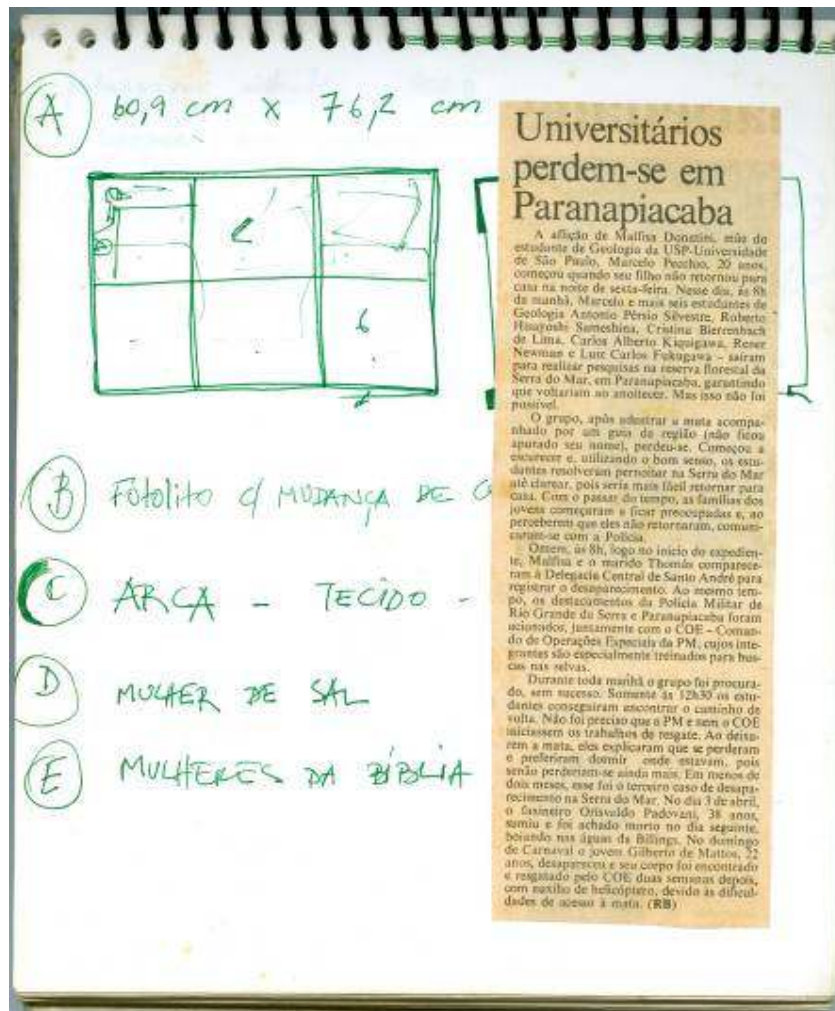


15. Cris Bierrenbach, Página de Caderno. Anotação. Sem data

Sequência 10 – interior/dia  
Saída de Grandpa (espiada por Douglas)  
Douglas na frente e após dentro do quarto de Koberman pega a faca na cozinha e (traço) fecha a porta atrás de si

Sequência 11- interior/dia  
Grandpa e Douglas conversando na cozinha sobre o interior das pessoas.  
(traço) "onde está meu porquinho?"

Sequência 12 – interior/dia  
Chegada de Grandpa, Douglas leva-o ao quarto de Koberman  
(traço) olhar do avô



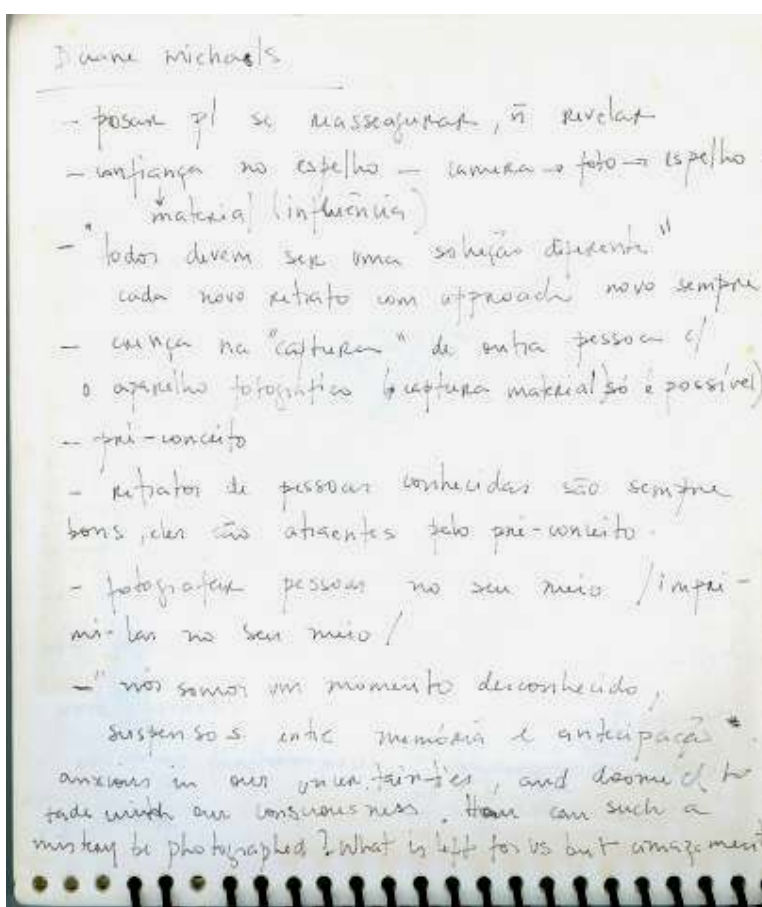
17. Cris Bierrenbach, Página de Caderno. Anotação. Sem data

Em outra página do caderno branco, uma notícia de jornal colada, sem data, nos remete ao incidente em que um grupo de estudantes de Geologia da USP ficaram perdidos na floresta da Serra do Mar, em Paranapiacaba. Um deles é Cris Bierrenbach. Sabemos que a artista antes de entrar na Escola de Comunicações e Artes, ela já era aluna da USP, no curso de Geologia. Nesse caso temos um recorte de jornal, ou seja, uma notícia que vem de fora, do âmbito do social, mas cujo protagonista é a própria artista. (imagem 17)

Nas relações com a cultura, Cris registra em várias páginas o resultado de estudos teóricos e técnicos que desenvolve sobre a fotografia. Ela nos oferece então



a possibilidade de um mapeamento da construção de seu repertório e que marcará a sua produção autoral, em que estabelece suas preferências e necessidades. Verifiquemos alguns exemplos: na página intitulada *Duane Michals* (imagem 18), Cris desenvolve uma análise sobre o retrato e na página seguinte *Francis Bacon* essa reflexão se expande para o campo da representação do sujeito, não mais como uma fotografia aplicada, mas como possibilidade de exploração da linguagem. Nas seguintes essas reflexões se estendem considerando referências como *Bill Brandt*, *James T. Demetion*, *Cindy Sherman*, *Rodchenko*, *Muybridge* e *Moholy-Nagy*.

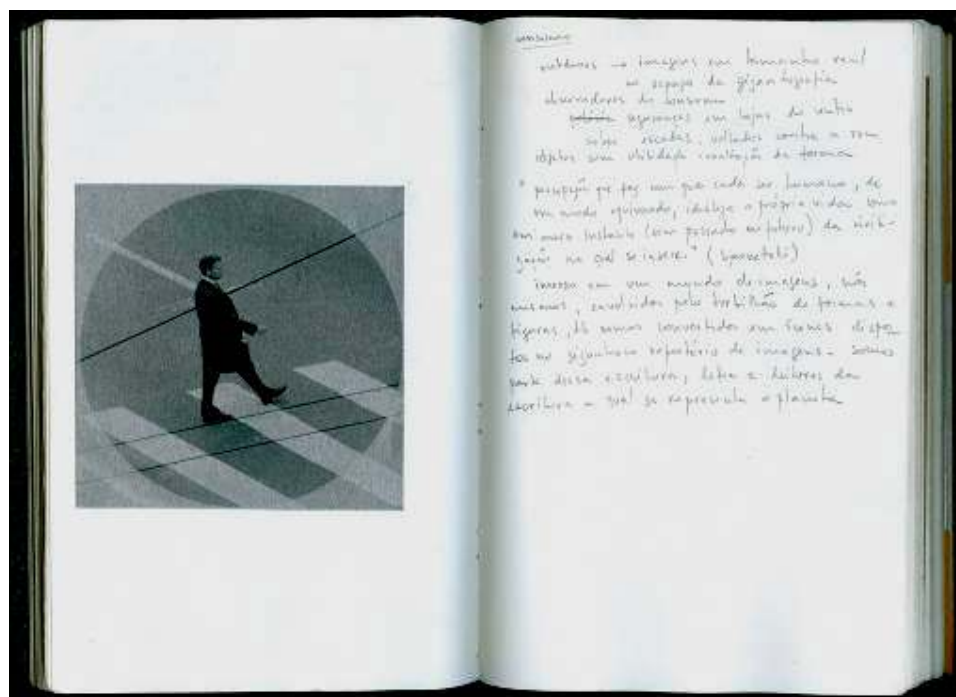


18. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno. Duane Michals*. Sem data

A pesquisa desenvolvida por Cris se envereda por autores que pensam sobre a fotografia e ela deixa registros de reflexões teóricas que abrangem vários assuntos. Selecionamos uma frase de cada autor ou assunto presentes nestas

páginas que dão o tom da reflexão, em que se destaca, por exemplo, Baudelaire: “a fotografia se abriu para o domínio do impalpável e do imaginário”; Gisèle Freund: “produção de formas artísticas são reflexo da sociedade que a produziu”, para essa autora Cris dedica duas páginas; Disderi e a *Estética da Fotografia de 1862*; Hoffman e *os retratos de Hitler*; Moholy-Nagy: “O importante é a nossa participação em experiências novas sobre o espaço”. Marshall McLuhan e o *estudo dos meios de comunicação* a quem ela dedica duas páginas de anotações; e mais de três páginas para *Arte e Percepção Visual*, provavelmente de Rudolf Arnheim.

*Habermas, Walter Benjamin, Paul Valery, Calvino, Lipovetski (imagem 19), Proust, Dorothy Parker, Jan Arnow, Ken Wade, Arlindo Machado, Pudovkin, Gilberto Ferrez, Boris Kossov, Pedro Vasquez* são nomes presentes em páginas diferentes, cada um num contexto próprio.



19. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno.Lipovetski*. Sem data

Quanto aos estudos técnicos sobre a fotografia, muitas páginas são dedicadas a anotações de procedimentos e de tipos de materiais. Merece destaque a rica investigação que a artista faz sobre Daguerreótipo<sup>33</sup>, um assunto que ocupou

<sup>33</sup> Ver anexo III: Processos históricos - Fotografia

alguns anos de estudos e experimentações. Para chegar aos trabalhos mostrados na inauguração da Galeria Vermelho, em março de 2003, Cris precisou se inscrever num curso em Montana<sup>34</sup>, EUA. Mais tarde freqüentou um outro curso<sup>35</sup> em Nova Friburgo, RJ, e depois seguiu experimentando e correndo atrás dos materiais necessários para a produção dos daguerreótipos.

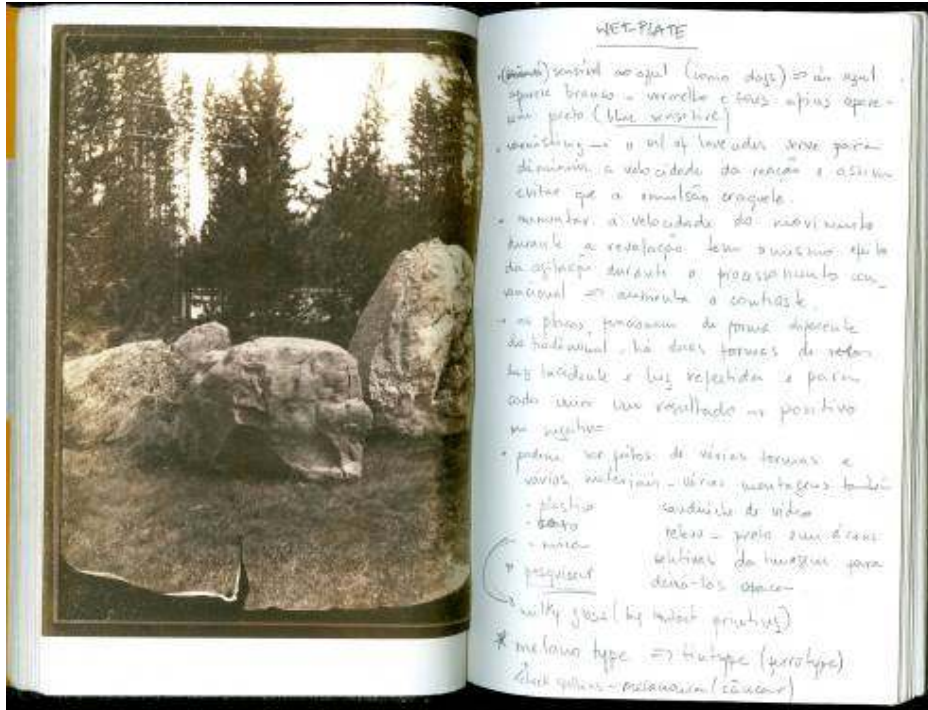
A pesquisa sobre técnicas fotográficas, principalmente dos procedimentos do século XIX, ou processos alternativos, não se resumem ao daguerreótipo. Em várias páginas encontramos anotações de procedimentos, de receitas, de resultados de experimentações, químicas e físicas, assim como listas de materiais. Dentre as técnicas podemos enumerar, Wet-Plate, colodium, papel salgado, ferrotype, albúmem, orotone, sodium sulfide toner, goma bicromatada, goma óleo, cianotipo, emulsão para placa de zinco<sup>36</sup>. Uma dessas páginas faz par com outra em que uma imagem fotográfica impressa com a técnica *do papel salgado*, está colada, como nos mostra a imagem 20. Desses estudos fazem parte também desenhos e projetos de equipamentos necessários para os diversos materiais, como por exemplo caixas porta-vidros e mesmo um estudo gráfico detalhado de “*câmera pequena Daguerre*”. (imagem 21 e 22)

---

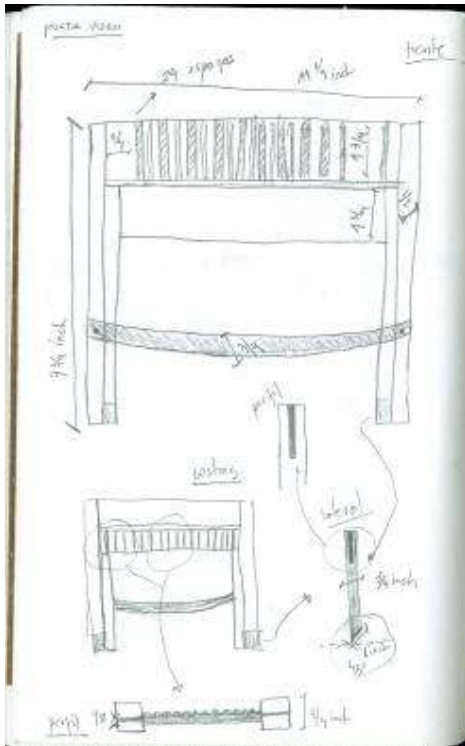
<sup>34</sup> Depoimento da artista à autora em 19 de abril de 2008:”Jerry Spagnoli, de Nova York. Foi com ele que aprendi a produzir daguerreótipos. Freqüentei um curso dele em Montana, quase no Canadá, no meio do nada, literalmente. O fim do mundo e o lugar mais lindo do mundo. Descobri pesquisando na Internet, na realidade era uma época pré internet, quando comecei a pesquisar estas técnicas, era quase impossível achar bibliografia sobre o assunto no Brasil. Eu ficava fuçando na internet até que encontrei um grupo de discussão de processos alternativos, e foi através desta lista que também descobri esses workshops em Montana. Chequei o professor, o que ele fazia, me pareceu bom, me inscrevi e fui. Foi uma experiência sensacional. Oito alunos, trabalhando intensamente, das 7 horas da manhã às 7 horas da noite, durante uma semana, é o tempo que dura o workshop. Depois de um dia inteiro de trabalho eu ia nadar no lago. Era julho, verão, mas nas montanhas nós tínhamos uma temperatura de 30 graus durante o dia e 4 graus durante a noite. Aprendi a lidar com o material químico e preparar a chapa de metal para fixar a imagem. É tudo muito trabalhoso e você ainda desenvolve uma peça única. Mas, é muito gratificante e muito especial.”

<sup>35</sup> Curso orientado por Francisco da Costa.

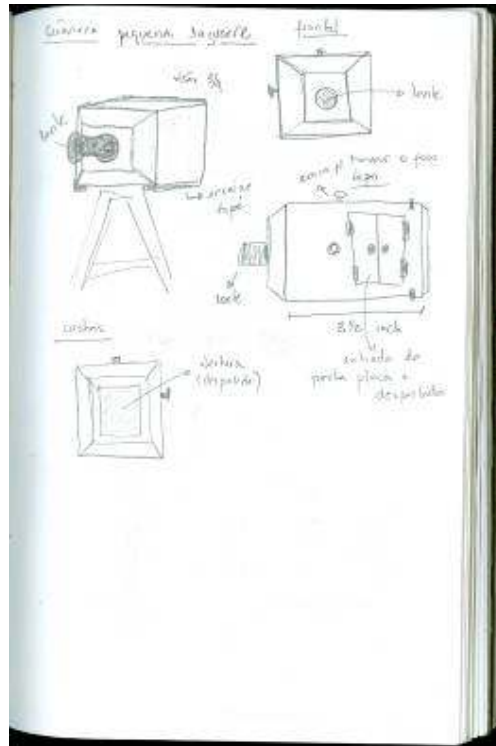
<sup>36</sup> Ver anexo III: Processos históricos - Fotografia



20. Cris Bierrenbach, Página de Caderno. Anotação. Sem data



21. Cris Bierrenbach, Página de Caderno. Anotação. Sem data



22. Cris Bierrenbach, Página de Caderno. Anotação. Sem data

Indagada sobre como se deu sua aproximação com o daguerreótipo, a artista explica que o interesse pela técnica é uma continuidade na busca dos processos alternativos de produção de imagem. E confessa que de todos os processos alternativos, o daguerreótipo é o que mais lhe interessa. “Primeiro porque ele funciona como uma espécie de espelho; um espelho que pode produzir uma imagem positiva ou negativa dependendo do ângulo de incidência de luz, uma espécie de mostrar e esconder a imagem, e de todos, o mais difícil”.<sup>37</sup> Através da técnica do daguerreótipo, a imagem oferece a possibilidade de se ver o positivo e o negativo simultaneamente; o dentro e o fora, o visível e o invisível. Cris busca, nessa investigação, uma atualização de um procedimento não só muito antigo, ou melhor, o mais antigo, como muito difícil hoje, tanto em relação a conseguir todo o material necessário quanto à sua aplicação técnica.

Paralelamente a esse momento a artista pode acompanhar o processo de transformação do espaço original até atingir a forma primeira do espaço da Galeria Vermelho, à qual Cris está ligada desde a sua fundação. Foi quando documentou fotograficamente a obra em seus vários estágios. Mas o resultado imagético revelou não só a metamorfose do espaço físico, mas, principalmente a ação humana, agente fundamental para essa mudança. Daí a necessidade da artista de juntar tudo, e o resultado da edição final desses registros fotográficos, foram as mãos dos trabalhadores impressas nos daguerreótipos expostos na seqüência, na exposição de estréia da Galeria Vermelho, por ocasião da sua inauguração.

Os resultados desses estudos geraram vários trabalhos. A primeira série de daguerreótipos produzida foi essa das mãos. Cris explica que “desenvolveu a série com as mãos das pessoas que trabalhavam na reforma do imóvel onde seria a galeria – o jardineiro, o pintor, o electricista, entre outros. Como se através de cada uma daquelas mãos fosse possível perceber e identificar as pessoas, que genericamente são denominadas de “mão-de-obra”; a pessoa é reduzida à parte nesta denominação. Mas também era uma forma de prestar uma homenagem a

---

<sup>37</sup> Depoimento da artista à autora em 19 de abril de 2008.

eles”.<sup>38</sup> É interessante refletir sobre a idéia de que o daguerreótipo é uma técnica primitiva, um processo solitário e no caso de Cris, auto-referencial. Ao mesmo tempo, é possível encontrar na história da fotografia, desde seus primeiros tempos, uma série de fotografias de mãos. Naquela ocasião, registrar fotograficamente um “close up” de mão era motivo de grande espanto.



23. Cris Bierrenbach, *Mão Obra #01*, 2002



25. Cris Bierrenbach, *Mão Obra #03*, 2002

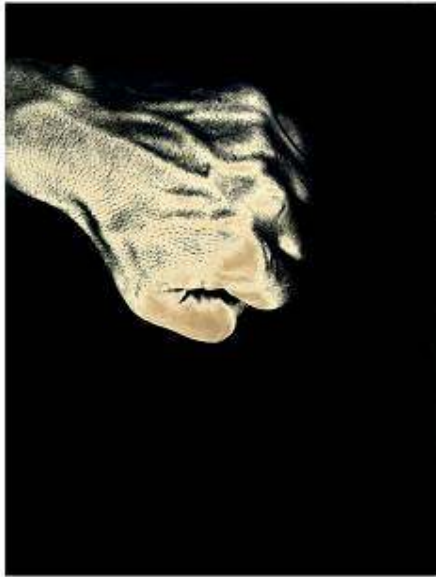


26. Cris Bierrenbach, *Mão Obra #10*, 2002

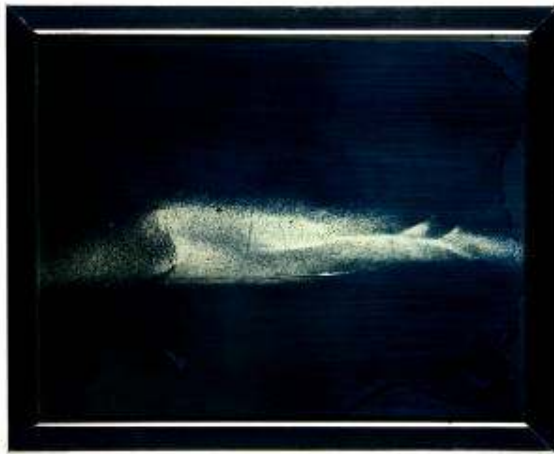


24. Cris Bierrenbach, *Mão Obra #13*, 2002

<sup>38</sup> Depoimento da artista à autora em 19 de abril de 2008.



27. Cris Bierrenbach. *Duelo* 2003



28. Cris Bierrenbach. *Alcance*, 2003

Apesar da grande satisfação que lhe deu essa pesquisa e, principalmente, os seus resultados, considerando que todas as etapas são muito trabalhosas, e que se desenvolve uma peça única, Cris desabafa: “É muito gratificante e muito especial.

Mas atualmente estou evitando produzir o daguerreótipo porque o processo é muito tóxico, muito corrosivo. Manipular toda a parafernália necessária para a produção requer muito cuidado. Precisei parar porque estava trabalhando em condições técnicas precárias, em um laboratório sem ventilação adequada, que ficava em frente ao meu quarto e tendo a oficina de polimento das chapas, que faz uma sujeira indescritível, na lavanderia do meu apartamento. Precisava mudar esta estrutura”.<sup>39</sup>

Mas todo esse esforço e dedicação renderam a Cris o *Prêmio Porto Seguro de Fotografia*, em 2004, na categoria de *Pesquisas Contemporâneas*, por suas pesquisas na produção de daguerreótipos. Com clareza, ela desenvolveu uma forma de utilizar uma técnica primitiva de produção de imagens, na realidade a primeira em toda a história da imagem técnica<sup>40</sup>, e produz uma leitura contemporânea para a imagem.

Voltando aos cadernos, ainda na questão das relações com a cultura, vários poemas ocupam diferentes páginas dos dois volumes. Alguns são da própria artista, outros não têm identificação de autoria, e alguns são assinados por autores como *Carlos Drummond de Andrade*, *Ana Cristina César*, *Blaise Cendrars*, ou mesmo um poema visual construído por Cris, em que se coloca num auto-retrato, “*OU ASSIM ... COMO CLARISSE*”, uma clara homenagem a *Clarice Lispector*, como mostra a imagem 29. A poesia como campo de pura sensibilidade, abre espaços de respiros ou suspiros em meio ao desenvolvimento de um pensamento rico e complexo, embora autônomo e inovador, que caracteriza a produção desses cadernos.

---

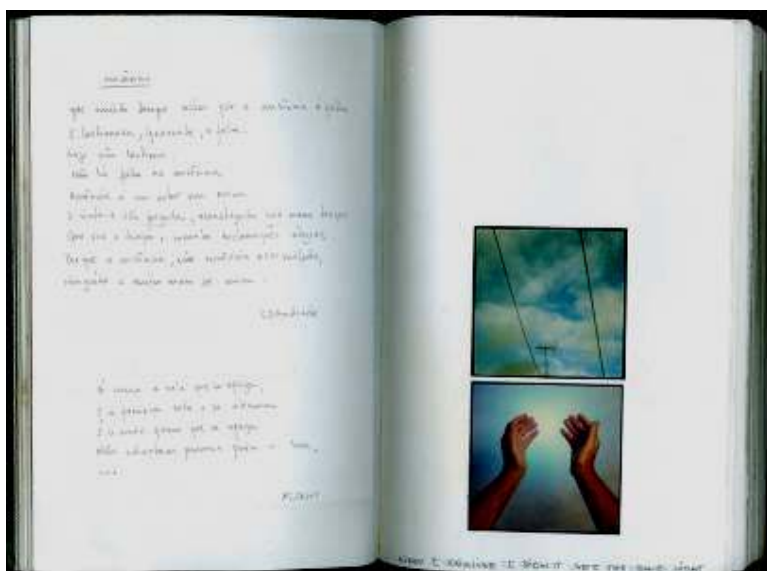
<sup>39</sup> Depoimento da artista à autora em 19 de abril de 2008.

<sup>40</sup> Entendemos por imagem técnica a imagem produzida por aparelhos, e a fotografia foi a primeira delas.





29. Cris Bierrenbach.  
Página de Caderno.  
Anotação. Sem data



Ausência

Por muito tempo achei que a  
ausência é falta. E lastimava,  
ignorante, a falta.  
Hoje não lastimo,  
Não a falta na ausência  
Ausência é um estar em mim.  
E sinto-a tão pegada,  
aconchegada nos meus  
braços que rio e danço e  
invento exclamações alegres.  
Por que a ausência, esta  
ausência assimilada, Ninguém  
a rouba mais de mim.  
C.D.Andrade

30. Cris Bierrenbach,  
Página de Caderno.  
Anotação. Sem data

Outra questão recorrente em seus cadernos é a temática sobre meninos. Segundo depoimento de Cris, eles surgem, inicialmente, “no jornalismo, de eu viajar e fazer matéria de turismo, fotografando aqui, fotografando ali, e no Brasil, que tem essa costa gigante, todo lugar que tem mar ou rio, tem moleque pulando na água. Eu fui para São Luis no Maranhão, e até já tinha fotografado, mas é que a primeira imagem, a que começou mesmo esse processo, eu estava em São Luis, os meninos estavam lá pulando, eu encostei e comecei a conversar, fotografar, fotografar, e as

fotos não ficaram boas, porque naquela época nós tínhamos que fotografar em cromo para o jornal, e as condições de luz daquele momento eram ruins, uma luz difícil para aquela cena, (moleques negros, uma luz branca), um dia meio feio, e ficou tudo esbranquiçado, a água esbranquiçada, imagens impublicáveis!” Mas Cris se encantou com essas imagens, em especial a que tem os dois meninos, “eu olhava para aquelas fotos, aquela cena, estavam os dois pulando, mas no cromo não funcionou. E pensava: nossa! Mas é tão bonito esse movimento, e um dia estava no laboratório, peguei essa foto e fiz uma cópia negativa, porque era cromo. E aí o trabalho surgiu. Então comecei a ir atrás de todas as outras fotos de moleque pulando, a maior parte delas não dá certo, é difícil pegar, tem essa coisa de luz esquisita, e comecei a ir atrás dessas outras fotos e fiz isso”,<sup>41</sup> que é a série *Infinito*, de 1997.

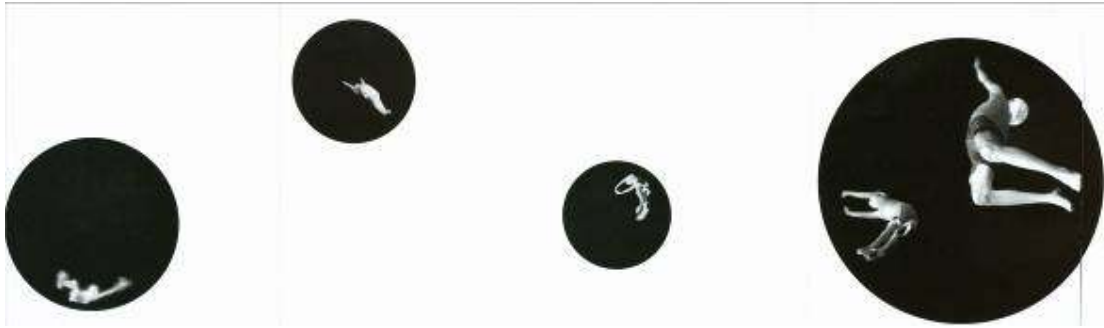


32. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno. Anotação.* Sem data



31. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno. Anotação.* Sem data

<sup>41</sup> Depoimento da artista à autora em 26 de julho de 2006.

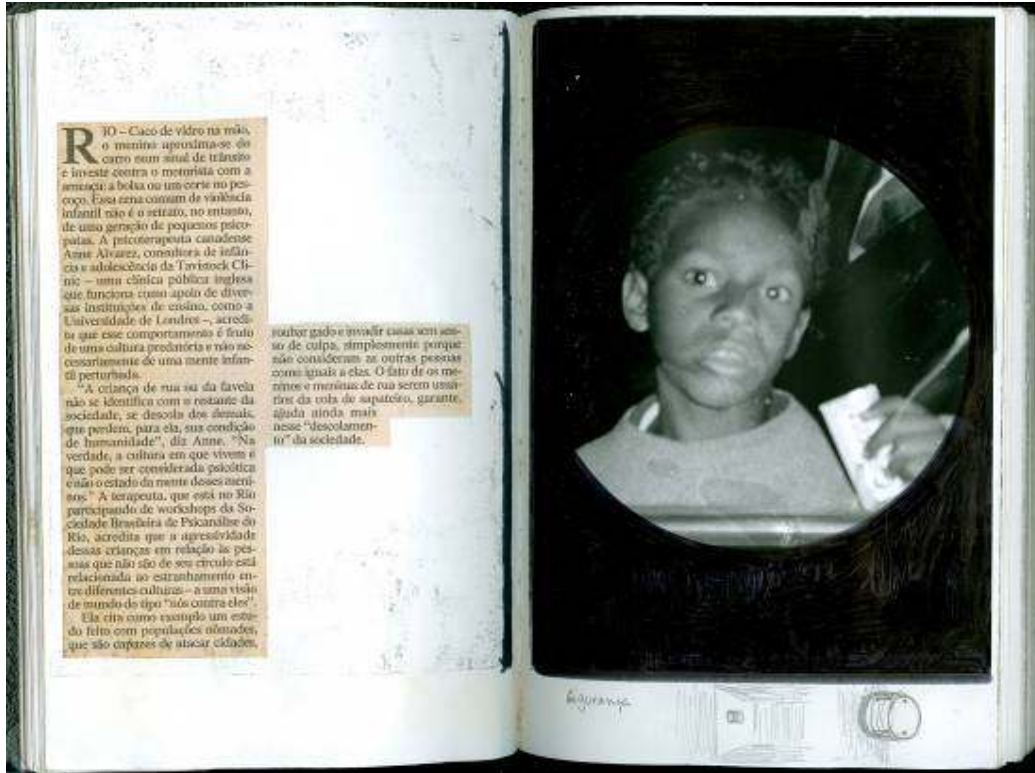


33. Cris Bierrenbach, *Serie infinito*. 1997

O envolvimento com esta imagem se evidencia quando nos deparamos com uma página do caderno (imagem 31), em que Cris desenha com grafite a cena. Mas aí a cena se liberta do retângulo que é um dos formatos padrão do filme fotográfico, e é inserida num círculo, que caracterizará o formato de apresentação do trabalho dos meninos. Cris comenta: “A imagem tinha um movimento, só que eu olhava aquilo quadrado e pensava, isso é uma coisa estranha, isso não está dando certo, porque o formato da fotografia, era muito duro. E pensando e buscando alguma coisa, porque aquilo não estava funcionando (...) então eu resolvi fazer esse redondo.” Esse trabalho, que já foi exposto mais de uma vez, não saiu de cena ainda, pois recentemente virou capa de um livro.

Em São Paulo o assunto acontece simultaneamente, mas a câmera capta os meninos de rua da Praça da Sé. Em algumas páginas dos cadernos entendemos que não é só a imagem dos meninos que atrai a artista. Um recorte de jornal colado numa página ao lado de outra preenchida com a imagem de um desses meninos, nos leva a uma reflexão sobre este grave problema social e não somente à constatação do mesmo, como nos mostram a imagem 34. Esta reflexão se estende em outra página em que o texto de jornal colado estabelece associações entre Canudos e a origem da palavra favela<sup>42</sup>, uma tentativa de entender, ou de buscar parâmetros para um olhar crítico sobre o assunto.

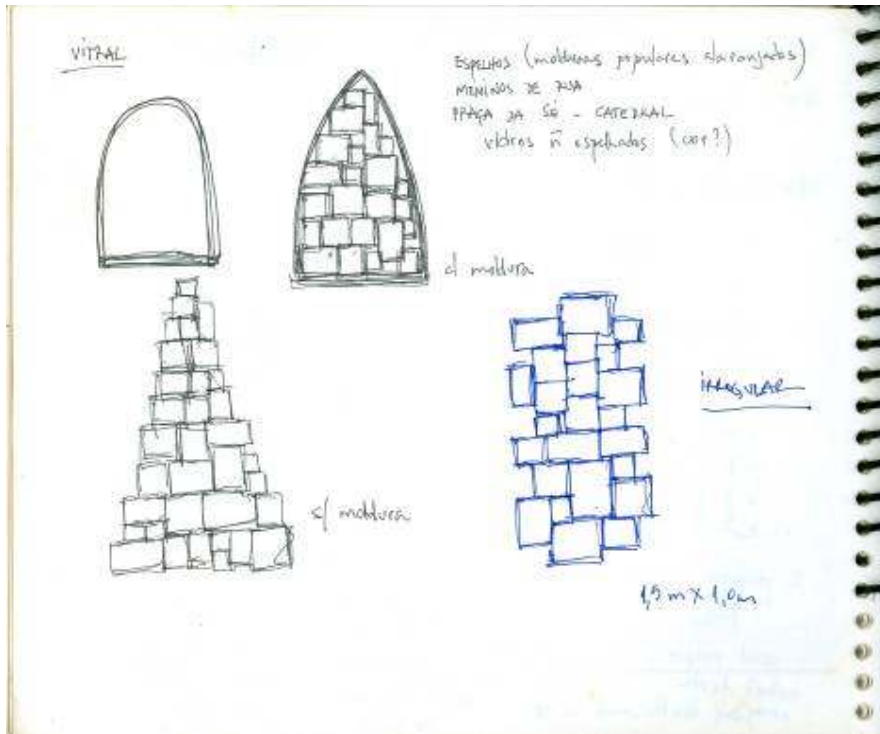
<sup>42</sup> Apresentamos aqui um fragmento do texto de jornal colado na página do caderno, intitulado *Canudos / Favela*, assinado por Antonio Carlos de Faria: Rio de Janeiro – Canudos está presente em todo o país. Cem anos depois que o arraial de Antonio Conselheiro foi devastado pelas tropas do Exército, há um pouco da mesma miséria em cada favela brasileira. A primeira de todas elas completa, em novembro, um centenário de surgimento. É a comunidade do morro da Providência, na região central do Rio, originalmente chamado de morro da Favela. Providência é o nome de um rio da região de Canudos. Favela é o nome de uma planta que provoca urticária, descrita por Euclides da Cunha em “Os Sertões...”.



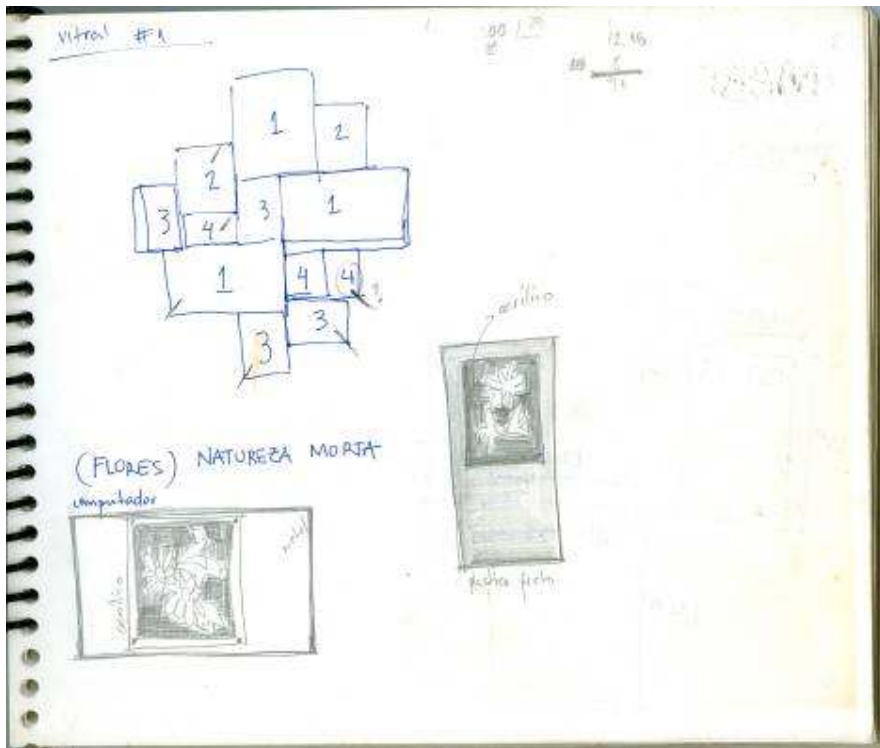
34. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno*. Anotação. Sem data



35. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno*. Anotação. Sem data



36. Cris Bierrenbach, Página de Caderno. Anotação. Sem data



37. Cris Bierrenbach, Página de Caderno. Anotação. Sem data



38. Cris Bierrenbach, *Vitral*, 1996

A obra *Vitral*, de 1996, com os meninos de rua da Praça da Sé, participa da mostra no Stedelijk Museum, na Holanda, uma homenagem à cidade de São Paulo, com curadoria de Stijn Huits. Na ocasião, o crítico Celso Fioravante, destacou que “em sua instalação *Vitral*, Cris Bierrenbach trabalha com fotos próprias e de outros fotógrafos sobre meninos de rua. É uma das que, do desenvolvimento de uma pesquisa na linguagem fotográfica, aborda temáticas sociais em seus trabalhos. As fotos foram ampliadas em pequenos espelhos populares sensibilizados à ampliação fotográfica por meio de um processo químico”.<sup>43</sup>

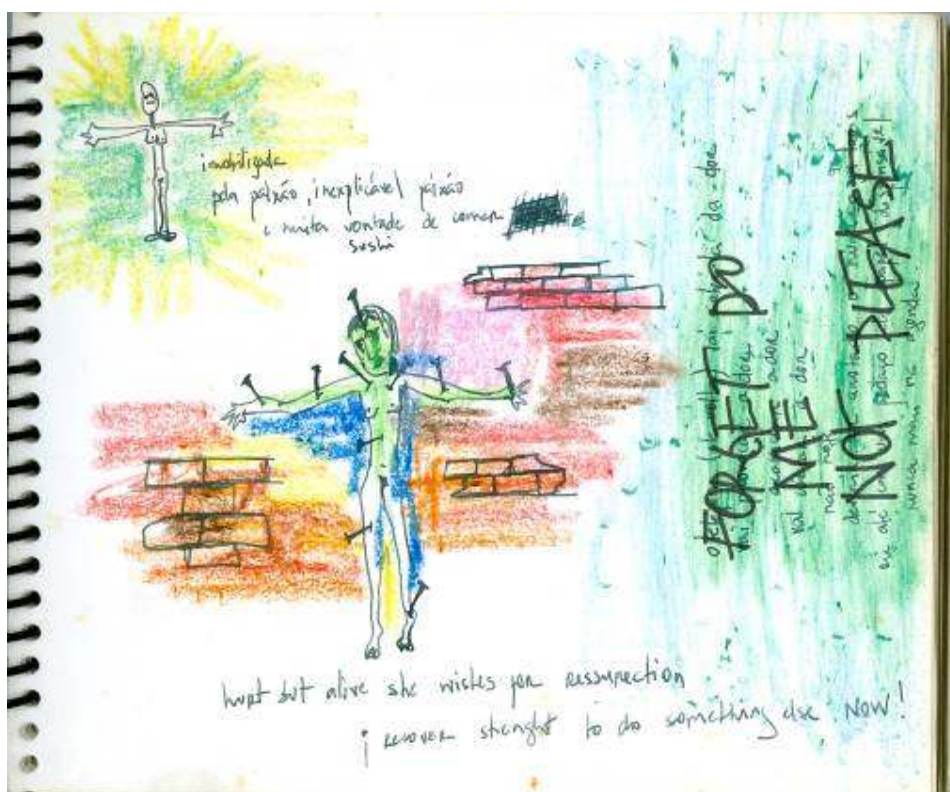
A questão da apropriação de imagens pelos artistas é uma das tendências da arte contemporânea, que se justifica, muitas vezes pelo excesso de imagens impressas e veiculadas ao longo do último século; mas ela pode acontecer por motivos diversos. Neste caso, temos uma apropriação de imagens absolutamente pontual, pois não é uma característica recorrente na obra de Cris Bierrenbach, embora encontremos vários exemplos nas páginas dos seus cadernos. Na obra *Vitral*, quando as imagens apropriadas<sup>44</sup> se juntam às de sua autoria, elas se misturam na composição imposta pelo formato estabelecido pela artista, que é o que caracteriza a obra, mais do que as imagens individualizadas e isoladas. Nesse sentido, as autorias se desfazem, pois o projeto estabelece uma relação simbólica entre os sujeitos da cena e o espaço de ocupação dos mesmos, ou seja, os meninos da Praça da Sé e os vitrais da Igreja da Sé. A complexidade desta relação se intensifica com o uso de espelhos emulsionados quimicamente, pois além de mostrar as imagens impressas, trazem o espectador para dentro da imagem, confundindo-o com os personagens impressos fotograficamente. A partir da diversidade de olhares dos fotógrafos e da pluralidade de pontos de vista que se organizam na montagem, Cris Bierrenbach estabelece aqui um espaço de trocas e propicia um intercâmbio de idéias. Mais uma vez, segundo Morin, estamos falando de interações no ambiente da cultura.

---

<sup>43</sup> FIORAVANTE, Celso. in *Paulistanos exportam sua fotografia*, Ilustrada, Folha de São Paulo, 18 de julho de 1996, p.6.

<sup>44</sup> Imagens de fotógrafos da FSP, que gentilmente cederam para o trabalho, entre eles, Marlene Bergamo, Antonio Gaudério, Ed Vigianni.

Em algum momento desse contexto dos cadernos o assunto “paixão” entra em cena, e provoca uma pesquisa sobre o conceito, na tentativa de defini-lo. O resultado, registrado em duas páginas de textos impressos e colados, são idéias assinadas por *Adorno*, *Leibniz*, *Aristóteles* e *Nietzsche*, ou seja, a artista deixa clara sua imersão no campo da filosofia, assim como suas escolhas. Em outro momento esse mesmo assunto é explorado de forma expressiva, através do desenho, de textos exclamativos da própria artista, e com o uso de cores com leve transparência conseguida pelo giz de cera. É interessante notar que aqui o conceito é tratado pelo viés do sentimento, mas com a ajuda da simbologia estabelecida pela cultura do mundo cristão. (imagem 39)



39. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno, Paixão*, sem data

Nos cadernos Cris manifesta sua criatividade em seu fazer difuso, espontâneo, imaginativo; em associações simbólicas construídas pela diversidade de materiais e de linguagens utilizados em suas páginas, na tentativa de apreender, compreender e buscar possibilidades e soluções expressivas para as provocações que sofre no dia a dia. Mesmo que de forma subjetiva, em muitos casos, os



conteúdos significativos se reportam a projeções de foro íntimo e ao mesmo tempo social. Transparece uma tomada de consciência ante a realidade que se afronta, uma atitude ante o viver, uma visão de mundo particular, embora contaminada pelo entorno social a que pertence a artista.

Analisando esses cadernos de anotações da artista podemos observar, primeiramente que Cris já mostra grande preocupação com a composição, na exploração do espaço de cada folha, na relação com suas fotos, na seleção de materiais, assim como na exploração e uso dos mesmos. Ela demonstra um interesse pelas qualidades específicas de diferentes materiais. Todos esses elementos são constitutivos da sua obra como um todo.

A artista utiliza-se de diferentes linguagens ao longo dos cadernos, e em várias páginas encontramos situações em que linguagens diferentes se misturam, assim como não é raro o uso de diferentes materiais para registrar uma idéia ou um pensamento.

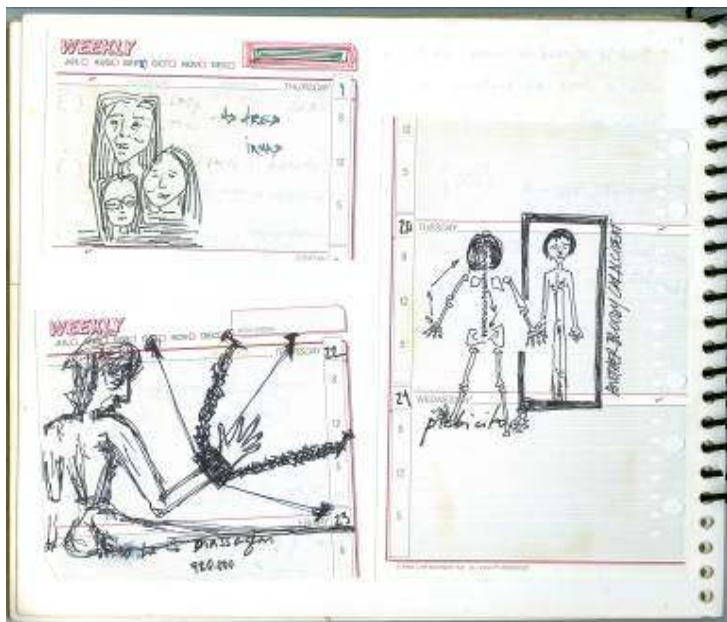
As páginas guardam registros de planejamentos de trabalhos realizados pela artista em termos técnicos, de cálculos de espaço e de material, apontamentos de rotina de trabalho, mas não se mostra como simples agenda de trabalho. O que ocupa a maior quantidade de páginas são desenhos, textos e imagens que compõem um universo expressivo auto-referencial. Os cadernos funcionam também como campo de experimentação e preparação das obras em geral.

Cris tem o desenho e a fotografia como dois instrumentos fortes de expressão, aliados à escrita que permeia quase todo o conjunto. Quanto ao desenho, ele se manifesta de formas múltiplas. Tomando a linha como um primeiro exemplo, ela surge da ação da caneta, do lápis, mas não se limita ao material da tradição, e nem em respeitar os limites do uso técnico do material. Um fio de cabelo desenha a superfície do papel, e, posteriormente, se transforma em fotografia. Fotografia de um fio de cabelo que se mostra como pura linha no espaço e que não se pretende outra coisa senão um fio de cabelo. Um trabalho gráfico, linear, um traçado entre o figurativo e o abstrato, mas antes de tudo, fotográfico. Podemos

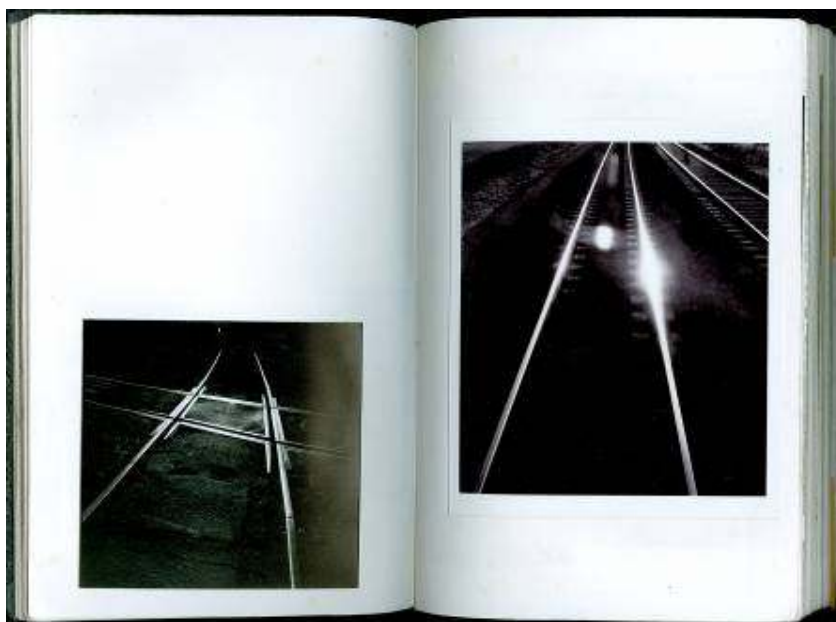
dizer, então, que na questão formal, um elemento bastante recorrente nas páginas dos cadernos, é a linha, ou seja, localiza-se aqui uma tendência no trabalho da artista. Conseqüentemente identificamos alguns trabalhos de Cris Bierrenbach resultantes dessa investigação. Segue, abaixo, um pequeno panorama, com algumas páginas dos cadernos, em que a linha se faz presente, acompanhadas de imagens do resultado fotográfico dessa investigação plástica:

41. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno. Anotação.* Sem data

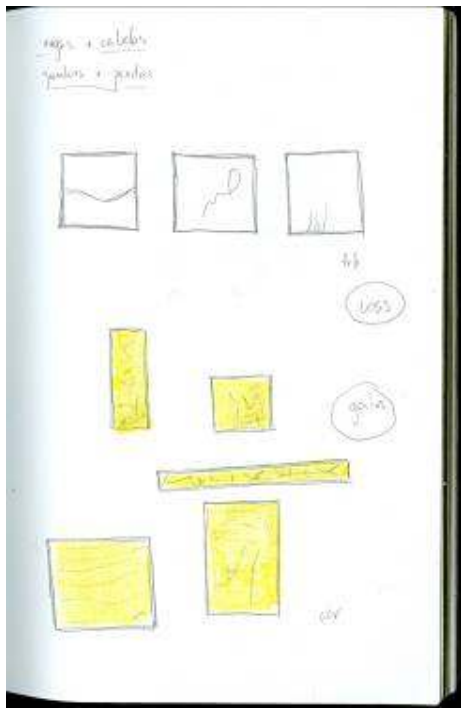




42. Cris Bierrenbach, Página de Caderno. Anotação. Sem data



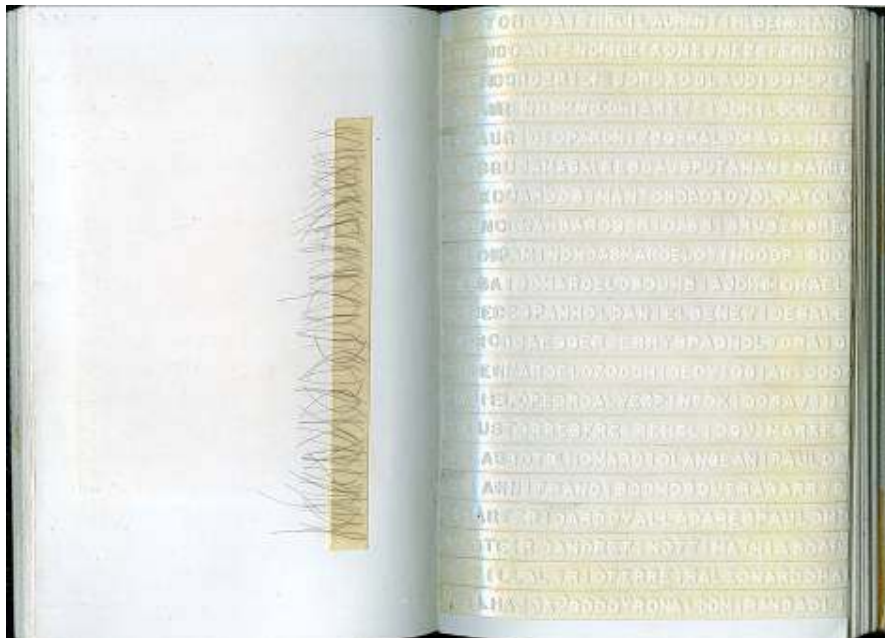
43. Cris Bierrenbach, Página de Caderno. Anotação. Sem data



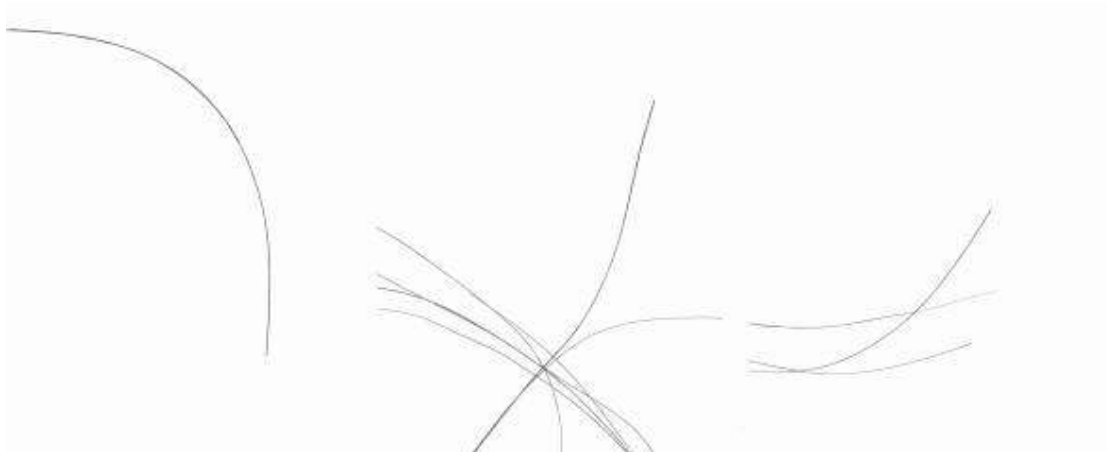
45. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno. Anotação.* Sem data



44. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno. Anotação.* Sem data



46. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno. cabelo.* sem data



47. Cris Bierrenbach, *Série Loss #1, #5, #3*, 1997

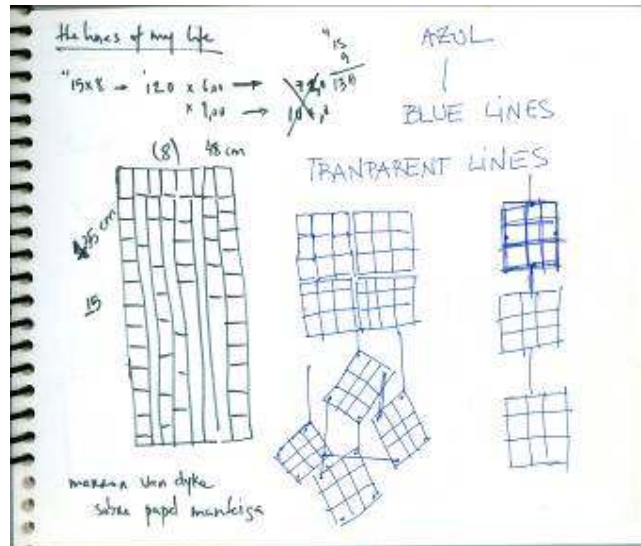
A linha não se restringe a esse trabalho. Ela se liberta do desenho, deixa de ser desenho, e a linha passa a ser representada com outros materiais, como o fio que costura o corte no dedo.



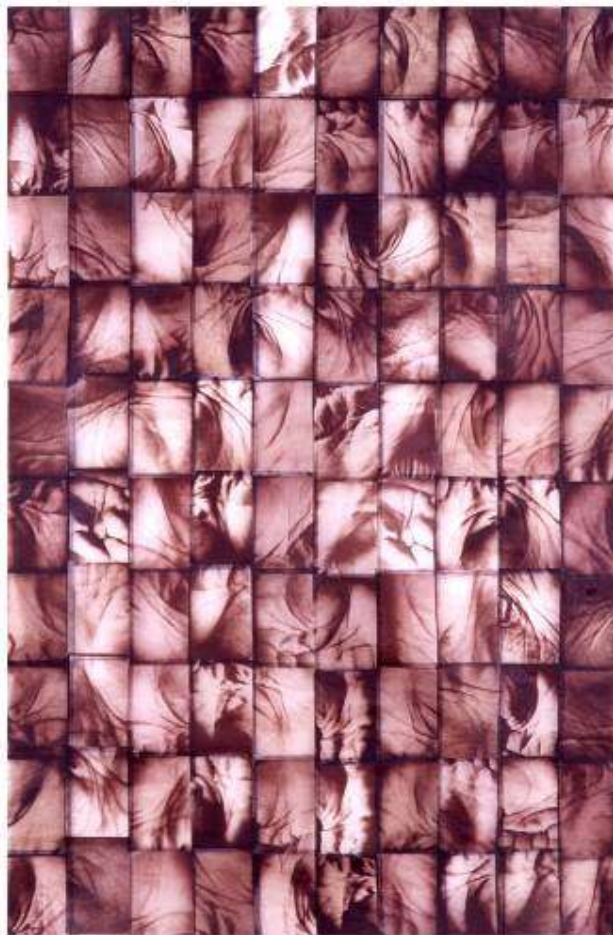
49. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno. Anotação*. Sem data



48. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno. Anotação*. Sem data



50. Cris Bierrenbach, Página de Caderno. Anotação. Sem data



51. Cris Bierrenbach, *The lines of my life*, 1994

Essa questão da linha, como eixo de exploração estética e ética pela artista ao longo de um período, a conduz em busca de respostas diferentes para cada trabalho que vai surgindo, ou se desdobrando a partir dessa problemática. Em uma outra série de imagens *The Lines of My Life*, de 1994 e mesmo na série *Cabelo*, de 1997, elas aparecem como marcas do tempo ou desenhando o espaço. A artista registra com sua câmera sinais do mundo visível, presentes em corpos concretos, e os transforma em matéria plástica. Observando estas imagens tem-se a impressão de estarmos diante de desenhos e não de fotografias. A naturalidade de um suposto desenho toma o lugar de um hipotético artificialismo fotográfico. A fotografia é um elemento fundador para o desenvolvimento de uma seqüência de pensamentos imagéticos, em que se propõe uma visão e uma percepção da realidade. Numa espécie de jogo entre o real e o simbólico, podemos entender as imagens como elementos de constituição de um imaginário, pessoal e ao mesmo tempo universal, que, embora fundado em formas visuais do mundo aparente, se nos apresenta quase como abstrações visuais. Susan Sontag expressa, de maneira contundente, que “a fotografia não revela simplesmente a realidade, de modo realista. A realidade é investigada, e avaliada, por sua fidelidade à fotografia”.<sup>45</sup>

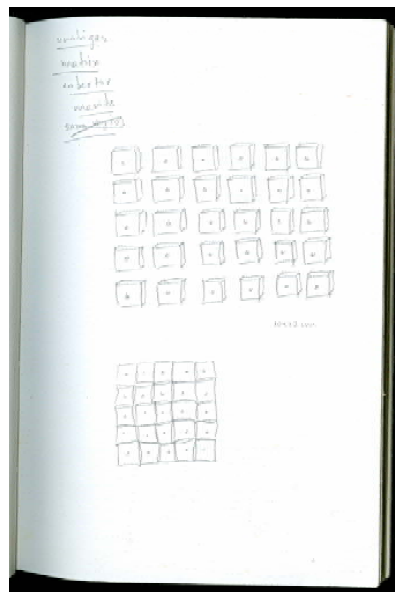
A imagem 49, mostra os esquemas pensados pela artista como possibilidades de montagem para o trabalho *The Lines of My Life*. Esse tipo de procedimento é recorrente em várias páginas dos cadernos, para diferentes trabalhos, o que evidencia mais uma tendência da artista em organizar seus trabalhos imagéticos, não como imagens isoladas, mas sempre pensando na seriação, como já vimos no caso da obra *Vitral*. Esse formato propõe uma instalação no espaço expositivo. Outros exemplos nesse sentido, são as páginas dedicadas aos trabalhos; *Matrix ou umbigos*, *Palácio de Espelhos e Santo Sudário*.

---

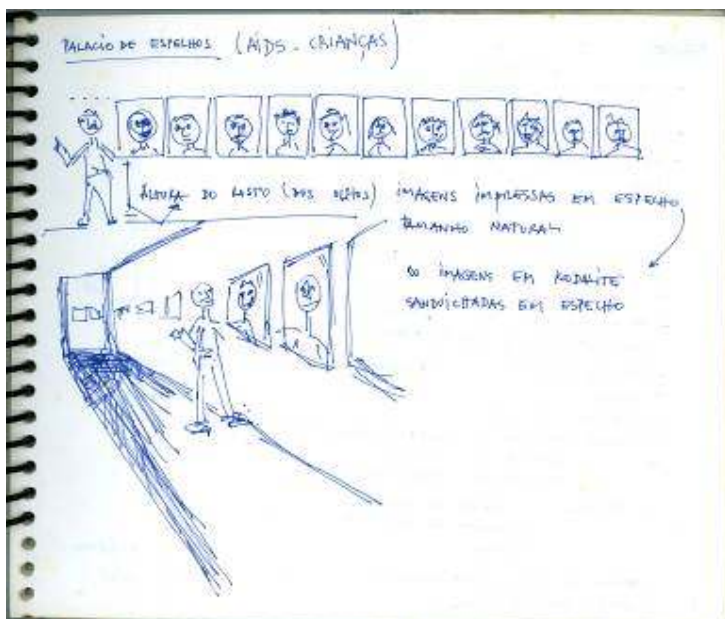
<sup>45</sup> SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre a fotografia*, p.86.



52. Cris Bierrenbach. *Página de Caderno. Umbigos.* Sem data

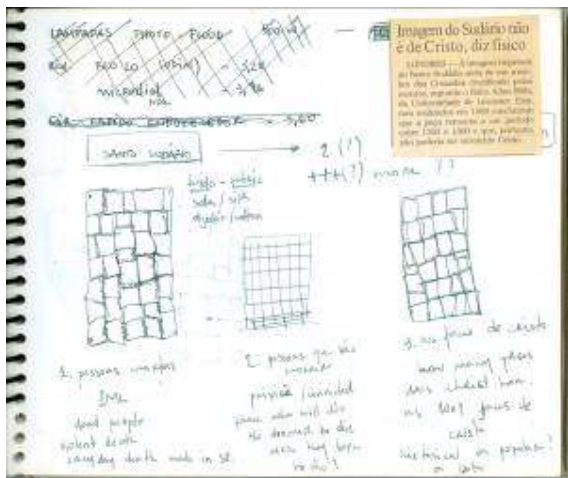


53. Cris Bierrenbach. *Página de Caderno. Matrix.* Sem data



54. Cris Bierrenbach. *Página de Caderno. Anotação.* Sem data





55. Cris Bierrenbach, *Página de Caderno*, sem data



57. Cris Bierrenbach, *Procurado*



56. Cris Bierrenbach, *Sudário*

Na página *Santo Sudário (imagem 54)*, Cris faz referência a três séries de imagens montadas num formato retangular e há indicação de tecido: seda/silk e algodão/cotton; e ainda especifica as três possibilidades: Série 1: pessoas mortas IML; Série 2: pessoas que vão morrer, condenadas; Série 3: as 1001 faces de Cristo.

Mas somente dois trabalhos foram montados e apresentados no *22º Salão de Arte de Ribeirão Preto* em 1997. Um deles denominou-se *Procurado*, montado em tecido, em que Cris Bierrenbach mesclou imagens de Cristo, retiradas da iconografia cristã, tanto pictórica quanto escultórica (de livros e da internet), com imagens de condenados apropriadas de jornais, da internet e de delegacias de polícia (que ela tinha acesso como fotojornalista). O outro trabalho ela chamou de *Sudário Plástico*, em que são montados os negativos usados para imprimir as imagens de Cristo do trabalho anterior. Este é mais um caso raro de uso de apropriação de imagens pela artista, como já vimos anteriormente. As relações com a cultura, através dos mais diversos aspectos, estão presentes na elaboração de vários trabalhos da artista.



58. Cris Bierrenbach. *Matrix*, 1995

*Matrix*, de 1995, ou *Umbigos* como é denominado nas páginas dos cadernos no momento em que o trabalho vai se estruturando, é mais uma criação em que a

coleta de material fotográfico envolveu, durante um longo tempo, um grande número de pessoas voluntárias que exibiu seu umbigo à câmera da artista. Cris, que até aqui tinha a linha, utilizada e explorada como elemento síntese da representação; radicaliza o uso do elemento constituinte da imagem, explorando agora o ponto. O ponto que se faz presente como elemento constitutivo fundante e único de cada imagem, que associadas entre si, através de um projeto de montagem, se constituem em uma rede de pontos que se interligam compondo o espaço de visibilidade do trabalho. E o mais interessante é que esses elementos são descobertos fotograficamente, tendo o corpo humano como espaço de investigação e de representação.

*Matrix* foi selecionado para a 10ª edição da Coleção Pirelli/MASP de Fotografias, juntamente com as obras *The Lines of My Life*, de 1994 e *As Mulheres de Lot*, de 1993. No catálogo da exposição, Rubens Fernandes Junior, um dos membros do Conselho Curador da Coleção registra que “o trabalho de Cris Bierrenbach também amplia o conceito de fotografia, rompendo com os padrões formais e técnicos. Ela desenvolve seu trabalho de maneira inventiva e artesanal, seja imprimindo as imagens em suportes não-convencionais, como as lixas de diferentes espessuras para obter como resultado diferentes texturas, seja assumindo a experiência da tridimensionalidade, montando instalações com pequenas imagens ou fragmentos abstratos, cujo conjunto, distribuído num determinado ritmo, cria efeitos gráficos que suscitam a emoção do observador”.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> FERNANDES, Rubens Junior, *Catálogo Nº 10* da Coleção Pirelli Masp, 2001.



59. Cris Bierrenbach.  
Mulheres de Lot, 1993



60. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data



61. Cris Bierrenbach, *Página Caderno*. sem data

A imagem 59 mostra, além da estrutura, o estudo de cores para receber as imagens da série *As Mulheres de Lot*<sup>47</sup>, em que muitos rostos femininos de diversas idades são impressos em lixas de diferentes texturas. A lixa foi utilizada também por causa de sua textura, que lembra à do sal. Numa outra página do caderno (imagem 60), Cris estabelece uma associação simbólica sobre essa questão, através do contraponto de dois textos. Um é uma frase retirada do relato da Bíblia: *“A mulher de Lot, que o seguia, olhou para trás e transformou-se numa estátua de sal. Gênesis”*. O outro é assinado por Anna Akhmátova: *“... Quem há de chorar por essa mulher? Não é insignificante demais para que lamentem? E, no entanto, meu coração nunca esquecerá quem deu a própria vida por um único olhar.”* É possível indagar aqui sobre a própria condição de Cris como fotógrafa, que tem no olhar, mediado pela câmera, seu instrumento primeiro de trabalho e de percepção do mundo. Afinal uma ação, o olhar, que já foi reprimida em tantas situações diferentes ao longo da história do homem, desde esse relato bíblico há milhares de anos, até situações presentes no momento contemporâneo em nosso planeta, como é o caso das mulheres que são obrigadas a usar burca, que escondem todo o corpo. Neste caso, elas até podem olhar através do véu, mesmo que não tenham uma visão cristalina do mundo, mas, nesse caso, não podem ser olhadas, o que impede uma comunicação integral entre duas partes. Cris nos relata que fotografou mais de cem mulheres para esse trabalho, durante um longo tempo.

Ao longo desse período, em que foi pesquisando, indagando junto às pessoas amigas e conhecidas, num processo de coleta de imagens para essas séries *As Mulheres de Lot*, de 1993, *The Lines of My Life*, de 1994 e *Matrix*, de 1995, identificamos uma outra tendência no trabalho de Cris Bierrenbach. Nessa fase, a atitude foi, quase rotineira, de estar o tempo todo solicitando às pessoas autorização para fotografar a mão, o umbigo ou um close-up do rosto. A partir de cada idéia, foi

---

<sup>47</sup> Esse trabalho foi inspirado na história bíblica do Antigo Testamento, sobre a destruição de Sodoma e Gomorra, em que dois anjos ordenaram a Ló: *“Levanta-te, toma tua mulher e tuas duas filhas, que aqui se encontram, para que não pereças no castigo da cidade ... Livra-te, salva a tua vida; não olhes para trás, nem pares em toda a campina ... E a mulher de Ló olhou para trás e converteu-se numa estátua de sal.”* Bíblia Sagrada, livro do Gênesis, 19:15-26.

desenvolvendo uma vasta pesquisa imagética. No caso de *As Mulheres de Lot*, foi fotografando mulheres: corpo de costas, rosto de perfil, como se procurando a câmera da fotógrafa, muitas vezes em pequenos estúdios improvisados. Nesse caso, Cris explica: “Nesse trabalho, eu contava a passagem bíblica para elas, sobre a mulher que olha para trás para ver a cidade em chamas e é transformada em uma estátua de sal, então pedia para que elas representassem a cena. Não tinha muito o que fazer, pois na verdade é o plano fechado de uma pessoa olhando para trás; a interpretação é mínima, porém intensa. As nuances são sutis, mas estão lá, no pequeno gesto facial que cada uma delas imprimiu à cena”.<sup>48</sup> Para as outras duas séries, apenas pedia: “Posso fotografar seu umbigo?” ou então “Posso fotografar a palma da sua mão?” Esse tipo de idéia necessita de um tempo para se concretizar. Quando já se tem uma quantidade suficiente de imagens, parte-se para a edição final. Mas essa não se concretiza em imagens individualizadas, elas se aglomeram, formando assim uma única imagem. A etapa seguinte, a da montagem, é outra fase rica do projeto. Após definir-se os procedimentos fotográficos para cada idéia, é a vez de investigar os suportes mais adequados para cada uma, que devem criar um diálogo coerente e dar uma idéia de unicidade dentro dessa multiplicidade de pequenas imagens. É nesse conjunto que a idéia ganha força expressiva e conceitual, e o projeto poético ganha visibilidade.

Encontramos nos trabalhos de Cris Bierrenbach uma forma de pensar a fotografia nos seus aspectos plásticos e semânticos como condutas indagadoras da visualidade contemporânea, em constante interlocução com as demais categorias do pensamento, da história e da própria arte.

Numa outra direção, encontramos nas páginas dos dois cadernos áreas inteiras recobertas. Algumas com tinta, numa ação de um pincel solto, sem querer ser preciso. Tinta que cobre ou esconde algo que já estava lá, mas também que se coloca sobre o papel como base para outros tipos de intervenções. Em outros casos a folha é preenchida por colagens diversas, ou mesmo por uma única imagem. Estas intervenções acontecem com o uso de diferentes materiais, desde tinta guache, giz

---

<sup>48</sup> Depoimento da artista à autora em 19 de abril de 2008.

pastel, giz de cera, até colagens de textos, imagens impressas em jornais e mesmo fotográficas, passando por outros tipos de materiais. A seqüência de imagens a seguir, mostra um panorama desse tipo de atitude expressiva adotada pela artista.



65. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data



64. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data



63. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data



62. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data

As imagens 61, 62 e 63 fazem parte dos estudos sobre os meninos da Praça da Sé, e nestes casos as imagens são apropriadas de jornal e inseridas numa experimentação plástica em que busca alternativas de enquadramentos. As imagens 64 e 65 apresentam uma situação em que tipos variados de materiais se misturam a diferentes tipos de imagens, e que se organizam através do recorte e da montagem. A imagem 65 sugere, a princípio, uma paisagem, mas quando o olhar insiste nos detalhes, nos deparamos com uma situação que nos remete a um incômodo estranhamento de combinação de elementos, numa evidente construção aos moldes da fotomontagem criada pelos dadaístas alemães em 1919, ou mesmo as de Rodchenko produzidas na década seguinte. Temos aqui um procedimento característico da fotomontagem, muito próximo ao do cinema, que assimila uma concepção técnica e uma temporalidade que resulta da construção de imagens através de fragmentos fotográficos que recriam, em alguma medida, a idéia de movimento.<sup>49</sup>



66. Cris Bierrenbach.  
*Página Caderno*. sem  
data

<sup>49</sup> COCCHIARALE, Fernando. "Athos Bulcão – Fotomontagens" in *Arte Foto*, p.45.





67. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data

A imagem 66 segue o mesmo método de construção da imagem 65 quanto aos tipos de elementos presentes, e também, como nesta representação, a artista leva a idéia das pequenas narrativas a uma situação limite quando opta em construir uma auto-imagem a partir da desconstrução de várias outras imagens, que recortadas, se organizam numa construção síntese de um auto-retrato. Além de fragmentos de diferentes imagens, em cor, do próprio rosto, Cris explicita a referência ao cubismo de Picasso, adicionando um detalhe de rosto pintado pelo artista (uma reprodução em jornal, sem cor); esses elementos estão organizados sobre uma base, que é o detalhe de uma reprodução em preto e branco, retirada de jornal, de uma pintura também de Picasso. Nesse detalhe evidenciam-se as mãos da personagem que simula estar segurando uma lâmina *gillette*, colada entre as mãos. Porque Cris insere a lâmina na cena? É a mesma que raspou os fragmentos do rosto da artista? De qualquer forma a *gillette* alude aos cortes de todos os fragmentos que compõem a imagem e que abre caminho para inúmeras combinações simbólicas. Estabelecem-se assim, novas relações entre os elementos selecionados e combinados a cada trama que surge ao longo do percurso da artista,

ou seja, esse procedimento engendra alterações tanto poéticas quanto poéticas no processo de construção de sua obra como um todo.

A fotomontagem combina vários elementos como a superposição e a justaposição, e, neste caso, materiais como o papelão, o papel do jornal, o papel fotográfico, a cor e o preto e branco, a opacidade e a transparência, idealmente utilizados de forma dialética para provocar uma idéia clara na sintaxe confusa. A composição é quase sempre dramática, pois a superposição provoca no observador uma reflexão das relações entre os objetos que compõem a cena, a reconfiguração da montagem e as hierarquias correspondentes. Os fragmentos são retirados de imagens que possuem uma aparente objetividade e cada parte é sobreposta ou justaposta em condições desconexas para criar uma ambigüidade que confunde o princípio lógico da fotografia.<sup>50</sup>

Analisando o conjunto das páginas que integram esses cadernos, podemos observar a presença marcante da artista através de imagens de seu próprio corpo, ou de índices (vestígios) do mesmo. Podemos olhar para a presença dessa figura como uma representação a serviço de uma construção poética através de um discurso descontínuo de imagens, palavras e gestos que falam da atualidade, dos seus paradoxos dentro de visões ternas ou irônicas, mas sempre carregadas de revelações. A busca da expressividade do drama mais íntimo.

Este corpo está presente através de imagens desenhadas, fotografadas, escritas, ou da mistura de várias técnicas e ou materiais. Ora ele se apresenta por inteiro, ora percebemos fragmentos desse mesmo corpo através de detalhes, como mão, boca, olhos, até a presença de um único fio de cabelo, como já foi visto anteriormente. Esse conjunto de imagens está presente nos dois cadernos, e não apresenta nenhum tipo de seqüência entre si. Algumas delas já foram mostradas neste capítulo, embora com outros tipos de abordagens, como por exemplo, o auto-retrato em fotomontagem que acabamos de analisar. Olharemos, então, para outras

---

<sup>50</sup> FERNANDES, Rubens Junior. *A Fotografia Expandida*, p.80.

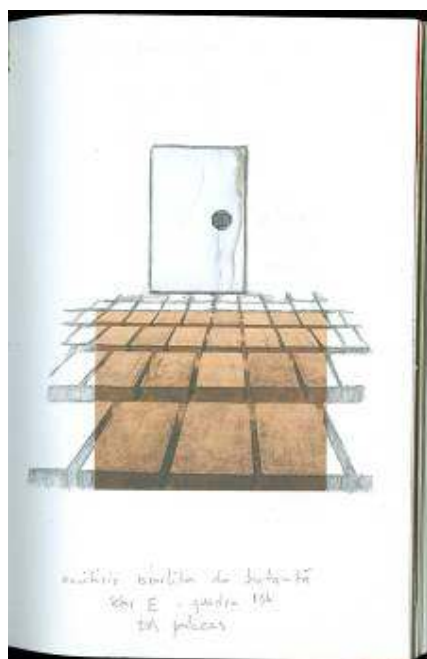
páginas em que esse corpo, ou fragmentos dele, se impõe também na condição de um auto-retrato como encenação de si.



68. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data



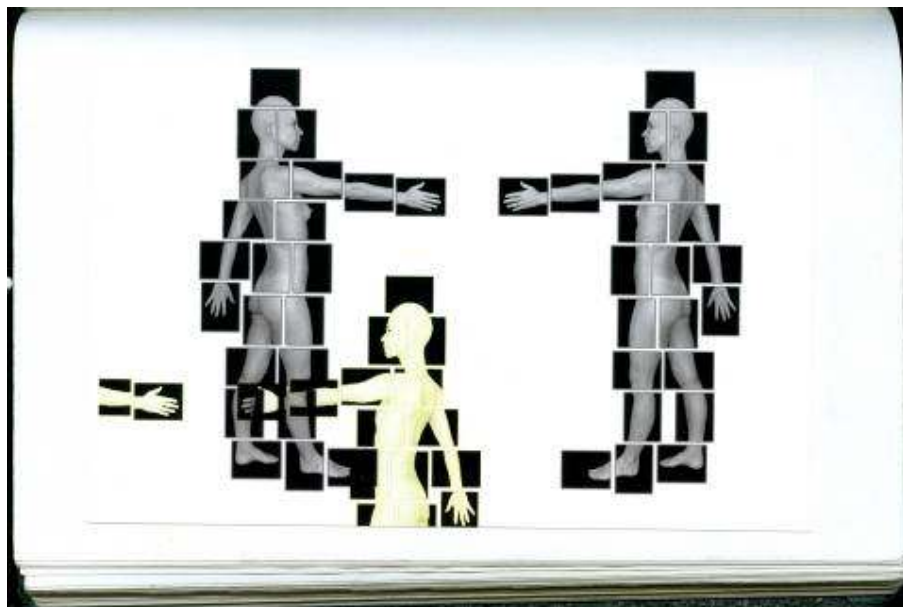
69. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data



71. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data



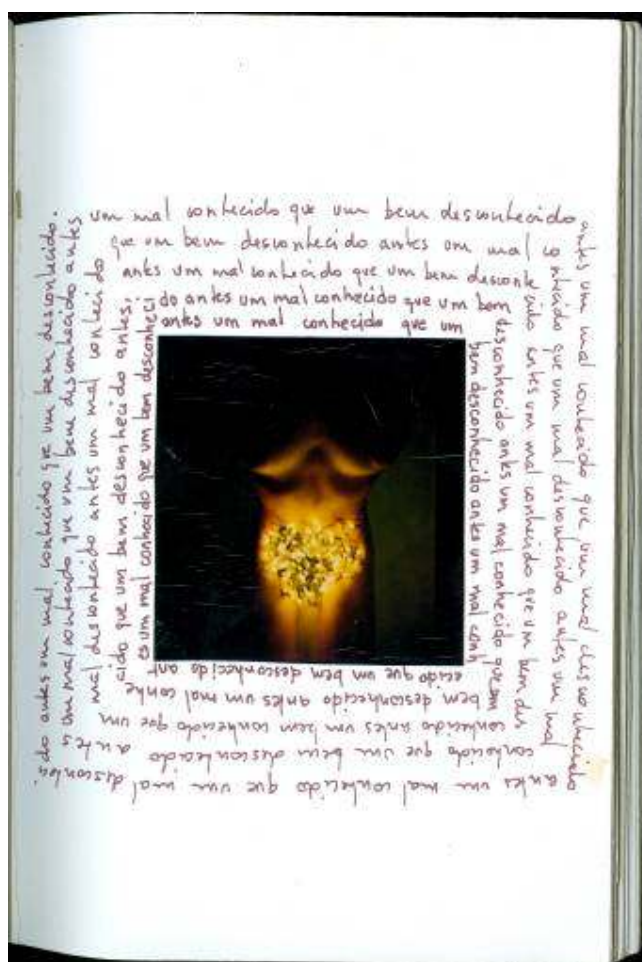
70. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data



72. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data



73. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data

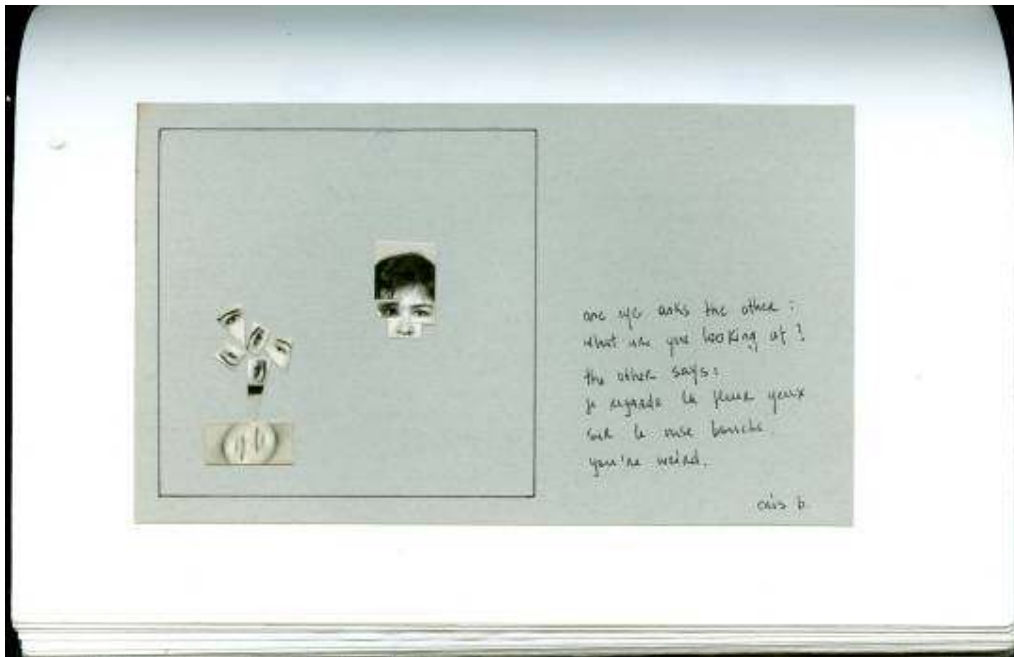


74. Cris Bierrenbach. *Página de caderno. Anotação.* Sem data

Na imagem 73, um torso imerge de uma sombra profunda, apenas iluminado por um cordão de pequenas luzes acesas enrolado sobre seu sexo. A partir do quadrado preto, para fora da imagem, um texto manuscrito vai se desenrolando: “antes um mal conhecido que um bem desconhecido”. Em algum momento a frase se modifica: “antes um bem conhecido que um mal desconhecido”. Temos aqui novamente uma situação de uma narrativa, construída através da mestiçagem entre texto e imagem. E aqui, de novo a presença de Duane Michals quando afirma: “às vezes faço uma fotografia com um texto, porque sinto que a idéia necessita de alguma coisa escrita acerca dela. Portanto não sinto que possa haver essas categorias de fotografias, pintura, desenho, escrita. A questão é apenas esta: como

é que me expresso de uma forma completa?”<sup>51</sup> Essa “mestiçagem” tão presente nas páginas dos cadernos, denota-os como o campo apropriado de experimentação e liberdade. As diferentes séries de Cris Bierrenbach são nominadas conceitualmente para articular-se com as imagens sintetizando essa busca pela “forma completa” a que se refere Duane Michals.

Outros exemplos em que a justaposição ou mesmo a mistura de linguagens, assim como a fotomontagem, se fazem presentes nestas páginas. A imagem 74 ilustra, mais uma vez, essa tendência de Cris Bierrenbach.



75. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data

<sup>51</sup> MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, p.162.



76. Cris Bierrenbach. *Página Caderno*. sem data

A imagem 75 mostra uma série de auto-retratos em que a artista, utilizando os recursos tradicionais do retrato, subverte a categoria ao propor um conjunto de imagens de um rosto pós-operado, em que as marcas de uma intervenção médica se sobressaem. As imagens são acompanhadas de um texto manuscrito corrido entre cada uma das sete imagens que compõem o espaço visual da página; escreve a artista: “*linda divina maravilhosa poderosa fabulosa incrível suprema bonita encantadora simpática genial brl brilhante gostosa tesão apenas operada*”. Essa pequena narrativa, construída também através da inter-relação entre texto e imagem, remete a questionamentos sobre as máscaras sociais que os indivíduos

forjam na auto-representação, e que parecem acirrar o processo de ficcionalização que a fotografia impôs ao retrato.

O retrato fotográfico traz consigo uma rica herança que foi se constituindo desde o seu surgimento. Primeiramente, sabemos que a fotografia se apropriou da linguagem pictórica, e em especial, no caso do retrato, sua gênese estrutural se encontra no Renascimento. Podemos pontuar alguns aspectos que marcaram essa trajetória, ainda no século XIX, como por exemplo, Julia Cameron (1815-1879) que buscava “registrar fielmente a grandeza do homem interior bem como as feições do homem exterior. (...) Julia Cameron procura dotar os sujeitos que retrata de uma interioridade espiritual, de acordo com sua concepção da fotografia como encarnação de uma prece e, por isto mesmo, distante de toda circunstância transitória e anedótica”.<sup>52</sup>

A obra de Nadar (1820-1910) revela uma relação de proximidade com o modelo. Para ele “cabia ao fotógrafo-artista captar a relação entre rosto e luz, pois dela derivava a possibilidade de obter o entendimento moral do sujeito, (...) lhe permite produzir não uma reprodução indiferente, (...) mas uma semelhança realmente convincente e empática, um retrato íntimo. (...) Atento observador do ser humano, imbuído das idéias fisionômicas que circulavam no seu tempo, Nadar concentra no rosto a expressão do caráter do indivíduo”.<sup>53</sup>

Segundo Annateresa Fabris, o retrato é mais uma interação do indivíduo com a sociedade, à qual não faltam elementos ficcionais fornecidos tanto pela pose quanto pelo cenário no qual o modelo está inserido. Disderi (1819-1889), em seus cartões de visita, “almeja transformar em imagem a estabilidade e a legitimidade da burguesia graças a uma composição ordenada e unitária”. Os clientes são fotografados de corpo inteiro para poder enfatizar a teatralização da pose, pois “o que importa não é representar a individualidade de cada cliente, mas, antes,

---

<sup>52</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, p.23.

<sup>53</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, p.24.



conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem”.<sup>54</sup>

Uma das formas mais populares até hoje é o retrato de identidade, cujas características como a pose, o enquadramento e o formato, são herdados do retrato policial, estruturado ainda no século XIX. No caso de Cris Bierrenbach, os retratos que compõem essa série *apenas operada*, possuem as características do retrato de identidade, embora causem um estranhamento, pois a artista se oferece diante da câmera com o rosto deformado, inchado, com áreas rochas e avermelhadas, além do tom absolutamente pálido da pele em contraste com um batom vermelho nos lábios. Muito longe da idealização da imagem do sujeito, independente do tipo de inserção que se possa desejar, essa atitude da artista, para além do estranhamento, é profundamente provocativa.

Em 2003, Cris Bierrenbach exhibe seu primeiro trabalho em vídeo, denominado *Identidade*<sup>55</sup>. Esse trabalho também vai na contra-mão da tradição cultural com relação ao que se entende por retrato no senso comum. A artista se expõe diante do espelho e da câmera de vídeo simultaneamente e registra uma seqüência de imagens em que desenvolve um processo de desconstrução da imagem social aceitável, reduzindo sua própria imagem à do sujeito sem identidade e desprovido de feminilidade. A imagem 76 mostra uma seqüência desse vídeo.

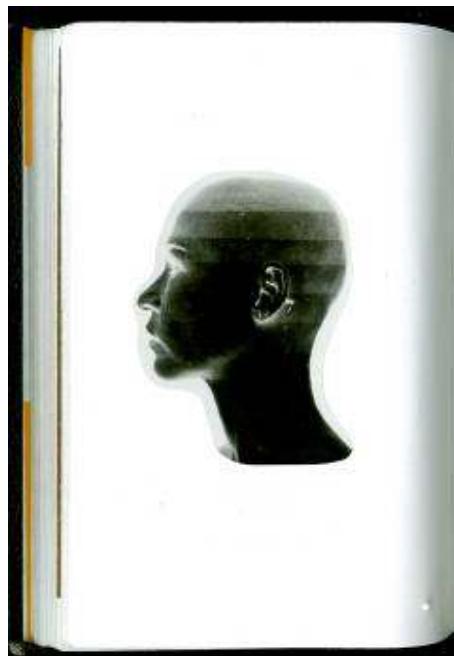
---

<sup>54</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, p.31.

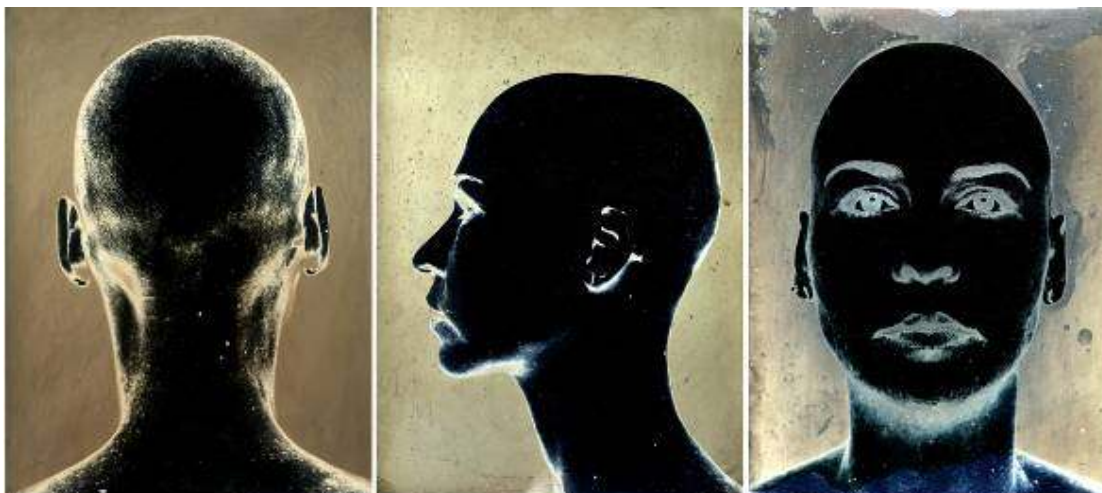
<sup>55</sup> apresentado na exposição *Imagética*, com curadoria geral de Eduardo Brandão, na cidade de Curitiba, em 2003.



77. Cris Bierrenbach. *Identidade, Frames de video*. 2003



78. Cris Bierrenbach, *Pagina do Caderno*, sem data



79. Cris Bierrenbach. *Sem nome*, 2003

O resultado desse processo é a versão de Cris Bierrenbach careca, que gerou outra série de auto-retrato produzido no suporte daguerreótipo, denominado *Sem Nome* e que foi apresentado na mesma exposição em que o vídeo *Identidade* foi mostrado.

O que temos aqui é um tríptico em que a personagem aparece de frente, de perfil e de costas, exatamente como sugeria o retrato policial, proposto por Bertillon, no século XIX. “Bertillon traz uma contribuição significativa em termos iconográficos: dar uma base científica àquela transformação que o retrato fotográfico estava sofrendo sobretudo a partir dos anos 1880. Modalidade de exclusão, de diferenciação, de hierarquização em sua versão honorífica, o retrato torna-se uma imagem disciplinar à qual toda a sociedade deverá se sujeitar, a princípio, para circunscrever anormalidades e desvios, e, posteriormente, para atestar o pertencimento do indivíduo ao corpo social. (...) Bertillon decide adotar um código neutro para o retrato policial, despojando-o das convenções artísticas que se faziam presentes nos primeiros tempos e instituindo um modelo de tomada sistematizada dos traços distintivos da fisionomia. A tomada de frente e de perfil é apenas um dos elementos do sistema fotográfico idealizado por Bertillon – antropometria, duplo retrato fotográfico, descrição fisionômica, estatística. (...) Ele expurga do retrato policial todo e qualquer resquício do retrato burguês: a valorização da expressão

facial pela iluminação; a variedade de poses que poderiam ser adotadas pelos modelos; os signos sociais determinados pela gestualidade e pelo vestuário”.<sup>56</sup>

A exploração do auto-retrato é uma constante na produção de Cris Bierrenbach, como vimos em alguns exemplos retirados dos cadernos, os quais podemos considerar como um dos seus campos de experimentação. Na exposição *Operação Illegal*, que inaugurou a Galeria Vermelho foi apresentada uma outra série, também produzida no suporte daguerreótipo, denominada de *Auto-Retrato*. Trata-se de imagens de bonecas variadas, fotografadas numa luz que mostra apenas um lado de seus rostos. O lado escuro, no daguerreótipo, funciona como um espelho, possibilitando, dessa forma a inclusão do observador na imagem quando este se encontra diante dela. Num jogo de entra e sai, mostra e oculta, o observador passa a fazer parte da imagem, expandindo-se o retrato da artista para o outro.



80. Cris Bierrenbach. *Série Auto-retrato*, 2003

Voltando ao corpo, o próprio corpo da artista, este se apresenta como matéria prima para os trabalhos de Cris Bierrenbach. O corpo feminino traz sempre uma discussão crítica sobre como esse corpo é explorado por setores diversos da sociedade. Um corpo objeto, sem dono, tratado como se destituído de sensibilidade. Indagada sobre o uso do próprio corpo Cris Bierrenbach comenta que embora já

---

<sup>56</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, p.46.

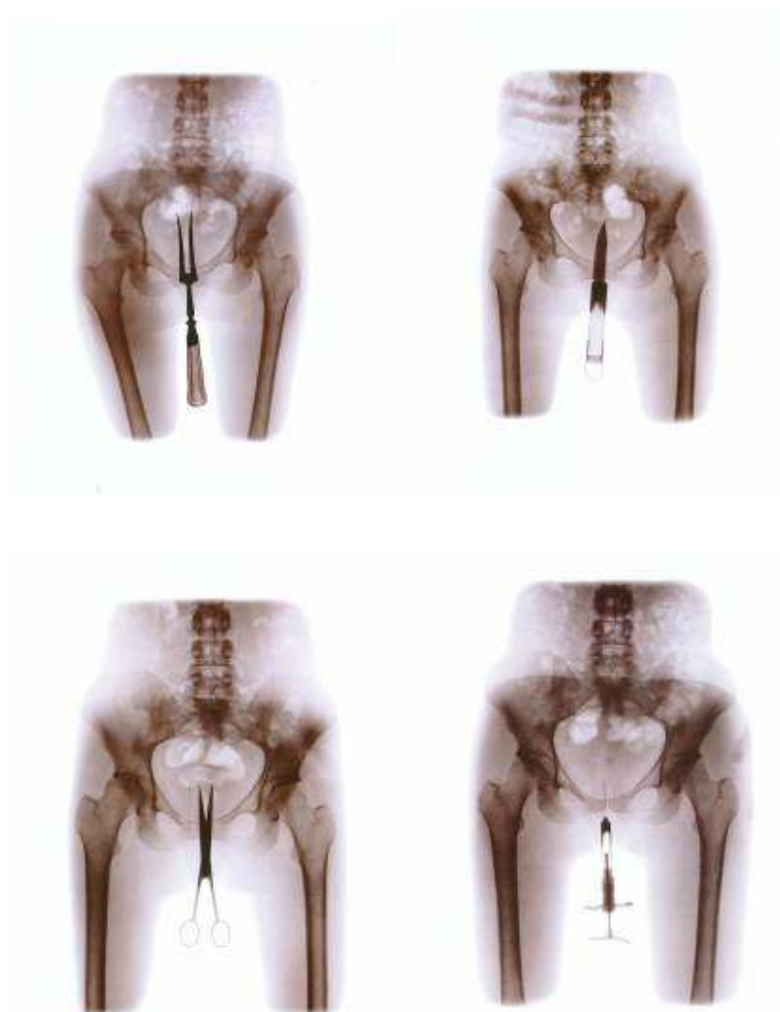
tivesse utilizado outros corpos que não o seu, “de repente, comecei achar difícil trabalhar com outras pessoas, pois as idéias foram ficando mais complexas, e com isso ficou mais difícil conseguir pessoas disponíveis que se sentissem confortáveis diante da minha proposta de fotografia. Eu também me sentia um pouco desconfortável para pedir certas coisas para outras pessoas, e também não tinha como pagar modelos. Ao final, como eu fiz todos os testes dos trabalhos comigo mesma, acabei achando natural que o trabalho final fosse um auto-retrato, e isso também fazia sentido. Eu passei a ser o meu próprio modelo”.<sup>57</sup>

Em cada série de trabalhos, apresentados em diferentes possibilidades de expressão plástica, esse corpo surge como que buscando uma identidade perdida, ou mesmo como um grito silencioso, não de dor, mas que busca em seus detalhes mínimos, ou mesmo em suas entranhas, um conhecimento de si mesmo.

Um dos trabalhos que exemplifica essa questão é a série *Retrato Íntimo (garfo, faca, tesoura, seringa)*, de 2003. Cris, sem abandonar o campo da fotografia, vai da linguagem artística para o campo da ciência, ou seja, para um campo em que a técnica fotográfica é usada estritamente para uso da medicina, o Raio-X. Nessa situação ela experimenta várias possibilidades técnicas e de materiais que sujeita ao Raio-X e, num processo criativo de resignificação da linguagem, desenvolve seus retratos íntimos.

---

<sup>57</sup> Depoimento da artista à autora em 19 de abril de 2008.



81. 82. 83. 84. Cris Bierrenbach. *Série Retrato Intimo (Garfo, Faca, Tesoura, Serrinha)* 2003

Esse trabalho surge de uma situação de rotina médica feminina em que a artista se depara com uma chapa de Raio-X de seu abdômen e constata a presença de um objeto dentro de seu ventre. Mais que um diálogo com o cotidiano, trava-se aí um embate conflituoso entre médico e paciente, pois cada um vê e interpreta o fato de maneiras opostas. Enquanto para o médico aquilo era absolutamente natural, para a paciente, que no caso, uma artista, ou seja, aquele sujeito sensível, que não se contenta com a lógica imposta ao senso comum, aquela imagem provocou uma relação de grande desconforto e turbulência.

Cris explica: “eu acredito que o interesse inicial tenha sido mais científico. Por acaso eu tive acesso a uma imagem de um Raio-X que fizeram de mim e vi um

pedaço de metal dentro do meu corpo. Achei aquilo absolutamente chocante, na verdade o meu DIU, que era supostamente normal, mas quando eu vi aquilo pensei: que horror! Aquela coisa ali flutuando dentro do meu corpo e questionei-me: “gente o que é isso? ... Isso não é normal e a medicina faz a gente acreditar que as coisas são normais, mas elas não são normais”.<sup>58</sup> Podemos considerar essa tomada de consciência como o ponto inicial da série *Retrato Íntimo (garfo, faca, tesoura, seringa)*.

Man Ray, nos anos vinte, explorou várias possibilidades de se construir imagens fotograficamente. Numa dessas suas experiências, conhecida como *rayographs*, os objetos eram colocados diretamente sobre o papel fotográfico, gerando assim imagens únicas, que contrariava a idéia de reprodutibilidade da fotografia a partir de uma matriz. “Man Ray também gostava de utilizar em seus *rayographs* objetos com formas sexualmente reconhecíveis, para que, devido a conexão e a semelhança direta com as radiografias, eles pudessem sugerir a capacidade da fotografia de penetrar na matéria sólida e sugerir o invisível”.<sup>59</sup>

Cris Bierrenbach vai além dessa sugestão, inverte o caminho seguido por Man Ray, e assume a investigação diretamente nas máquinas de Raio-x, penetrando de fato na matéria sólida do corpo e dos objetos inseridos nele, trazendo o invisível ao campo da visibilidade. Mas para conseguir essa visibilidade, a artista fez o caminho de volta para a fotografia, invertendo assim o negativo do Raio-x para o positivo fotográfico. A artista explica o procedimento realizado: “Primeiro eu passei as imagens por um *scanner* e invertei do negativo para o positivo. Porque na verdade, aquela imagem em negativo de Raio-X é muito etérea. Apresentei de um modo que seria fácil entender a imagem. Pense bem, o médico avalia o Raio-X que tem um fundo preto e uma coisa transparente, vazada, o osso em evidencia fica meio irreal. Quando se faz a inversão, você vê o contorno da pessoa. Tenho certeza que se tivesse mostrado a radiografia mesmo, o impacto seria menor. Porque para mim, é muito menos concreto quando vejo a radiografia. Como foi apresentada, a imagem

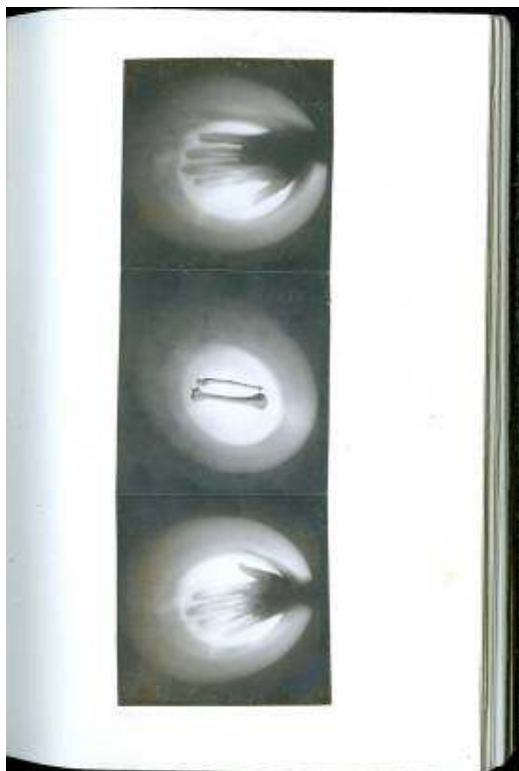
---

<sup>58</sup> Depoimento da artista à autora em 19 de abril de 2008.

<sup>59</sup> FERNANDES, Rubens Junior. *A Fotografia Expandida*, p.75.

deu uma descolada do universo da medicina. E a fotografia parece de gente mesmo, pois se vê o contorno, como um desenho, e essa visualidade é mais natural”.<sup>60</sup>

A imagem 84 mostra os primeiros testes com o Raio-x, em que Cris investigou os efeitos visuais de sua mão, assim como experimentou vários tipos de materiais sob o efeito da máquina.



85. Cris Bierrenbach. *Caderno*, sem data

Essa obra foi apresentada na Galeria Vermelho<sup>61</sup>, também na exposição *A Operação Ilegal*. Cris ocupa a galeria com diferentes suportes – daguerreótipos, cópias fotográficas de radiografias do próprio corpo, e uma projeção em que interage com o espectador. Nessa multiplicidade de técnica e formatos ela assume e expõe corajosamente sua intimidade, uma atitude típica da arte contemporânea.

A série mais polêmica e chocante foi justamente *Retrato Íntimo*, onde um conjunto de cinco transparências radiográficas, exibem a artista “por dentro”, num espaço delimitado pelos joelhos até a

altura do estômago. Em cada fotoradiografia, Cris introduziu em seu órgão genital um elemento cortante ou pontiagudo – *garfo, faca, tesoura, seringa* – que choca pela crueza direta e, ao mesmo tempo, pela perturbação provocada pelo contraste entre o elemento agressivo introduzido e a delicadeza e fragilidade do corpo. Para Eder Chiodetto, “diante de tais fotografias, emerge a sensação da existência de um campo magnético pelo qual o olhar é bruscamente capturado sem definir, no

<sup>60</sup> Depoimento da artista à autora em 19 de abril de 2008.

<sup>61</sup> A Galeria Vermelho realizou a exposição juntamente com outras exposições de Rogério Canella, Andrezza Valentin, A'e DJ Maria, no período de 19 de março a 17 de abril de 2003.



entanto, se a sedução se dá pela atração ou repulsão, justapostas em alta voltagem”.<sup>62</sup>

Mas essas anotações de Cris Bierrenbach não se limitam somente ao corpo externo visível. A artista busca em suas entranhas um possível diálogo dela consigo mesma. Em algumas páginas encontramos a presença de seu próprio sangue, ou seja, busca no elemento vital, que trabalha silencioso e invisível no interior do corpo, e o traz à superfície e o transforma em pigmento para sua expressão. Cris traz mais uma vez para o visível o invisível.



86. Cris Bierrenbach. *Caderno*, sem data



87. Cris Bierrenbach. *Caderno*, sem data

Podemos entender essa expressão como um grito de dor silencioso, pois se manifesta nas páginas de cadernos que não se mostram, que permanecem sempre bem guardados, longe dos olhos do público e da crítica. Grito que sustenta a obra e que se revela para aqueles que acompanham o seu processo criativo.

<sup>62</sup>Eder Chiodetto, *Fotógrafos levam o transitório ao cubo*. Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 18 de março de 2003.

Manguel afirma que “atribuímos às cores tanto uma realidade física como uma realidade simbólica, ou (...) uma representação de si mesmas e uma manifestação da divindade. ... as cores são fisicamente agradáveis em si mesmas (vale dizer, na nossa percepção), mas são também emblemas do nosso relacionamento emocional com o mundo, por meio dos quais intuimos o insondável”.<sup>63</sup> Os vestígios desse corpo, tratados como diferentes códigos parecem ser resultado de reações emocionais à cor e às formas, cujas preferências ou aversões pessoais dão a ilusão de poderem ser decifradas ou lidas.

Podemos interpretar todo esse conjunto de anotações, a princípio, como um auto-retrato produzido ao longo de um tempo indeterminado, através da exploração de diferentes materiais, pois o que se mostra nessas páginas são elementos referentes à própria artista, sejam de situações ligadas às suas experiências e vivências, sejam elementos de seu próprio corpo.

A auto-representação é um denominador comum na obra de vários artistas contemporâneos. Esse aspecto pode ser considerado como uma tendência na arte atual e “no que diz respeito à obra de artistas mulheres, essa auto-representação toma certas características que se poderá designar de paradigmáticas, não tanto no plano formal, mas no plano daquilo que chamo imaginário”.<sup>64</sup> Existe uma grande concentração em algumas páginas dos cadernos de Cris Bierrenbach, em que ela se ocupa da própria imagem. A sua forte presença nos cadernos como um todo, estabelece relações de forma e conteúdo, tendo as páginas como elementos, ao mesmo tempo limitadores da expressão de um pensamento, como também oferecem a possibilidade de continuidade linear na ação de se virar cada página.

Ainda na questão da representação do corpo e de relações simbólicas que vão se estabelecendo e se configurando a cada projeto que surge, a exposição intitulada *Derivas* de 2004, mostra as obras de Cris Bierrenbach: *Exibição – 5094.0568* e *Série Noivas – aluguel e venda*. O grupo de artistas da Galeria Vermelho que se reunia com certa frequência na época, discutia possibilidades

---

<sup>63</sup> MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*, p.50.

<sup>64</sup> MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, p.125.

conceituais que pudessem gerar uma produção artística individualizada, mas que fosse mostrada coletivamente. Naquele ano (2003), com a possibilidade da exposição integrar a programação comemorativa do aniversário de São Paulo, em janeiro de 2004, a cidade foi objeto de discussão, gerando então o conceito “Derivas” que se tornou o título da exposição.



88. Cris Bierrenbach. *Exibição 5094.0568*, 2004

Cris Bierrenbach desenvolve dois trabalhos para essa mostra. Um deles, *Exibição – 5094.0568*, faz uma clara alusão ao *outdoor*, um elemento tão presente na paisagem metropolitana. Mas seu conteúdo é a fotografia do “próprio corpo encaixotado nas contingências da opressão social. No título está presente a referência ao número de telefone para contatos comerciais”.<sup>65</sup>

O outro trabalho da exposição *Derivas* foi a *Série Noivas – aluguel e venda*. Cris Bierrenbach visita de forma ostensiva a Rua São Caetano, no Bairro do Bom

---

<sup>65</sup> Miguel Chaia, *Cris Bierrenbach, Coleção FotoPortátil*, Editora Cosac Naify, 2005.

Retiro em São Paulo. Essa rua é conhecida como a ‘rua das noivas’, pois concentra grande número de lojas voltadas exclusivamente para o aparato ritualístico do casamento, tendo o vestido de noiva como elemento de destaque.

Muito além de um auto-retrato, essa série trata da forte presença de uma indumentária no rito social. A artista prova vários vestidos de noiva, em diferentes lojas e se fotografa paramentada para um dos mais cobiçados rituais, ainda hoje. Na página dupla do caderno intitulada *Noivas São Caetano Rua*, Cris escreve: “*salinha da galeria como provador: projeção dos modelos fotografados / fotos dos reflexos no espelho com luz de flash estourada no rosto (explosão nuclear) / vestidos de noiva → uniforme do feminino / idealização do único – sonho – desejo – realização – tradição – fábula*”. A luz que estoura no rosto ‘das noivas’ intencionalmente elimina qualquer vestígio da face humana, e a identidade se constitui através do vestido e da pose. Afinal, noiva é noiva, no imaginário coletivo, noiva não tem nome, nem classe social. E se não for possível comprar um vestido, na Rua São Caetano há a possibilidade alugá-lo por um dia. Uma forma de democratização do paramento, ao mesmo tempo em que se afirma a permanência da tradição, ou como afirma Morin, “a cultura institui as regras/normas que organizam a sociedade e governam os comportamentos individuais”.<sup>66</sup> Cris Bierrenbach, mais uma vez subverte a linguagem com ironia e humor.

---

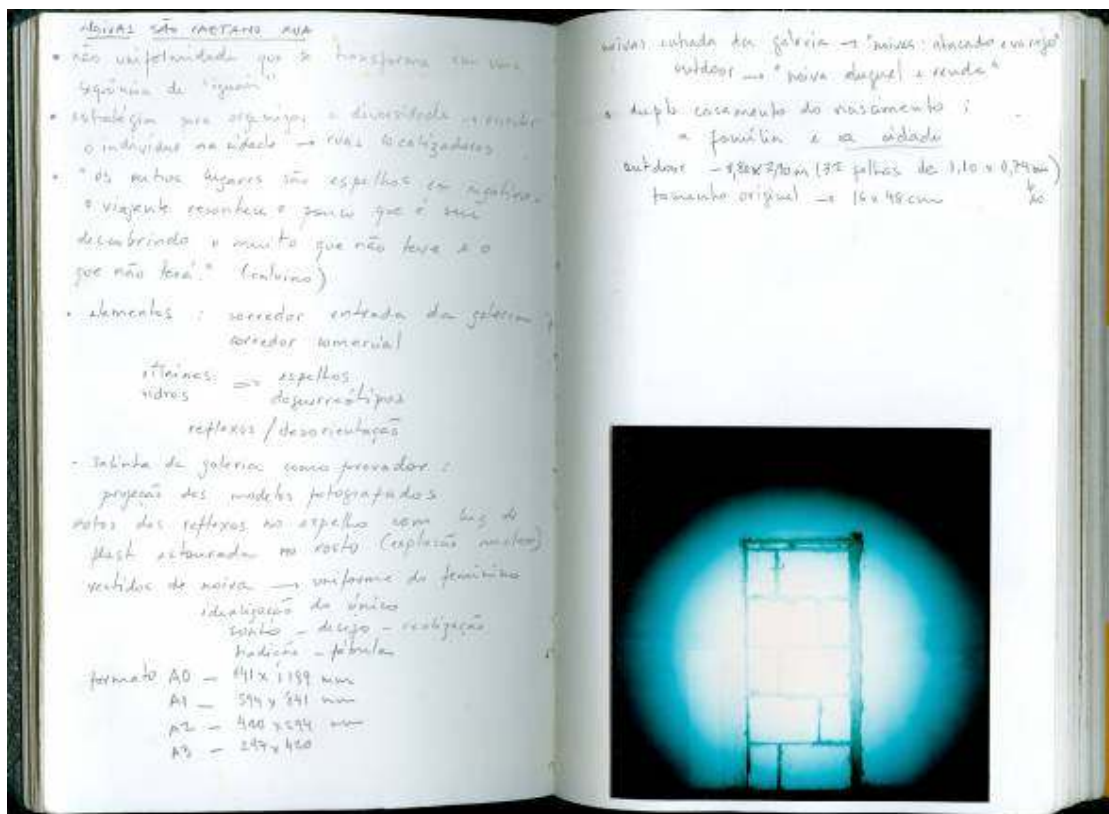
<sup>66</sup> MORIN, Edgar. *O Método 4. As Idéias: Habitat, vida, costumes, organização*, p.23.



89. Cris Bierrenbach. *Série Noivas-Aluguel e venda*, 2004



90. Cris Bierrenbach, *Série Noivas da chuva*, 2004



91. Cris Bierrenbach. *Páginas de Caderno*, sem data



92. Cris Bierrenbach. *Noivas Entrada da Galeria Vermelho*, 2004

As linguagens e equipamentos escolhidos pelo artista são os emblemas de sua identidade, “são os instrumentos por intermédio dos quais seu pensamento vai

se materializar”.<sup>67</sup> Essa reflexão nos ajuda a entender parte dessas páginas de Cris Bierrenbach, pois se tratam de construções bidimensionais de seu próprio corpo e de outros corpos, em que a mistura de desenho e fotografia, entre outras linguagens, é muito evidente. Por outro lado, existem páginas que apontam para caminhos que fogem das linguagens tradicionais e sugerem escolhas de materiais diferenciados para dar conta da complexidade do pensamento contemporâneo e da possibilidade de se representar a partir do entendimento de si próprio em seu tempo e espaço.

É interessante notar que do caderno ao espaço expositivo, a artista vem desenvolvendo, há alguns anos, um projeto de exibição em que ela pede cada vez mais a participação do público. Os trabalhos, a princípio se apresentavam como objetos a serem manipulados ou mesmo vestidos; e a partir de um tempo as instalações ocuparam o espaço expositivo e, não sendo mais suficientes para a necessidade expressiva da artista, ela mesma entra em cena e vem desenvolvendo uma série de performances, em que o espaço é ocupado pela própria, mas necessita da intervenção do público para que a obra se concretize. Essa relação que se estabelece entre obra e público está cada vez mais se imbricando, propondo a fusão entre a figura do artista com a do interlocutor da obra. O auto-retrato se expande para o outro, produzindo, em alguns casos, um retrato coletivo, contemporâneo.

Refletindo sobre o universo artístico de Cris Bierrenbach, e buscando qual, ou quais os problemas que a artista coloca a si mesma, podemos considerar a relação que vem se estabelecendo entre a artista e o espaço da galeria a qual está vinculada. Desde a inauguração da Galeria Vermelho, em 2003, Cris vem sendo estimulada a desenvolver trabalhos em que situações da própria galeria se impõem como motivos e/ou conteúdos a serem aplicados em suas atividades. Um exemplo foi a exposição de inauguração da própria galeria, num momento em que a artista estava desenvolvendo pesquisa sobre o daguerreótipo, e que já apresentamos neste capítulo.

---

<sup>67</sup> KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, pg.94.

Mas o espaço físico da galeria, que já sofreu várias intervenções, não parou de provocar Cris Bierrenbach. Depois de alguns trabalhos expostos de forma convencional, ou seja, imagens montadas para serem apreciadas nas paredes, a artista, movida por contínua inquietação, extrapola o uso das paredes, propondo instalações no espaço. Os últimos trabalhos apresentados por Cris Bierrenbach na galeria pedem a presença da própria artista e as performances propõem uma interação direta com o público, tirando este de seu conforto como espectador passivo, instigando-o a uma ação efetiva, condição básica para que o trabalho aconteça.

A partir dessa leitura dos seus cadernos e relacionando as suas diferentes séries produzidas ao longo dos últimos anos, fica evidente no trabalho de Cris Bierrenbach uma forte conexão com a questão da representação do corpo. Isso é muito presente e muito marcante e mais ainda, a presença de seu próprio corpo. Refletindo sobre essa questão encontramos alguns pontos de comparação que poderíamos ainda explorar. A questão é o corpo erotizado e o corpo desprovido de erotização. Se tomarmos a história da arte como exemplo, vemos que essas possibilidades da representação do corpo estão presentes desde a Grécia antiga até a arte contemporânea. Se tomarmos o trabalho desenvolvido por Robert Mapplethorpe (1946-1989), por exemplo, podemos entender que a partir do paradigma clássico de representação ele atualiza esse clássico construindo um corpo com forte erotização. Sua arte é contemporânea, mas Mapplethorpe atualiza as referências já utilizadas, ou seja, do grego ao nu ocidental do Renascimento. Ele é muito clássico, só que é um clássico provido de um olhar contemporâneo. O erotismo começa a se desenvolver na arte ocidental a partir do Renascimento veneziano e toma a cena principalmente no século XVIII, com pintores como François Boucher (1703–1770) e Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), entre tantos.

Com relação ao trabalho de Cris Bierrenbach, a sua representação do corpo vai no sentido contrário. O corpo sempre presente em sua obra é um corpo desprovido de erotização, um corpo que problematiza e discute de forma crítica a sua exploração no mundo contemporâneo. Um corpo que revela desde sua totalidade, e radicaliza-se nas abordagens em que fragmentos desse corpo é que se



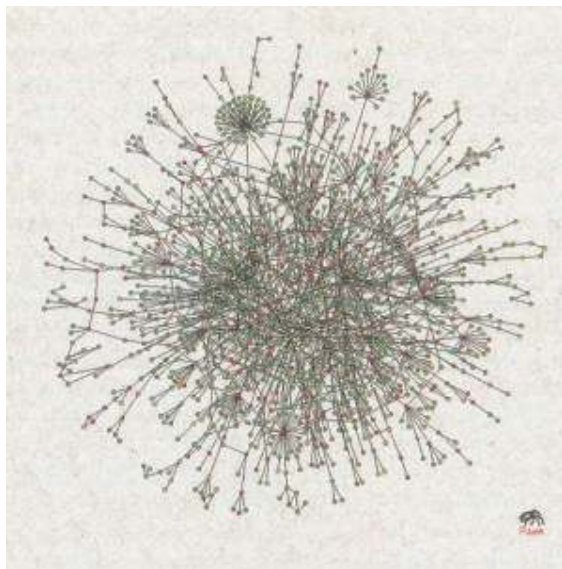
mostram, ou se escondem, até chegar à representação de um único fio de cabelo como referência essencial da própria artista.

Entendemos que aqui se estabelece uma relação ou até mesmo um diálogo entre a sensibilidade artística e aspectos da ciência contemporânea, pois sabemos que o fio de cabelo possui todas as características genéticas do ser humano, ou seja, o seu DNA. Ao representar o fio de cabelo, a artista traz sua mínima essência; na realidade, é o sujeito representado através não só de um fio de cabelo como a menor parte do corpo, mas de um fragmento que contém a informação do corpo inteiro, ou seja, a sua totalidade. Portanto, o corpo sempre está presente porque a parte contém o todo e, além disso, estabelece um intenso diálogo com a contemporaneidade.

O princípio que estabelecemos para a análise é exatamente essa desconexão entre a sua representação questionadora e crítica, de um corpo massacrado nesse ambiente contemporâneo em relação com o corpo erotizado pela mídia de um modo geral. Cris Bierrenbach percebe e trata o corpo como um espaço de trabalho a ser explorado, de forma simbólica e como matéria plástica expressiva.

Se fosse possível numerar as páginas dos cadernos de Cris Bierrenbach e tentássemos buscar uma lógica de pensamento seguindo a linearidade dessa numeração, certamente nos depararíamos com uma situação desconexa e caótica. E se buscássemos mapear esse quadro, chegaríamos a algo parecido como o mapa de interações proteína-proteína, de Hawong Jeong (imagem 93), utilizado por Salles para explicar que “o pensamento em criação manifesta-se, em muitos momentos, por meios bastante semelhantes a esse que aqui vemos. As interações se dão por contato, contágio mútuo ou aliança, crescendo por todos os lados e em todas as direções; e a expansão do pensamento criador é ativada por elementos exteriores e interiores ao sistema em construção”. Conversas, leituras, olhares para coisas ou situações, pode gerar novas possibilidades de pensar e agir. “As interações são muitas vezes responsáveis por essa proliferação de novos caminhos: provocam uma

espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra”.<sup>68</sup>



93. Hawong Jeong, *mapa de interações proteína-proteína*

A imagem acima, de proteínas interagindo com proteínas, pode auxiliar a “visualizar essa ação de um elemento sobre o outro e a observar a consequência dessa interação sob a forma de ramificação de novas possibilidades – uma ação geradora”.<sup>69</sup>

Encontramos nas páginas desses cadernos uma grande diversidade de tipos de anotações que com a audácia e a liberdade de dissolução das fronteiras formais tradicionais, somada à generalização das mestiçagens, possibilitam à artista uma verdadeira experiência de transgressão dos limites dessa tradição. Esse processo de mestiçagem desdobra-se a partir de ações que combinam, associam, misturam, sobrepõem, justapõem clichês diferentes, tramas, imagens de todas as origens e de todas as naturezas<sup>70</sup>. Esse quadro nos dá uma idéia do projeto poético de Cris Bierrenbach presente em todo seu trajeto e produção artística, desde o início da década de noventa até o presente momento. A artista vem questionando, desde o

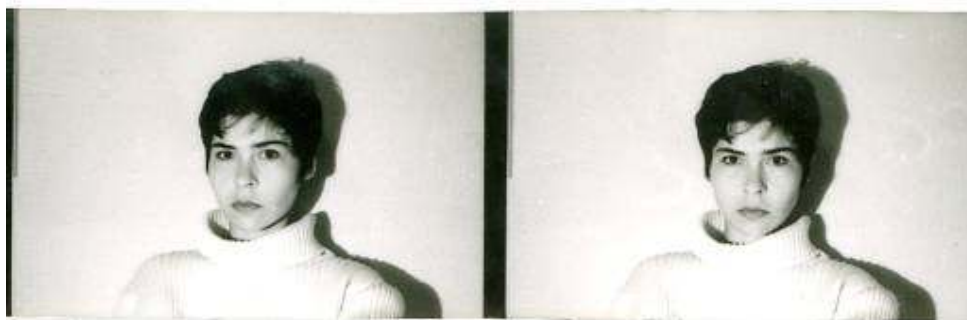
<sup>68</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*, p.25-26.

<sup>69</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*, p.25

<sup>70</sup> ROUILLE, André, curador. Catálogo da exposição *Nos Limites da Fotografia*. SESC Pompéia, São Paulo, julho de 1996,

início, o procedimento fotográfico como função de instrumento que reduz a fotografia a um uso utilitário, e tem se aventurado a investigações de procedimentos, sempre fotográficos, como pesquisa de linguagem. A produção de imagens contemporâneas supõe, neste caso, a exploração da tecnologia para produzir linguagem que busca ampliar a área de atuação da fotografia, não só como linguagem, mas como novas possibilidades de se pensar a representação. “Assim às possibilidades preestabelecidas, vão incorporando outras novas, que fazem da fotografia uma fonte inesgotável do aparecimento do novo. (...) O projeto estético contemporâneo é exatamente a busca dessa diversidade sem limites e dessa multiplicidade de procedimentos – novas formas do conhecimento humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável”.<sup>71</sup> Esta trama abarca a ausência de hierarquia e um intenso estabelecimento de nexos vinculado à simultaneidade de ações. Portanto, o ambiente da criação se encontra em permanente construção.

Já para Rosalind Krauss, “A atitude artística contemporânea, tentativa incessante de refletir a organização da consciência, resulta em obras que se remetem a si mesmas em um circuito fechado. Com a arte, é cada vez mais difícil discriminar o que é intensidade do prazer estético dos próprios prazeres da obsessão em si; esta dificuldade chega ao cume em determinados formatos atuais, como o vídeo, em que a contemplação do objeto de arte torna-se narcisista”.<sup>72</sup>



94. Cris Bierrenbach. *Caderno*, detalhe, sem data

<sup>71</sup> FERNANDES, Rubens Junior. *A Fotografia Expandida*, p.112/114.

<sup>72</sup> KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, pg.63.



95. Cris Bierrenbach. *Identidade, Still Frame*, 2004



96. Cris Bierrenbach. *Através. Still Frames*, 2004

Cris Bierrenbach é uma artista absolutamente inserida em seu tempo histórico e social. Para encerrar podemos olhar mais uma vez para alguns fragmentos de seus trabalhos, como mostra a seqüência acima, em que vemos, primeiro, a imagem de uma garotinha de olhar doce que se transforma na artista que se enfrenta diante do espelho e se expõe à câmera, numa atitude que arrebatou o observador, levando-o a uma situação de desconforto e de reflexão sobre o próprio ser humano, e os valores estéticos e éticos a que somos submetidos pelas regras sociais e culturais vigentes.

*CONSIDERAÇÕES FINAIS*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho trilhado por esta pesquisa, desencadeada pelos estudos de processos de criação, através de anotações de ordem geral, realizadas por artistas, nos possibilitou olhar mais profundamente para o artista e sua produção, sem cair na armadilha dos estereótipos de classificação a que a arte e o artista estão sempre sujeitos. Olhar a obra através de seus rastros, ou seja, das anotações que compõem o processo de construção – existencial, espiritual e estético - do pensamento do artista, com suas referências, associadas às pesquisas de materiais e experimentações de toda ordem, tem-se uma idéia mais abrangente, não só da obra como do artista como um todo.

As anotações dos artistas, de modo geral, nos oferecem pistas para identificarmos o percurso de cada um, principalmente com relação aos seus encontros e escolhas que vai moldando o seu projeto poético. Como vimos, os percursos de vida se imbricam no trajeto da obra poética de cada artista, composto também de desencontros e acasos, sempre em diálogo com o ambiente, o entorno de cada um e com seus estados de espírito.

Consideramos os diferentes suportes de anotações adotados pelos artistas, como cadernos, amontoados de papéis em pastas ou cartas, entre outros, como um campo de experimentação com total liberdade de expressão, e como explica Morin<sup>1</sup>, esse campo é a própria brecha materializada, aberta à dialógica cultural e seus efeitos provocados pelo “calor cultural” a que todos estão sujeitos.

---

<sup>1</sup> MORIN, Edgar. *O Método 4. As Idéias: Habitat, vida, costumes, organização*, p.40.

Na leitura dos cadernos e dos apontamentos de modo geral, percebe-se a necessidade de comunicação do artista com ele mesmo e/ou com o outro. Nesses casos, nesses materiais se evidenciam que as percepções estão sob efeitos de diversas ordens, desde aspectos fisiológicos e psicológicos, como as variáveis culturais e históricas. Mas, no caso dos artistas, em geral, essa comunicação que se estabelece nesses suportes, traz sempre consigo evidências de turbulências geradas por encontros de idéias antagônicas, confrontos, momentos de crise, constituindo assim, um complexo universo de relações e possibilidades, caracterizado pela flexibilidade e mobilidade de um processo dinâmico, em constante transformação. Enfim, situações que favorecem o processo de criação.

O artista, um sujeito inserido numa cultura, estabelece constantemente relações entre espaço e tempo, entre o social e o individual. Essa situação também permite localizar o processo de criação como um sistema aberto que troca informações com o seu meio ambiente. Essa troca não se dá somente a partir dos determinismos impostos socialmente, mas os artistas, em geral, trabalham nas brechas que permitem a emergência de um desvio inovador<sup>2</sup> ou provocado por momentos de crise, para criar condições iniciais de uma transformação que pode eventualmente tornar-se profunda e gerar, então, a obra de arte, ou a criação artística que compõe a produção geral de um artista.

No caso do **Capítulo 1**, os artistas europeus que se encontram em pleno mundo tropical, no início do século XIX, com todas as características que já foram abordadas, vivenciaram um choque cultural pleno, provocado pela intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos gerados nesse “calor cultural”. Como vimos, a partir dessas relações, esses artistas, se deixaram contaminar pela monumentalidade e pelo encanto das formas, cores, luzes e pela organização natural do espaço da paisagem tropical, evidenciada na expressividade das anotações realizadas ao longo dessas viagens. A racionalidade característica desse momento histórico europeu sucumbe diante de tal experiência sensorial e emocional, e os seus efeitos podem ser notados, tanto no tom dos textos manuscritos durante

---

<sup>2</sup> MORIN, Edgar. *O Método 4. As Idéias: Habitat, vida, costumes, organização*, p.44.

as viagens, quanto nos traços mais soltos do desenho, que revelam a gestualidade espontânea dos artistas nesses momentos. Todos os três artistas cederam diante, não só da monumentalidade da paisagem, mas da descoberta e êxtase diante do novo mundo.

Ao longo das viagens e expedições foi produzida uma vasta iconografia composta por esboços e desenhos a partir dos materiais disponíveis nessas situações, como o lápis grafite, a pena com nanquim e a aquarela, e impressões textuais que descreviam a surpresa e o êxtase desses encontros. Essa produção pode ser encontrada tanto em folhas soltas, acumuladas pelo artista, como em cadernos de anotações verbais e visuais, os quais quase se confundem com diários de viagem. Temos, então, uma situação que, a princípio é organizada a partir de parâmetros do mundo europeu “civilizado”. Mas à medida em que vão adentrando pelos rios e florestas do país, encontrando variações de toda ordem, desde a própria paisagem, com sua fauna e flora, até os tipos humanos e modos de vida, os artistas viajantes vão se impregnando de novas informações visuais do novo ambiente, e suas percepções e anotações vão se alterando.

Os artistas viajantes tinham a tarefa de produzir um material imagético que revelasse a visualidade do mundo novo à Europa. Como foi visto no primeiro capítulo, havia uma consciência, por parte desses artistas, dessa ação intencional. Entendemos que o conhecimento é condicionado e determinado, pois está intimamente ligado à estrutura da cultura, à organização pessoal e à práxis histórica. Todos esses elementos estão presentes na organização de uma missão científica e mesmo artística do século XIX e se impõem, a princípio, como modelo único e fechado para a concretização do encargo que lhe foi imposto.

Cumprindo a intenção que levou os artistas a essa aventura, essas anotações se transformaram em desenhos transpostos para os álbuns impressos na Europa. A produção e impressão de álbuns de gravuras, geralmente litográficos, tão em moda na Europa daquele tempo, e tão concorrido comercialmente, nesse caso concebidos como o produto finalizado das viagens, era destinado à divulgação do mundo novo, através da sua comercialização. Toda essa produção européia era inserida no



determinismo cultural e estético enraizado na sociedade local, de gosto acadêmico, o que justifica o fato de que a expressão espontânea presente nas anotações das viagens não chegou a modificar a forma de representação oficial, quando essas imagens foram transpostas para os álbuns. Esses artistas viajantes se vêem numa situação de desvio inovador<sup>3</sup> provocado pelo forte impacto ao se depararem com o mundo novo, em todos os seus aspectos, mas esse desvio permanece encerrado em seus cadernos ou pastas como algo íntimo, pessoal, que não deve se expor socialmente. Isso fica evidente se compararmos os desenhos produzidos durante as viagens, com as gravuras publicadas posteriormente.

No caso de Van Gogh, a idéia de sujeito desviante só será substituída pela oficialização de criador original após sua morte. Mas, como discutimos no **Capítulo 2**, sua busca por uma verdade, a partir de seu projeto poético, construído ao longo de sua formação, aliado à tradição e aos estudos no campo da filosofia, da literatura, da religião e da estética, conduziu Van Gogh a desenvolver um trabalho pessoal e único, que possibilitou inúmeros desdobramentos para a nova geração de artistas do início do século XX.

Van Gogh estabeleceu relações de toda ordem, e não só aquelas a partir de suas vivências e de seus estudos nas várias áreas do conhecimento. Essas múltiplas relações estão claramente expostas nas cartas que escreveu ao irmão Théo. Para a análise desenvolvida no **Capítulo 2**, nos servimos do conjunto dessas cartas publicadas. A rica diversidade de assuntos discutidos por Van Gogh nas cartas estabelece um diálogo ininterrupto com o irmão, como se a intenção fosse mesmo fazer emergir suas influências e registrar os índices (sinais; signos) e as situações que de alguma forma interferiu e modificou sua trajetória artística. Nesse caso percebe-se a necessidade de comunicação do artista com o outro, em que se estabelece uma complexa relação que extrapola uma simples amizade fraterna.

De todas as relações com a cultura que o artista estabelece em suas cartas, a que escolhemos para essa análise, como já vimos, foi sua forte ligação com a

---

<sup>3</sup> MORIN, Edgar. *O Método 4. As Idéias: Habitat, vida, costumes, organização*, p.44.

história da arte. Essa ligação se transformou em lentes através das quais o artista via e percebia o mundo à sua volta.

Suas cartas, de profundo apelo emocional, nos mostram um artista que adquire uma grande cultura visual e literária do seu tempo e da tradição européia. O que percebemos nesse processo de Van Gogh é que ele assimila de forma pessoal esse repertório, resignificando-o e subvertendo as linguagens e os elementos constitutivos da representação imagética, e constrói um projeto poético pessoal e inconfundível. Apesar do determinismo que pesa sobre o conhecimento, que nos impõe o que se precisa conhecer e como se deve conhecer, e, ao mesmo tempo, o que não se pode conhecer, Van Gogh se apropria da cultura artística e faz desse acontecimento uma efervescência cultural em sua vida, a qual possibilita a emergência de conhecimentos e idéias novas a partir da própria tradição.

No caso de Cris Bierrenbach, essas referências estão evidenciadas nas páginas de seus cadernos. Elas abrangem o século XIX na questão da fotografia, e o século XX como um todo, desde aspectos das vanguardas históricas, como por exemplo, a fotomontagem e artistas como Rodchenko, até seus interlocutores contemporâneos, como é o caso do curador da Galeria Vermelho, Eduardo Brandão, que acompanha e estimula o trabalho da artista há mais de uma década. Um dos poucos com quem Cris Bierrenbach trava intensos diálogos sobre seu trabalho.

As páginas dos cadernos de Cris Bierrenbach se constituem como um campo comunicacional através dos significativos diálogos que se formam pela diversidade e multiplicidade de elementos presentes, tanto os de foro íntimo, quanto das relações que vai estabelecendo com a cultura local e global. Visualizamos aqui a formação de uma rede que interfere e alimenta o processo criativo de Cris Bierrenbach. Ao se pensar a complexidade do processo como um todo, em que qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador, toda ação da artista traz consigo um questionamento dos determinismos impostos pela cultura a que está inserida.

Os cadernos de Cris Bierrenbach apresentam uma diversidade de assuntos de toda ordem, e a cada novo olhar outras situações se mostram. Os cadernos são

inesgotáveis e mostram a riqueza de repertório da artista e a multiplicidade das relações que ela estabelece tanto nas questões sociais quanto nas de foro íntimo.

Nesse caso específico, as brechas se dilatam e seus desvios, tanto de aspecto inovador, quanto os provocados por momentos de crise, extrapolam o campo experimental e livre dos cadernos e invadem sua obra como um todo, que sempre provoca o espectador, propõe situações de estranhamento e estabelece uma interlocução no espaço expositivo. Os cadernos oferecem uma outra forma de aproximação com a obra e a artista, posto que eles revelam o movimento construtivo que existe nos bastidores da criação e expõem as obras como objetos móveis e inacabados.

Os cadernos são polissêmicos e plurisensoriais. Uma das considerações que podemos pensar aqui é que os cadernos dos artistas, ou suas anotações de modo geral, refletem as condições que se impõem a eles com relação ao momento histórico e cultural de cada artista. No caso do caderno contemporâneo, ele é muito diferente dos cadernos dos artistas do século XIX, pois ele não se esgota em si, e abre muitos caminhos para leituras e interpretações variadas, dada a multidisciplinaridade do mundo atual que interfere no modo de ser e estar no mundo. No primeiro e no segundo capítulo as questões são muito diretas e, às vezes, as transposições são imediatas. Na contemporaneidade isso não é possível por estarmos diante de múltiplas ações perceptivas de ordem estética, filosófica, política e psicológica, que de algum modo toca o artista.

Entendemos que o que move o artista a desenvolver determinados trabalhos não é só uma questão interna do sujeito, mas, principalmente, as relações que se estabelecem com seu ambiente naquele momento. Se de um lado há uma intenção, nem sempre muito clara, por trás de cada ação criadora, por outro lado a sociologia do conhecimento de Morin nos ajuda a entender a complexa rede de relações que se estabelece entre o sujeito e as condições materiais, tecnológicas, afetivas e cognitivas a que ele está submetido e que ajudam a determinar ou a constituir o seu projeto poético em cada trabalho ou série desenvolvida.

Quanto aos cadernos ou anotações de modo geral, essa reflexão nos mostra como eles podem suscitar leituras diversas e esclarecedoras acerca dos processos de criação, pois são fontes inesgotáveis de materiais, imprescindíveis ao pesquisador ou crítico genético. As anotações dos artistas alimentam a pesquisa dos processos de criação, em todos os seus aspectos, como foi exemplificado nos três capítulos desse trabalho. Foram analisados, não só artistas diferentes, como também tipos variados de anotações, mas todos como documentos de processo. A multiplicidade apreendida nessas leituras dos diferentes processos se deve principalmente ao fato de que o artista é um ser imerso na cultura que por sua vez, dialoga constantemente com outras culturas. Temos então a criação como um processo relacional atado à efervescência cultural, à tradição e ao seu contexto contemporâneo.

# BIBLIOGRAFIA

## Bibliografia

- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Século XIX*. Fundação Bienal de São Paulo & Associação Brasil 500 Anos de Artes Visuais; São Paulo, 2000.
- AMARAL, Aracy (Org.). *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. Perspectiva, São Paulo, 1981 (col. Debates 170).
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras; 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Ed. Martins Fontes; São Paulo, 1993.
- AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável (cinema e pintura)*. Ed. Cosac Naify, São Paulo, 2004
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo, Companhia das letras, 2006
- BANDEIRA, Julio (texto e organização). Jean-Baptiste Debret - *Caderno de Viagem*. Sextante; Rio de Janeiro, 2006.
- BANDEIRA, Julio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Sextante; Rio de Janeiro, 2003.
- BERLOWICZ, Barbara, e outros. *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. National Museet Copenhagen, Denmark & Ministério da Cultura do Brasil; 2002.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Ed. Objetiva & Metalivros; São Paulo, 2000.
- BRONOWSKI, Jacob. *O Olho Visionário: Ensaios sobre Arte, Literatura e Ciência*. Ed. Da Universidade de Brasília; Brasília; 1998.
- CAMÊLO, Francisco das Chagas. *O Desenho como Instrumento*. In: Rastros da Criação - Revista do Centro de Estudos de Crítica Genética, nº1. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP. São Paulo; 1997.
- CANONGIA, Ligia. *Artefoto*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002
- CARELLI, Mario (org.). *A Descoberta da Amazônia – os diários do naturalista Hércules Florence*. Editora Marca D'Água; São Paulo, 1992.
- CATTANI, Icleia Borsa (org.). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2007

- CIPINIUK, Alberto. *A face pintada em pano de linho - moldura simbólica da identidade brasileira*. Editora PUC Rio, Rio de Janeiro, 2003
- COLAPIETRO, Vincent. "The loci of creativity: fissured selves, interwoven practices". *Manuscrita - revista de crítica genética* 11. Annablume, São Paulo, 2003.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo, Editora Senac São Paulo; 2005.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Livraria Martins Editora S.A.; São Paulo, 1949.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Ed. 34, São Paulo, 1998
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2004
- FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo; Publifolha; 2002.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. Edusp, São Paulo, 1992.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. *A Fotografia Expandida*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, Puc-SP; São Paulo; 2002.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. "Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica", in *BOLETIM número dois* – Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia – Departamento de Artes Plásticas – ECA-USP. Ano2/2007.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Catálogo Nº 10 da Coleção Pirelli Masp*, 2001.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Labirinto e identidades: Panorama da fotografia no Brasil 1946 -1998*. Cosac Naify, São Paulo, 2003
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas – Anos 60 / 70*. Jorge Zahar Ed.; Rio de Janeiro, 2006.
- FERRER, Daniel. *A Crítica Genética do Século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá*. In: *Criação Em Processo: Ensaio de Crítica Genética*, FAPESP e Iluminuras; São Paulo; 2002.
- FIORAVANTE, Celso. in *Paulistanos exportam sua fotografia*, Ilustrada, Folha de São Paulo, 18 de julho de 1996
- FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*. Edições Melhoramentos, São Paulo, 1948
- FLUSSER, Vilém. *A Filosofia da Caixa Preta*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002.

- Fotoportátil 2: Cris Bierrenbach*,. Ed. Cosac Naify; São Paulo, 2005.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo – arte conceitual no museu*. Ed. Iluminuras; São Paulo, 1999.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006
- FREITAS, Marcus Vinicius. *Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial 1865/1878*. Metalivros; São Paulo, 2001.
- FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. Cosac Naify, São Paulo, 2001
- GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. Martins Fontes; São Paulo, 1986.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70; Lisboa; 1990.
- HERNÁNDEZ, Andrés I. Martín e outros. *Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 2007.
- HUGHES, Robert. *The portable Van Gogh*. Universe Publishing, New York, 2002
- HUMBOLDT, Alexander von. *Quadros da Natureza*. W.M. Jackson, Rio de Janeiro, 1950, pgs. 275 e 283.
- JAMES, Christopher. *The Book of Alternative Photographic Processes*, Delmar: Thomson Learning, New York, 2002
- JONES, Kimberly (org). *In the Forest of Fontainebleau. Painters and Photographers from Corot to Monet*. Museum of Fine Arts, Houston, 2008
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha sobre o Plano*. Ed. Martins Fontes; São Paulo; 1997.
- KANDINSKY, Wassily. *De Lo Espiritual en el Arte*. Ed. Galatea Nueva Visión; Buenos Aires; 1960.
- KLEE, Paul. *Diários*. Ed. Martins Fontes; São Paulo; 1990.
- KOSSOY, Boris. *Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. Duas Cidades; São Paulo, 1980.
- KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; 1994.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. GG, Barcelona, 2002
- LEVY, Carlos Roberto Maciel (org.). *Iconografia e Paisagem – Coleção Cultura Inglesa*. Edições Pinakothek; Rio de Janeiro, 1994.



- LOPES, Almerinda da Silva. *Abstração Informal no Brasil: o Viés Estético de Antonio Bandeira*. In: Revista do Centro de Estudos de Crítica Genética, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP. São Paulo; 1995.
- LORD, James. *Um Retrato de Giacometti*. Ed. Iluminuras; São Paulo; 1998.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.
- MARINHO, Claudia Teixeira. *Procedimentos de Apropriação na Arte*. In: Revista do Centro de Estudos de Crítica Genética, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP. São Paulo; 1995.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo*. Lisboa, Assirio & Alvim, 2000.
- MORAIS, Frederico. *O Brasil na visão do artista: a natureza e as artes plásticas*. Prêmio Editorial; São Paulo, 2001.
- MARAES, Marco Antonio de. *Revista Manuscrita n.15*. Ed. Humanitas, São Paulo, 2007
- MORIN, Edgar. *O Método 4 - As Idéias: Habitat, vida, costumes, organização*. Ed. Sulina, Porto Alegre, 1998
- MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX*. Ed. Unesp, São Paulo, 1998
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Ed. Vozes, Petrópolis; 1987.
- PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1955
- PARENTE, André. "Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade". *Tramas da rede*. Ed. Sulina, Porto Alegre, 2004.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Ed. Martins Fontes; São Paulo; 1997.
- PECCININI, Daisy Valle Machado (org). *Objeto na arte, Brasil anos '60*. Departamento de pesquisa e documentação de Arte Brasileira, FAAP, São Paulo, 1978
- PERES, Michael R. (ed). *The Focal Encyclopedia of Photography*, 4th edition Focal Press, Oxford, UK, 2007.
- RIBON, Michel. *A Arte da Natureza*. Ed. Papirus; Campinas; 1991.
- RUGENDAS. *Fac-simile da edição de 1836 do livro "Voyage Pittoresque dans le Brésil"*. Imprensa Oficial do Estado S/A; São Paulo, 1982.

- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. EDUC; São Paulo, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. "Crítica de processos criativos: uma possível metodologia de investigação da fotografia". in *BOLETIM número dois* – Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia – Departamento de Artes Plásticas – ECA-USP. São Paulo, Ano2/2007.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação: construção da obra de arte*. ed. Horizonte; São Paulo; 2006.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética e Semiótica: uma interface possível*. In: Criação Em Processo: Ensaio de Crítica Genética, FAPESP e Iluminuras; São Paulo; 2002.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. FAPESP : ed. Annablume; São Paulo; 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. (org). *Rastros da Criação – Revista do Centro de Estudos de Crítica Genética, número 1*. PUC-SP; São Paulo, 1997.
- SALLES, Cecília Almeida. *Arte e Conhecimento*. In: Manuscritica – Revista de Crítica Genética, nº 4, APML, São Paulo; 1993.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma introdução*. EDUC; São Paulo, 1992.
- SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*, Ed. UFRGS, Porto Alegre, 2004
- SILVA, Marcia Regina da. *Obra de Arte Pictórica – Um Sistema Complexo Organizado*. In: Revista do Centro de Estudos de Crítica Genética, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP. São Paulo; 1995.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Arbor, Rio de Janeiro, 1981
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. L&PM, Porto Alegre; 2002.
- VIEIRA, Regina Melim Cunha. *A experiência ambiental de Helio Oiticica*. In: Revista do Centro de Estudos de Crítica Genética, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP. São Paulo; 1995.
- VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. Ed. 34; Rio de Janeiro; 1993.

WILLEMART, Philippe. *Antes do começo dos começos*. In: *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, nº 4, APML, São Paulo; 1993.

ZULAR, Roberto (org.). *Criação em Processo – ensaios de crítica genética*. ed. Iluminuras; São Paulo, 2002.

# ANEXO I

## CRONOLOGIA CRIS BIERRENBACH



## CRONOLOGIA CRIS BIERRENBACH

Cristiana Bierrenbach Lima, de nome artístico **Cris Bierrenbach**, nasceu em São Paulo em 1964. Estudou Geologia na Universidade de São Paulo entre 1984 e 1985. Em seguida, optou pelo curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Entre 1989 e 1992 atuou como repórter fotográfica do jornal *Folha de São Paulo* e, de 1992 a 1996 trabalhou para a *Revista da Folha* na mesma publicação.

Foi editora de fotografia dos primeiros números da revista *República* e depois dessa breve experiência, participou da primeira fotonovela brasileira destinada à veiculação na Internet, denominada *O Moscovita*. Depois disso, trabalhou como colaboradora de diferentes revistas como Marie Claire, Elle, Vogue, Claudia e República, entre outras. No período de 2000 a 2007 foi fotógrafa da editora Globo, desenvolvendo retratos e ensaios para diferentes publicações.

Durante seu trabalho no jornal *Folha de São Paulo*, sofreu um acidente de automóvel que a deixou imobilizada por 11 meses. Com essa parada obrigatória das intensas atividades exigidas pelo jornalismo diário, Cris volta-se para uma reflexão mais profunda sobre suas vivências e atividades, questionando-as e, ao mesmo tempo, buscando alternativas para novas possibilidades expressivas. Foi nesse momento que descobre um curso na Oficina Três Rios. Cris confessa: “não queria ficar parada e resolvi participar do

curso de processos alternativos, sob orientação de Marcelo Kraiser, professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. E a oficina foi uma revelação na minha vida. Eu nem sabia o que era, o que ia fazer, já que fui atraída pela idéia de processos alternativos. E naquele momento, em que eu estava cansada da produção repetitiva da redação do jornal, descobri que existiam outras possibilidades dentro da fotografia”.<sup>1</sup>

Foi neste momento que Cris Bierrenbach descobre que seria possível ampliar sua investigação e experimentação no campo da fotografia. Essa descoberta a leva de volta à ECA-USP, em 1990, onde já havia freqüentado o curso de fotografia com Carlos Moreira, um *street photographer* na acepção máxima da palavra, e agora resolve assistir às aulas do professor e fotógrafo João Musa, na área de artes plásticas. Essa decisão incentivou-a ainda mais para desenvolver um trabalho mais assumidamente autoral e voltado para as artes visuais, pois o curso trouxe maiores informações e possibilidades de experimentações. E a partir desse ano dá início à sua participação no circuito cultural da fotografia paulistana.



2. Catálogo *Foto de Autor*, MIS, 1990



1. Catálogo *Foto de Autor*, MIS, 1990

Em agosto de 1990 realiza sua primeira exposição, juntamente com Cristina Guerra e Everton Balardin, no Museu da Imagem e do Som, no projeto *Foto de Autor*, resultado de um grupo de discussão, trabalho coordenado por

<sup>1</sup> Entrevista ao autor, em agosto de 2006.

Eduardo Castanho. Na ocasião, Castanho apresenta os três repórteres fotográficos questionando: “Por que não perverter a ordem? Partir para a ficção, o irreal, deixar a fotografia aflorar do imaginário como redescoberta do imaginário”.<sup>2</sup>

Cris Bierrenbach apresenta um conjunto de imagens em que se perde a referência do real, e nos deparamos com experiências da ordem da montagem de fragmentos de fotografias, somadas às intervenções e rasuras no processo de revelação. Imagens ruidosas, provocativas, que podemos assumi-las como o ponto de partida de um trabalho que irá se consolidar a cada novo ensaio apresentado ao longo de sua trajetória.

Então, paralelamente à sua atividade de fotografia utilitária, dá início a uma trajetória mais pessoal e descomprometida com o uso imediato da imagem. Surge uma inquietação diferenciada, ocasião em que o cotidiano da redação perde o encanto e seu interesse se volta para as inúmeras possibilidades de produção fotográfica, principalmente àquela associada aos processos primitivos e alternativos de produção e tecnologia da fotografia.

Em 1992, também no MIS-SP, participa de uma exposição coletiva – *Fotojornalistas Brasileiros* – organização de Juvenal Pereira, projeto realizado em várias etapas que objetivava mapear o fotojornalismo brasileiro ao longo da segunda metade do século XX. É bom lembrar que a *Folha de São Paulo*, entre a segunda metade dos anos 1980 e o início da década seguinte, foi um centro interessante de produção e disseminação de uma fotografia jornalística diferenciada do ponto de vista de captação e produção. Basta um rápido olhar retrospectivo para verificar que nesse período passaram pela redação do jornal, além de Cris Bierrenbach, Cássio Vasconcellos, Rubens Mano, Bettina Musatti, Everton Ballardin, Cristina Guerra, Massao Goto, entre outros jovens arrojados e destemidos, que trouxeram um frescor para a fotografia da imprensa diária brasileira.

---

<sup>2</sup> Eduardo Castanho, texto de apresentação no catálogo da exposição no MIS-SP, agosto de 1990.

A coordenação desse projeto fotográfico da *Folha de São Paulo* foi de David Drew Zingg (1924 – 2000), lendário fotógrafo norte-americano que chegou ao Brasil no início dos anos 1960 e se instalou no país, participando da revolucionária revista *Realidade* da Editora Abril, entre outras. O que estamos afirmando é que esse processo proporcionado pelo jornal *Folha de São Paulo* viabilizou, para diversos desses jovens acima relacionados, uma nova perspectiva para a produção imagética a partir da fotografia utilitária.

No mesmo ano, em junho de 1992, também participou de uma exposição no MASP-SP – *Ética em Imagens*. É perceptível como seu interesse pela fotografia se volta mais para o circuito de galerias e museus, locais onde há uma maior possibilidade de reflexão e discussão sobre a produção e a linguagem. Já no fotojornalismo, participa mais como uma possibilidade profissional rentável capaz de propiciar vivências e relacionamentos que vão alavancar sua nova meta: a fotografia como expressão e linguagem.

No ano seguinte, em 1993, participa das seguintes exposições coletivas: *Na Falta da Verdade*, realizada na Galeria Casa Triângulo; *Homem-Sanduiche*, performance nas imediações do Teatro Municipal e Praça Ramos de Azevedo, em São Paulo; e *Certa Fotografia*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. No catálogo da performance *Homem-Sanduiche*, o crítico Felipe Chaimovich destaca: “Há um paralelo entre o meio escolhido e a experiência realizada. A figura humana é confundida com o objeto, irrompe ao se subverter a função de veículo de anúncios. A fotografia mostra imagens inesperadas, ao romper com as expectativas do passante urbano. Assim, o desafio da foto-objeto alia-se a outro: a intervenção no espaço público. (...) Com isso, constitui-se um happening fotográfico. (...) Questionar o conceito de foto é questionar o olhar institucionalizado”.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Felipe Soeiro Chaimovich, no texto do catálogo de apresentação da exposição *Homem-Sanduiche*, agosto de 1993.





3. Imagem *Dois homens na praça Ramos*, Catálogo *Homem Sanduiche*, frente e verso, 1993

Em 1994, Cris Bierrenbach esteve presente nas exposições *Na Falta da Verdade*, na Escola de Artes Visuais Parque Lage, Rio de Janeiro, e *10 Vezes*, na Galeira Casa Triângulo em São Paulo. Sua freqüente participação nos espaços mais arrojados de São Paulo e Rio de Janeiro, consolida seu trabalho, cada vez mais voltado às experimentações, que vai tomando conta das suas preocupações estéticas e se transforma num obsessivo e saudável objetivo. Cris lembra que no início do seu percurso “produzia uma fotografia mais documental, percorrendo aquele caminho clássico de sair com a câmera pela cidade, a exemplo dos grandes nomes da história da fotografia como Atget e Cartier-Bresson. É quando se busca as referências, se conhece os grandes mestres e daí, inevitavelmente, acaba na produção dos artistas russos do início do século XX, como Rodtchenko, por exemplo. O gosto vai se apurando para uma estética mais construtivista, o que foi muito instigante para mim”.<sup>4</sup>

Em 1996 Cris amplia seu campo de participação. Mostra seu trabalho na Funarte, São Paulo, na exposição individual denominada *Acheiropoiatoi* e no Itaú Galeria em Belo Horizonte, com outra individual denominada *Roupas em Fotografia*. Também participou do 52º Salão Paranaense realizado no

<sup>4</sup> Entrevista ao autor, em agosto de 2006.

MAC-PR; da exposição *Um e Muitos*, no Itaú Cultural de Campinas; *Sampa – Fotografia de São Paulo*, no Stedelijk Museum het Domein, Sittard, Holanda e Städtisches Museum, em Mülheim, Alemanha; e na coletiva *Nos Limites da Fotografia*, no Sesc Pompéia em São Paulo, curadoria de André Rouillé (França) e Eduardo Muylaert (Brasil). André Rouillé afirma que a exposição está “situada nos limites da fotografia, a exposição não reúne fotógrafos documentários, nem fotógrafos-artistas, mas apenas artistas cuja fotografia é o material privilegiado”. Já o curador brasileiro, Eduardo Muylaert destaca que “a idéia central da exposição é apresentar artistas que se utilizam da fotografia como material da arte contemporânea”.<sup>5</sup>



4. Catálogo *Nos Limites da fotografia*, SESC Pompéia, 1996

Já na mostra no Stedelijk Museum, na Holanda, curadoria de Stijn Huits, foi uma homenagem à cidade de São Paulo. Na ocasião, o crítico Celso Fioravante, destacou que “em sua instalação *Vitral*, Cris Bierrenbach trabalha com fotos próprias e de outros fotógrafos sobre meninos de rua. É uma das que, do desenvolvimento de uma pesquisa na linguagem fotográfica, aborda

<sup>5</sup> Ver catálogo *Nos Limites da Fotografia*, Sesc Pompéia, São Paulo, 1996.

temáticas sociais em seus trabalhos. As fotos foram ampliadas em pequenos espelhos populares sensibilizados à ampliação fotográfica por meio de um processo químico”.<sup>6</sup>

Podemos considerar estas mostras como o momento de ruptura, pois insere, por aproximação, definitivamente o trabalho de Cris Bierrenbach no circuito da arte contemporânea. Na exposição do Sesc Pompéia, ela apresentou o trabalho *Retrato de Família*, que é a construção de três retratos, ampliados no tamanho 100X100 cm, a partir de dois outros retratos produzidos em tempos diferentes. O retrato mais antigo está impresso em acetato e negativado; e o mais recente, também está impresso em acetato só que positivado. A superposição das fotografias impressas no mesmo material, mas de modo diferenciado, traz no espaço da superposição o tempo e a existência do vivido. A superposição de retratos femininos – avó, mãe e irmã – questiona o tempo, elemento fundamental na fotografia e na própria existência.

O ano de 1997 foi muito positivo em termos de divulgação da sua obra. Sim, já podemos falar que Cris Bierrenbach, antes de completar dez anos de atividade já possui um conjunto de trabalhos que formam uma expressiva coleção de imagens, em sua maioria no suporte fotográfico, que tem conexão direta com a produção contemporânea das artes visuais. A exposição coletiva *News from Brazil*, realizada na Ascenbach Galerie, na cidade de Amsterdam; *Sampa – Fotografia de São Paulo*, exibida agora no Kunstmuseum in der Alten Post, na Alemanha; no 22º Salão de Arte realizado no Museu de Arte de Ribeirão Preto; na coletiva *Fora de Registro*, na FAAP, São Paulo; e na coletiva *Identidade/Não Identidade: a fotografia brasileira atual*, curadoria de Tadeu Chiarelli, realizada no MAM-SP e no Centro Cultural da Light, no Rio de Janeiro.

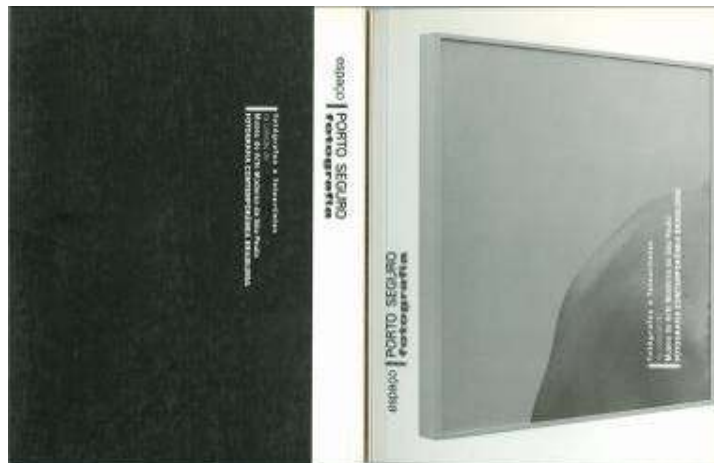
Tadeu Chiarelli destaca: “No caso de Cris Bierrenbach, a artista percorre toda a gama de aspectos da trajetória da fotografia brasileira nesses anos recentes: no início da década, suas fotos de populares gritando

---

<sup>6</sup> Celso Fioravante, in *Paulistanos exportam sua fotografia*, Ilustrada, Folha de São Paulo, 18 de julho de 1996, p.6.

horrorizados, antes de buscarem qualquer tipo de identificação de um povo, atestavam a ausência de possibilidade de individuação quando uma mesma máscara de horror se sobrepõe a toda expressão individual. Atualmente, a artista desagrega por completo os elementos identificadores dos sujeitos que retrata, uma vez que, segmentando os corpos que fotografa, acaba criando seriações de imagens que tendem para a abstração total”.<sup>7</sup>

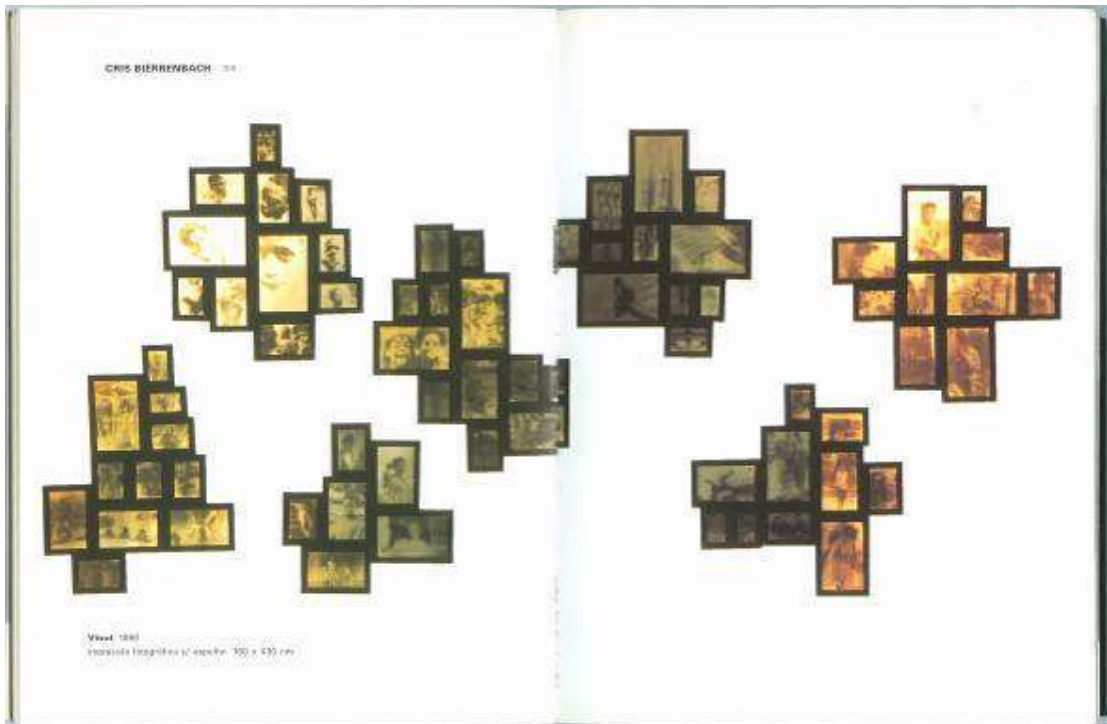
Em 1999, Cris participou como finalista do Prêmio J. P. Morgan de Fotografia, cuja exposição foi realizada no MAM-SP e na coletiva *Fotocriação*, no Sesc Consolação. Depois esteve presente nas coletivas *Tendências da Fotografia Contemporânea*, realizada no Itaú Cultural de Campinas, curadoria de Rubens Fernandes Junior e Nair Benedicto, e da coletiva *Fotógrafos e Fotoartistas na Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo: fotografia brasileira contemporânea*, curadoria de Tadeu Chiarelli. As duas últimas mostras trazem a discussão da fotografia brasileira contemporânea e os curadores em seus textos de abertura defendem posições bem semelhantes em relação à fotografia.



5. Catálogo *Fotógrafos e Fotoartistas na Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo: fotografia brasileira contemporânea*, Espaço Porto Seguro,

---

<sup>7</sup> Tadeu Chiarelli, texto do catálogo da exposição *Identidade/Não Identidade: a fotografia brasileira atual*, 1997.



6. Cris Bierrenbach, *Vital*, 1996



7. Folder *Tendências da fotografia contemporânea*, Itaú Cultural, Campinas, 1999

Rubens Fernandes Junior, no texto do folder da exposição destaca que “o que vale é simular por imagens, tentando apagar as diferenças entre o real e o imaginário, entre o ser e a aparência. Buscar com liberdade a invenção, o imponderável, assumindo os imprevistos e os ruídos, para abrir um campo de possibilidades para a leitura da descoberta e da surpresa. Essa é a tendência

contemporânea da produção fotográfica e o Brasil está absolutamente sintonizado com esse novo ‘olhar’ fotográfico” e Cris Bierrenbach faz parte desse processo.

Tadeu Chiarelli por sua vez, no catálogo da exposição, ao discutir o trabalho de Cris Bierrenbach, destaca que “muitos fotoartistas nos últimos anos se interessaram em investigar a questão da representação e através de manipulações nos negativos colocar em xeque a função captadora da realidade que a fotografia tem” (...) “os fotoartistas propõem uma revisão de estigmas e clichês sexuais, étnicos e culturais; propõem uma revisão da história oficial através da emergência de histórias periféricas. Aqui as apropriações se dão das mais diversas formas e perde-se a possibilidade de identificação de um original”.

No ano 2000, Cris realizou uma exposição individual na Kulturhaus Lateinamerik, no 14<sup>o</sup> Internationale Photoszene Köln, Alemanha; e de uma coletiva no Museu de Las Artes de La Universidad de Guadalajara, na exposição *America Foto Latina: la fotografia en el arte contemporáneo*. No ano seguinte, participa também da coletiva, *Fotografia/Não Fotografia*, realizada no MAM-SP; numa coletiva em homenagem aos 40 anos da Apae no Conjunto Cultural da Caixa, em São Paulo; e, finalmente, passa a integrar a importante Coleção Pirelli Masp de Fotografia, na 10<sup>o</sup> edição da coleção, que reúne o mais expressivo da produção fotográfica brasileira moderna e contemporânea.



8. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp*, 1994

O Conselho Curador da Exposição da Coleção Pirelli Masp selecionou três obras importantes: *As Mulheres de Lot*, de 1993; *The Lines of My Life*, de 1994; *Matrix*, de 1995. No catálogo da exposição, Rubens Fernandes Junior, um dos membros do Conselho Curador da Coleção registra que “o trabalho de Cris Bierrenbach também amplia o conceito de fotografia, rompendo com os padrões formais e técnicos. Ela desenvolve seu trabalho de maneira inventiva e artesanal, seja imprimindo as imagens em suportes não-convencionais, como as lixas de diferentes espessuras para obter como resultado diferentes texturas, seja assumindo a experiência da tridimensionalidade, montando instalações com pequenas imagens ou fragmentos abstratos, cujo conjunto, distribuído num determinado ritmo, cria efeitos gráficos que suscitam a emoção do observador”.<sup>8</sup>

A nova década traz muitas novidades para Cris Bierrenbach, entre elas o fato de passar a ser representada pela Galeria Vermelho<sup>9</sup>, uma das iniciativas mais importantes para a fotografia contemporânea brasileira. Em

<sup>8</sup> Rubens Fernandes Junior, Catálogo Nº 10 da Coleção Pirelli Masp, 2001.

<sup>9</sup> A Galeria Vermelho localizada na Rua Minas Gerais, 350, São Paulo, foi inaugurada em 2003 por Eduardo Brandão e Eliane Finkelstein.

2002 participou da 5ª Semana de Fotografia de Ribeirão Preto, realizada na Casa de Cultura, com uma pequena retrospectiva dos seus principais trabalhos produzidos até aquele momento e também proferiu um relato sobre o processo de concepção de seus trabalhos nas diversas técnicas.

A Galeria Vermelho realiza<sup>10</sup> a primeira exposição de Cris Bierrenbach em março de 2003, denominada *A Operação Illegal*. Cris ocupa a galeria com diferentes suportes – daguerreótipos, cópias fotográficas de radiografias do próprio corpo, e uma projeção em que interage com o espectador. Nessa multiplicidade de técnica e formatos ela assume e expõe corajosamente sua intimidade, uma atitude típica da arte contemporânea.

A série mais polêmica e chocante foi denominada de *Retratos Íntimos*, onde um conjunto de cinco transparências radiográficas, exhibe a artista “por dentro”, num espaço delimitado pelos joelhos até a altura do estômago. Em cada fotoradiografia, Cris introduziu em seu órgão genital um elemento cortante ou pontiagudo – faca, tesoura, seringa, entre outros – que choca pela crueza direta e, ao mesmo tempo, pela perturbação provocada pelo contraste entre o elemento agressivo introduzido e a delicadeza e fragilidade do corpo. Para Eder Chiodetto, “diante de tais fotografias, emerge a sensação da existência de um campo magnético pelo qual o olhar é bruscamente capturado sem definir, no entanto, se a sedução se dá pela atração ou repulsão, justapostas em alta voltagem”.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> A Galeria Vermelho realizou a exposição juntamente com outras exposições de Rogério Canella, Andrezza Valentin, A'e DJ Maria, no período de 19 de março a 17 de abril de 2003.

<sup>11</sup> Eder Chiodetto, *Fotógrafos levam o transitório ao cubo*. Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 18 de março de 2003.





9. 10. Cris Bierrenbach, *Daguerreótipos*, Instalação e mão, 2003

Em 2003, na exposição *Imagética*, curadoria geral de Eduardo Brandão, na cidade de Curitiba, exibe seu primeiro trabalho em vídeo, denominado *Identidade*, que foi adquirido pela Maison Européenne de La Photographie. Este talvez seja seu trabalho mais exposto e viajado, pois já foi exibido em várias cidades brasileiras e no exterior passou por Estados Unidos, Cuba, França, Bélgica, Japão, Uruguai e Holanda.<sup>12</sup>

O Prêmio Porto Seguro de Fotografia, em 2004, escolhe Cris Bierrenbach para a categoria de pesquisas contemporâneas, por suas pesquisas na produção de daguerreótipos. Com clareza, ela desenvolveu uma forma de utilizar uma técnica primitiva de produção de imagens, na realidade a primeira em toda a história da imagem técnica<sup>13</sup>, e traz uma leitura contemporânea para a imagem. Também em 2004 participou do projeto *Corpo de Baile*, que associava a dança e a performance, unindo artistas das várias áreas. Esta performance foi apresentada na Galeria Vermelha e durante a Bienal Internacional de São Paulo.

---

<sup>12</sup> Ver [HTTP://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38702.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38702.shtml)

<sup>13</sup> Entendemos por imagem técnica a imagem produzida por aparelhos, e a fotografia foi a primeira delas.

A exposição *Através do Vidro do Olhar*, realizada em 2004 na Base7, São Paulo, também trouxe novos questionamentos. A exposição na realidade era um vídeo projetado na porta de vidro da galeria, voltada inteiramente para os pedestres que por ali passavam, com as caixas de som posicionadas próximas à calçada para que os transeuntes ouvissem a narração. Um autorretrato intencionalmente pressionado no vidro, dando as costas ao cubo branco da galeria. De qualquer forma, Cris questiona o próprio circuito das artes, pois seu desejo é atrair o público para dentro da galeria para que possa ser “seduzido ou abduzido” pela imagem, mesmo que distorcida, no caso da própria artista. A proposta era minimizar a importância do espaço institucional, no caso a Galeria, inutilizando seu interior, esvaziando-o e permitindo ao público o acesso à obra sem precisar adentrar o espaço.



11. Cris Bierrenbach, *Entrada da Galeria base 7*, 2003

Em 2005 apresentou a performance *Quadro Negro* na *Galeria vermelho*, com uma roupa preta de velcro fixada num quadro negro também de velcro, e as pessoas podiam interagir com a obra alterando o posicionamento da artista fixada no campo do quadro. Também neste ano a Editora Cosac

Naify criou uma coleção denominada *Foto-Portátil*, destinada à publicação de trabalhos fotográficos e que, pela própria formulação do projeto gráfico, abria a possibilidade de se organizar na mesma edição algumas das principais séries desenvolvidas pelo artista. Com essa possibilidade Cris Bierrenbach finalmente conseguiu concretizar seu desejo de produzir um livro, que reunisse algumas de suas séries.



13. Cris Bierrenbach,  
Quadro Negro, 2005



12. Capa livro da coleção *Foto-Portátil*, Cosac Naify, 2005

O crítico Miguel Chaia, no texto do livro evidencia que “ao incomodar o olhar e subverter a técnica fotográfica, Cris vem formatando uma estética do estranhamento, capaz de levantar dúvidas sobre o demasiadamente humano. Suas fotografias permitem, então, indagar se estamos frente a imagens do pré-humano ou do pós-humano. Estes trabalhos engendram um hiato na percepção do observador que, fragilizado pelo impacto das imagens, tentará compreender e sintetizar o mundo num fio de cabelo, nas linhas de vida traçadas nas palmas das mãos, nos rostos vermelhos que parecem gritar, nos

braços ou nas cabeças retratadas. Esta estética do estranhamento nasce do esforço de se colocar criticamente no mundo para obter uma visualidade que expresse poeticamente a complexidade da vida e da arte”.<sup>14</sup>

Sua série de performances, apresentada na Galeria Vermelho, foi ampliada em 2006 com a apresentação da *Troca*. Na ocasião se oferecia uma tesoura e uma navalha para o público que poderia agir sobre a artista, desde que fosse permitido fazer o mesmo com ele. Já em 2007, em *O Beijo*, Cris utilizava uma roupa de velcro branco dentro de um cubo também branco e o espectador era convidado a participar utilizando uma roupa igual para se incorporar ao cubo ou à artista.

O ano de 2007 foi bastante produtivo. Participou do longa metragem dirigido por Kiko Goiffman, *FilmeFobia*, como atriz e diretora de arte. No festival de Brasília, o filme ganhou o Prêmio do Juri e da Crítica, e Cris Bierrenbach faturou o Prêmio de Melhor Direção de Arte. Outro projeto que participou como artista convidada foi a exposição *A Última Foto*, de Rosangela Rennó, que selecionou vários artistas e ofereceu câmeras para fotografar o Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. Cris escolheu a BabyBrownie, fez um filme, mas apenas uma fotografia de cada artista foi ampliada e emoldurada juntamente com a câmera, tornando uma peça única.

No ano de 2008 Cris Bierrenbach além da exposição coletiva *Identidades Contrapostas* realizada no Instituto Tomie Ohtake, e de outra coletiva, *Entre Oceanos 100 anos de aproximação entre Japão e Brasil*, no Memorial da América Latina, também participou do projeto da Galeria Vermelho, *Verbo 2008*, quarta edição do evento de arte focado na performance. Ela apresentou sua série de fotografias *Preservando Futuras Gerações* e realizou uma performance *Comida*, na qual exibia suas pernas lambuzadas com dois quilos de chocolate. Cris se instalou dentro de uma caixa de madeira de 1,20 metros de comprimento, 43 centímetros de largura e 35 de altura. Do lado de fora suas pernas provocavam o público que era convidado a interagir com a ‘obra’.

---

<sup>14</sup> Miguel Chaia, *Cris Bierrenbach*, Coleção *FotoPortátil*, Editora Cosac Naify, 2005.



# ANEXO II

## FRAGMENTOS DAS ENTREVISTAS COM CRIS BIERRENBACH



## FRAGMENTOS DAS ENTREVISTAS COM CRIS BIERREMBACH

**Paula Palhares (PP)**

**Cris Bierrenbach (CB)**

**PP** – A partir da leitura dos seus cadernos e relacionando as suas diferentes séries produzidas ao longo dos últimos anos, vejo no seu trabalho uma forte conexão com a questão da representação do corpo. Isso é muito presente e muito marcante e mais ainda, vejo o seu corpo. Fiquei refletindo sobre essa questão e encontrei alguns pontos de comparação que gostaria de compartilhar com você. A questão é o corpo erotizado e o corpo desprovido de erotização. Se tomarmos a história da arte como exemplo, vemos que essas possibilidades da representação do corpo estão presentes desde a Grécia antiga até a arte contemporânea. Se tomarmos o trabalho desenvolvido por Robert Mapplethorpe (imagem 1), por exemplo, podemos entender que a partir do paradigma clássico de representação ele atualiza esse clássico construindo um corpo com forte erotização. Sua arte é contemporânea, mas Mapplethorpe atualiza as referências já utilizadas, ou seja, do grego ao nu ocidental do Renascimento. Ele é muito clássico, só que é um clássico provido de um olhar contemporâneo. O erotismo começa a se desenvolver na arte ocidental a partir do Renascimento veneziano e toma a cena principalmente no século XVIII, com pintores como Boucher e Fragonard, entre tantos.

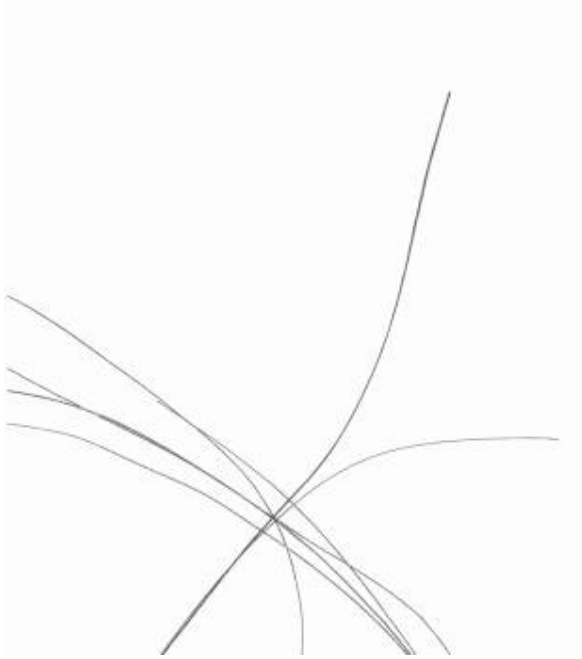


1. Robert Mapplethorpe. *Ken And Tyler*, 1985

Com relação ao seu trabalho *Cris*, a sua representação do corpo vai no sentido contrário. O corpo, sempre presente em sua obra, é um corpo desprovido de erotização, um corpo que problematiza e discute de forma crítica a sua exploração no mundo contemporâneo. Um corpo que revela desde sua totalidade, e radicaliza-se nas abordagens em que fragmentos desse corpo é que se mostram ou se escondem até chegar a representação de um único fio de cabelo como referência essencial da própria artista.

Entendemos que aqui se estabelece uma relação ou até mesmo um diálogo entre a sensibilidade artística e aspectos da ciência contemporânea, pois sabemos que o fio de cabelo (imagem 2) possui todas as características genéticas do ser humano, ou seja, o seu DNA. Ao colocar a representação do fio de cabelo, você traz sua essência; na realidade, é você representada através não só de um fio de cabelo como a menor parte do corpo, mas um fragmento que contém a informação do corpo inteiro. Portanto, o corpo sempre está presente porque a parte contém o todo e, além disso, estabelece um intenso diálogo com a contemporaneidade.





2. Cris Bierrenbach. *Série Loss #5*, 1997

O princípio que estabelecemos para a análise é exatamente essa desconexão entre a sua representação questionadora e crítica, de um corpo massacrado nesse ambiente contemporâneo em relação com o corpo erotizado pela mídia de um modo geral.

**CB** – É uma visão interessante... Até me faz pensar em outras relações entre os trabalhos, e me ajuda a entender melhor porque atualmente tenho tanto interesse pela performance. Vejo que as pessoas estão interessadas em trabalhos antropológicos e nas intermediações tecnológicas entre elas. Por exemplo, eu enviei um projeto para a Espanha e quando vi os selecionados (meu projeto não foi aceito) vi uma predominância dos trabalhos que criavam uma proximidade entre as pessoas e os lugares, intermediadas pela tela e pela tecnologia. O contato físico não existia e o projeto que apresentei de uma performance era exatamente centrada no contato físico.

**PP** – Talvez porque hoje as pessoas entendem que contemporâneo é ter essa mediação tecnológica. Que isso é aproximação. A tela como interface do mundo. Bem, gostaríamos de saber em que momento você começa a ter a percepção que o espaço do seu corpo pode ser o espaço do seu trabalho.

**CB** – Bem, eu acredito que desde o início da minha trajetória a questão do corpo está presente, mas está diluído, também está em outros corpos que não o meu.

**PP** – É um desejo que você projeta no outro e depois você se assume?

**CB** – Exatamente! É quase um espelhamento. Por exemplo, cada uma das mulheres em que fotografei, está representando a mesma cena. Então, é totalmente especular. Quando fotografei dizia para elas: eu sou assim, é isso que eu quero, o momento é esse, a ação é essa. Nesse trabalho, *Mulheres de Lot*, eu contava a passagem bíblica para elas, sobre a mulher que olha para trás para ver a cidade em chamas e é transformada em uma estátua de sal, então pedia para que elas representassem a cena. Não tinha muito o quê fazer, pois na verdade é o plano fechado de uma pessoa olhando para trás; a interpretação é mínima, porém intensa. As nuances são sutis, mas estão lá, no pequeno gesto facial que cada uma delas imprimiu à cena. Pode parecer simplista o que acabo de falar, mas precisaria pensar melhor. Mas, de repente, comecei achar difícil trabalhar com outras pessoas, pois as idéias foram ficando mais complexas, e com isso ficou mais difícil conseguir pessoas disponíveis que se sentissem confortáveis diante da minha proposta de fotografia. Eu também me sentia um pouco desconfortável para pedir certas coisas para outras pessoas, e também não tinha como pagar modelos. Ao final, como eu fiz todos os testes dos trabalhos comigo mesma, acabei achando natural que o trabalho final fosse um auto-retrato, e isso também fazia sentido. Eu passei a ser o meu próprio modelo.

**PP** – Isso inclui, por exemplo, a série que você introduziu objetos cirúrgicos em seu órgão genital? Na realidade, você mostra, mas você esconde...

**CB** – Como assim?

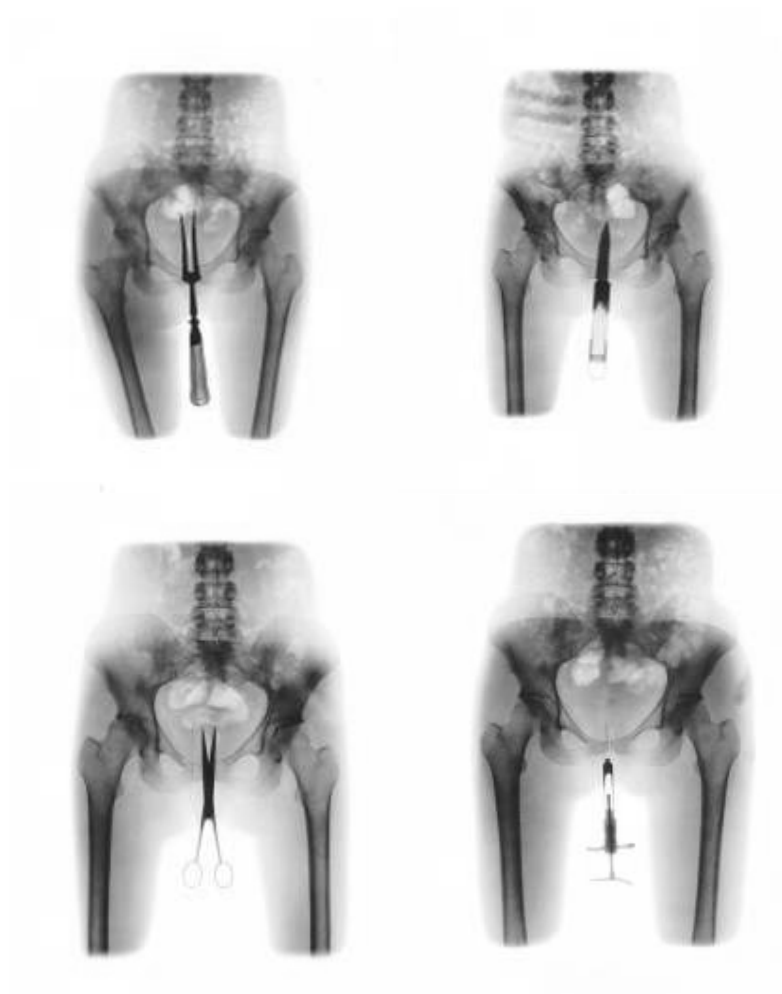
**PP** – Bem, na realidade, você exhibe o positivo de um Raio-X, que não é bem uma fotografia. Ou seja, você mostra e esconde o corpo, e evidencia o objeto.

**CB** – Eu acredito que o interesse inicial tenha sido mais científico. Por acaso eu tive acesso a uma imagem de um Raio-X que fizeram de mim e vi um pedaço de metal dentro do meu corpo. Achei aquilo absolutamente chocante, na verdade o meu DIU, que era supostamente normal, mas quando eu vi aquilo pensei: que horror! Aquela coisa ali flutuando dentro do meu corpo e questionei-me: “gente o que é isso? ... Isso não é normal e a medicina faz a gente acreditar que as coisas são normais, mas elas não são normais”.

**PP** – Não é uma coisa natural, é um artifício, inserido para modificar uma ação do corpo...

**CB** – Eu acabei trocando de médico, pois tive uma série de infecções durante meses e o meu ginecologista dizia que não tinha nada a ver com o DIU. Ele não via necessidade de tirar e me receitou antibiótico atrás de antibiótico durante meses, mas a infecção sempre voltava. Então, fui consultar outra médica e ela me disse com certeza que se eu tirasse o DIU, as infecções parariam. Como de fato aconteceu.

**PP** – Bem, podemos considerar essa tomada de consciência como o ponto inicial da série *Retrato Íntimo (garfo, faca, tesoura, seringa)*, de 2003 (imagens 3, 4, 5, 6). Agora, como você convenceu as pessoas envolvidas no processo para concretizar as imagens?



3, 4, 5, 6. Cris Bierrenbach. *Série Retrato Intimo (Garfo, Faca, Tesoura, Serrinha)*; 2003

**CB** – Foi muito difícil, pois a estrutura corporativa é muito resistente. Demorou um tempo para convencer que se tratava de um trabalho artístico.

**PP** – A estrutura? Como as pessoas reagiram?

**CB** – Nossa! As pessoas não queriam ouvir falar no assunto, mas como sou persistente, encontrei os caminhos para realizar o trabalho. O ensaio já estava amadurecido em minha cabeça, mas fiquei um tempo enorme patinando, buscando alternativas para realizá-lo. Depois de um tempo, foi agendada a exposição na Galeria Vermelho e eu dizia para mim mesma: tem que ser agora, e saí como uma louca perguntando para todo mundo quem conhecia

alguém que fizesse parte da estrutura e pudesse ajudar. Loucura total. Mas, por obra do acaso novamente, meu dentista se entusiasmou com a idéia e me ajudou a fazer todos os testes. A gente ficava fazendo no Raio-X do consultório dele; os testes dos materiais que iam aparecer e os que iam proteger os objetos utilizados.

**PP** – O que você usou? Parafina?

**CB** – Sim, parafina. Eu fiz vários testes; fazia o objeto, fotografava no Raio-X e avaliava se os efeitos eram os que me interessavam. E o meu dentista, depois de perguntar para vários amigos dele, acabou encontrando um amigo médico, ortopedista, que tinha uma clínica em Santana. E ele topou. E lá fui eu, numa noite, super-constrangida, realizar as radiografias finais, para testar a transparência da parafina no Raio-X. E ficamos lá por horas a fio.

**PP** – Bem, você obteve as chapas e qual foi o processo que gerou as imagens finais apresentadas na exposição?

**CB** – Primeiro eu passei as imagens por um *scanner* e invertei do negativo para o positivo. Porque na verdade, aquela imagem em negativo de Raio-X é muito etérea. Apresentei de um modo que seria fácil entender a imagem. Pense bem, o médico avalia o Raio-X que tem um fundo preto e uma coisa transparente, vazada, o osso em evidencia fica meio irreal. Quando se faz a inversão, você vê o contorno da pessoa.

**PP** – Você tem o corpo ósseo perdido no vazio do espaço branco.

**CB** – É meio chocante, você não acha? Mas, muito parecido com um retrato tradicional em estúdio com fundo branco.

**PP** – Mas você subverte um código, que é próprio da área médica. Mas, na verdade, é uma relação de luz e sombra, compreensível para quem trabalha com fotografia, mas não para o senso comum.

**CB** – Tenho certeza que se tivesse mostrado a radiografia mesmo, o impacto seria menor. Porque para mim, é muito menos concreto quando vejo a radiografia. Como foi apresentada, a imagem deu uma descolada do universo da medicina. E a fotografia parece de gente mesmo, pois se vê o contorno, como um desenho, e essa visualidade é mais natural. Você imagina as coisas no fundo branco e não no fundo preto; não enxergamos no fundo preto (no escuro, com ausência de luz) e sim no fundo branco (com luz).

**PP** – E a questão do corpo erotizado versus o corpo não-erotizado?

**CB** – Por um lado a imagem poderia ser super-erótica. É penetração, afinal de contas. Mas é exatamente o contrário, eu estou propondo exatamente o contrário.

**PP** – O Man Ray, por exemplo, tem um *rayograma* (imagem 7) que é uma pena e uma pinça de laboratório fotográfico, que se aproxima muito dessa sua série. Só que é uma imagem sensual enquanto que a sua é dramática.



7. Man Ray. *Sem Título (Rayograma)*, 1923

**CB** – Pelos objetos que escolhi. Pensei em vários objetos, mas selecionei apenas estes. Tem um em especial, o fórceps, que é um objeto curvo, que tem uma forma orgânica. Os selecionados são mais agressivos, por causa das suas finalidades, além de serem objetos cortantes ou perfurantes.

**PP** – Por outro lado a série também possibilita uma discussão sobre a agressão das mulheres nos consultórios dos ginecologistas.

**CB** – O que é normal, pois estes são os procedimentos normais, como enfatiza a estrutura.

**PP** – Mas o conjunto das imagens, voltando no assunto, é o oposto da erotização. E o que chama a atenção são os objetos sem a menor importância e sem a menor delicadeza.

**CB** – É exatamente o oposto da erotização. Também o corte que estabeleci – tudo muito reto, tudo muito estático; não ter o corpo inteiro e sim um fragmento – tudo idealizado para despertar a atenção do observador. Na mesma época de minha exposição na Galeria Vermelho, um pouco antes, vi uma exposição de uma artista italiana no MAC-USP. Ela apresentava uma radiografia que fez da Santa Ceia e eu ficava indagando como se faz uma coisa dessas. Mas, minha indagação era puramente técnica, pois os Raios X eram enormes, de corpo inteiro e eu não achei lugar nenhum que fizesse isso. E eu não queria nada muito alegórico.

**PP** – Se tomarmos a representação da mulher na história da arte, essa área do corpo que você exibiu em sua série é exageradamente volumétrica, pois ali está a continuidade da espécie. Em diferentes fases, diferentes representações, mas sempre a valorização do ventre. Por exemplo, o célebre quadro, *O Casal Arnolfini*, de Van Eyck, aquele excesso de tecido que cobre seu ventre a faz parecer uma mulher grávida. Mas tudo indica que ela não está, mas a situação visual simboliza a fertilidade que era uma decorrência do casamento. Portanto, esse enquadramento que você sugere é bastante pertinente, o corte da cintura ao joelho, porque ele está tratando exatamente daquele fragmento que sempre foi intencionalmente enfatizado na história da arte por determinar um valor. Um valor moral, um valor ético, um valor estético. E seu trabalho aparece num momento de erotização muito acentuado em todos os meios de comunicação impresso atualmente, mas com um apelo questionador e até mesmo politizado, e que propõe uma reflexão crítica..

**CB** – É interessante essa questão da erotização. No final do ano passado, a revista *Fotosite*<sup>15</sup> (imagem 8) convidou um grupo de fotógrafos para criar um auto-retrato sobre um tema associado ao Natal e ao Papai Noel. Para cada

---

<sup>15</sup> Ver revista *Fotosite* de dezembro 2007/janeiro 2008, Ano IV.

artista eles disponibilizaram apenas o chapéu, a barba postiça e um cartão para escrevermos uma mensagem de Papai Noel. Eu criei a minha fotografia e assumi que seria erótica. E comentei com a minha assistente: “aposto como sai com destaque”. Não deu outra, a matéria abre com minha fotografia, depois um homem parcialmente nu e só no final as fotografias mais abstratas.



8. Cris Bierrenbach. *Revista FotoSite* Ano IV Dezembro / Janeiro 2008

**PP** – E sua criação foi pensada?

**CB** – Claro! Pensei com a cabeça de fotojornalista, de quem tem a experiência de redações e conhece razoavelmente como funciona a cabeça dos editores.

### **Daguerreótipos**

**PP** – E a sua série de imagens impressas em daguerreótipos? Como se deu sua aproximação com esse processo?

**CB** – Bem, o interesse pelo processo é uma continuidade na busca dos processos alternativos de produção de imagem. E posso confessar que de todos os processos alternativos o daguerreótipo é o que mais me interessa. Primeiro porque ele funciona como uma espécie de espelho; um espelho que pode produzir uma imagem positiva ou negativa dependendo do ângulo de incidência de luz, uma espécie de mostrar e esconder a imagem.



**PP** – Nessa série também os fragmentos, primeiro as mãos, depois mãos e braços e finalmente, o tríptico *Sem nome*, (imagem 9) um dos mais contundentes de toda a série.



9. Cris Bierrenbach. *Sem Nome (trípico)*, 2003

**CB** – A primeira série de daguerreótipos que produzi foi para a exposição de estréia da Galeria Vermelho, por ocasião da sua inauguração. Eu desenvolvi a série com as mãos das pessoas que trabalhavam na reforma do imóvel onde seria a galeria – o jardineiro, o pintor, o electricista, entre outros. Como se através de cada uma daquelas mãos fosse possível perceber e identificar as pessoas, que genericamente são denominadas de "mão-de-obra"; a pessoa é reduzida à parte nesta denominação. Mas também era uma forma prestar uma homenagem a eles. Mas atualmente estou evitando produzir o daguerreótipo porque o processo é muito tóxico, muito corrosivo. Manipular toda a parafernália necessária para a produção requer muito cuidado. Precisei parar porque estava trabalhando em condições técnicas precárias, em um laboratório sem ventilação adequada, que ficava em frente ao meu quarto e tendo a oficina de polimento das chapas, que faz uma sujeira indescritível, na lavanderia do meu apartamento. Precisava mudar esta estrutura.

**PP** – É interessante refletir sobre a idéia de que o daguerreótipo é um processo primitivo (alternativo), um processo solitário e no seu caso auto-referencial. Ao mesmo tempo, é possível encontrar na história da fotografia, desde seus primeiros tempos, uma série de fotografias de mãos.



10. Alfred Charles Barker 1819 -1873): *A lonely Genius* c. 1850

**CB** – É engraçado... Meu professor norte-americano de daguerreotipia, há dois anos lançou seu primeiro livro que tem como capa a mão dele. Quando eu vi, não acreditei e enviei a capa do meu livro<sup>16</sup> que também é um daguerreótipo de mão. No e-mail escrevi: Jerry dê uma olhada nisso.

**PP** – Quem foi o seu professor?

**CB** – Jerry Spagnoli, de Nova York. Foi com ele que aprendi a produzir daguerreótipos. Freqüentei um curso dele em Montana, quase no Canadá, no meio do nada, literalmente. O fim do mundo e o lugar mais lindo do mundo. Descobri pesquisando na Internet, na realidade era uma época pré internet, quando comecei a pesquisar estas técnicas, era quase impossível achar bibliografia sobre o assunto no Brasil. Eu ficava fuçando na internet até que encontrei um grupo de discussão de processos alternativos, e foi através desta lista que também descobri esses workshops em Montana. Chequei o professor, o que ele fazia, me pareceu bom, me inscrevi e fui.

**PP** – E como foi a experiência?

---

<sup>16</sup> Ver livro da coleção foto-portátil, *Cris Bierrenbach*, publicado pela editora Cosac Naify em 2005.

**CB** – Foi sensacional. Oito alunos, trabalhando intensamente das 7 horas da manhã às 7 horas da noite, durante uma semana, é o tempo que dura o workshop. Depois de um dia inteiro de trabalho eu ia nadar no lago. Era julho, verão, mas nas montanhas nós tínhamos uma temperatura de 30 graus durante o dia e 4 graus durante a noite. Aprendi a lidar com o material químico e preparar a chapa de metal para fixar a imagem. É tudo muito trabalhoso e você ainda desenvolve uma peça única. Mas, é muito gratificante e muito especial.

### ***The lines of my life***

**PP** – Gostaria que você falasse agora um pouco da experiência da série *The lines of my life*, desenvolvida em 1994. Você fotografou várias mãos, de homens, de mulheres... Mas é um trabalho sobre o tempo. A passagem do tempo...

**CB** – Na verdade, para mim é um trabalho sobre o tempo, sendo a linha uma das formas gráficas que é convencionalmente usada para representá-lo. É um trabalho sobre linhas; um trabalho que resulta do encontro com as pessoas, da representação do encontro. Parti do pressuposto que se a linha da vida que temos na mão é a representação de toda nossa vivência, então todas as pessoas que cruzam o nosso caminho, entram para as nossas histórias. Portanto são incorporadas às nossas linhas. E o mesmo acontece para o outro, somos afetados mutuamente. Os outros trabalhos com linhas são também uma forma de representação temporal: com os cabelos são as linhas que representam as perdas e as rugas, os ganhos.

**PP** – Mas o trabalho ganha potência quando você monta as fotografias, umas ao lado da outra?

**CB** – Sim, o trabalho tem que ser montado porque as pessoas são afetadas mutuamente quando há o encontro. Para mim, o ideal seria que ele

continuasse para sempre; uma espécie de bordado infinito da vida inteira. Por exemplo, no caso das fotografias das mãos, eu fotografei muitas pessoas que tinha relações próximas e de longa data. Mas também saía para rua e convidava aleatoriamente as pessoas: “posso fotografar suas mãos?”. Nesse caso, a relação era sempre muito rápida e espontânea.

**PP** – Esse trabalho tem alguma conexão com o do fotógrafo suíço Robert Frank?

**CB** – Bem, o nome da minha série tem relação direta com esse trabalho. Robert Frank foi um dos fotógrafos que quando conheci o trabalho, fiquei fascinada. Ele tem uma trajetória que se inicia no fotojornalismo convencional, escola americana, e num determinado momento começa a subverter essa ordem. Começa a interferir nas imagens, a trabalhar com ficção e com um posicionamento mais subjetivo e conceitual. Ele também parte para o uso da imagem em movimento, começa a fazer filmes. Foi isso que me encantou nele, a possibilidade de sair de um lugar e ir para outro, ou estar nos dois, sem que um anule o outro. Naquela época, na fotografia produzida aqui no Brasil, era tudo muito “o que é certo, o que é errado”, “isto é fotografia, isto não é”. Ao descobrir Robert Frank e sua fotografia, foi uma revelação, uma referência. E quando fiz este trabalho, assumi uma homenagem escancarada. O livro dele chama *The lines of my hand* e a minha série *The lines of my life*. (imagem 11)

**PP** – Se pensarmos na crítica genética, o trabalho dele está na origem da sua criação?

**CB** – Não só ele. No início da minha trajetória na fotografia a influência foi aquela precisão do ‘momento decisivo’ de Cartier-Bresson; depois o trabalho de Bill Brandt, com seus pretos profundos e enigmáticos; depois o trabalho construtivista do soviético Alexander Rodtchenko, que é fantástico, com sua série de ginastas flando no ar. Uma maravilha! Depois conheci o trabalho de Joel-Peter Witkin, com toda aquela encenação na fotografia. Quando você

começa, é natural tentar incorporar todas as regras, mas depois, podemos incorporar as novidades, misturar tudo e de preferência fazer um grande "imbróglio", como diria minha nona.

**PP** – E a questão da materialidade em suas séries? Você já produziu daguerreótipos, Raio-X, processos alternativos impressos em lixas de diferentes espessuras. Enfim, gostaria que falasse um pouco sobre essa questão.

**CB** – Bem, eu tive a sorte de trabalhar na *Folha de São Paulo* onde eu conheci pessoas muito interessantes, entre elas Cássio Vasconcellos e Rubens Mano, que foram muito importantes para mim e abriram um universo de possibilidades, de conhecer coisas, de me apresentar pessoas e processos fotográficos. Foram eles que me apresentaram para o Eduardo Brandão. E minhas referências, que eram as clássicas do fotojornalismo, de repente, explodiram para as revistas alternativas que estavam sendo produzidas na Europa naquele momento. Logo após, sofri um acidente de carro que me deixou afastada do cotidiano da redação por 11 meses. Foi quando eu voltei para a Eca-USP e fiz um curso com João Musa e, ao mesmo tempo, descobri um workshop nas Oficinas Culturais Três Rios sobre processos alternativos de impressão fotográfica. O professor era Marcelo Kraiser, da Universidade Federal de Minas Gerais e ele me inspirou radicalmente, pois quando tomei conhecimento dos processos e aprendi que era possível adicionar a camada sensível do papel fotográfico em qualquer outro suporte, literalmente pirei. Eu disse para mim mesma: estou livre! Livre, pois não preciso ficar restrita ao papel fotográfico comercializado. Nesse momento, por exemplo, entrou a lixa como suporte.

**PP** – Nesse momento que a materialidade começa a ganhar corpo em seu trabalho?

**CB** – Foi exatamente aí que descobri que existia outras técnicas e que era possível aprender e praticar. Depois dessa oficina comecei a pesquisar por conta própria. Cheguei ao daguerreótipo e aos outros processos. Mas no caso

do daguerreótipo não tive coragem de fazer sozinha, de me jogar nessa nova empreitada, porque é muito complicado, lia os manuais antigos e não entendia nada, pois os nomes dos químicos são diferentes. Eu fiz o curso somente no ano 2000 e a primeira exposição do material aconteceu em 2003 quando abriu a Galeria Vermelho, com a série *Mão-de-Obra*. Depois ainda fiz um curso com o Francisco da Costa, no Rio de Janeiro, mas choveu muito durante a oficina e a umidade é o pior inimigo do daguerreótipo. Fui conhecer o processo original com ele, porque nos EUA aprendi um processo de revelação que não usa mercúrio.

**PP** – Nós falamos de alguns fotógrafos... Gostaria de saber que outra manifestação artística te move – música, literatura, poesia...

**CB** – Acho mais fácil excluir o que não gosto. Teatro para mim é complicado; gosto de ler a peça, mas o teatro propriamente dito, acho muito difícil. De ópera não consigo realmente gostar. Estudei piano e a música está presente em minha vida, gosto de algumas óperas, de algumas músicas eletrônicas, de alguns rock pesado. Mas eu amo Bach, desde que comecei estudar piano, foi uma coisa alucinada. Recentemente, passei ouvir Brahms, um músico que não tinha dado muita importância e agora estou viciada.

**PP** – E você escreve?

**CB** – Escrevo muito pouco. Antes escrevia mais...

**PP** – E os cadernos? Você escrevia nesses cadernos?

**CB** – É uma confusão... E é tão neurótico...

**PP** – Tem alguma ordem, alguma seqüência?

**CB** – Não! Tudo ao mesmo tempo e não é só isso. Eu começo a escrever dos dois lados ao mesmo tempo e eles se encontram no meio. E não tem data nenhuma.

**PP** – E quando você tem uma idéia, ela é anotada?

**CB** – Não, agora estou tentando sistematizar mais. Eu fico muito tempo no computador e acabei transferindo a coisa do caderno para o computador. Eu ainda desenho no caderno, ou quando tenho uma idéia de foto, elaboro uma referência para registrar a idéia.

**PP** – E você sonha com seus trabalhos?

**CB** – Não. Na realidade penso mais nos trabalhos quando estou praticando natação, atividade que frequento três vezes por semanas.

## **Performance**

**PP** – Como você chegou à performance?

**CB** – Em 2003 assisti a apresentação do grupo "Corpo de Baile", na Galeria Vermelho. Era um grupo de artistas, bailarinos, *performers*, com uma proposta de apresentação multimídia que me interessou muito. Conheci o idealizador e organizador do grupo, o ex-bailarino Marcos Gallon, e disse que se ele precisasse mais alguém eu adoraria participar. Ele viu meu trabalho, que nesta época já tinha muito este caráter de performance para a câmera, com os autorretratos, e me chamou para entrar no grupo. Fiz as apresentações de 2004 e infelizmente o grupo acabou pela dificuldade de conciliar os horários de todos e falta de patrocínio. No ano seguinte a Galeria Vermelho resolveu criar o evento de performances "Verbo". O Eduardo Brandão me incentivou e me convenceu a participar. Eu não sou obrigada a fazer, mas sou instigada. Ele impõe e eu me coloco automaticamente num desafio e o processo é desencadeado. Eu me coloco automaticamente pensando no assunto e de repente tudo acontece.

**PP** – Como você se sente quando chega ao espaço da Galeria Vermelho?

**CB** – Lá é um ambiente que parece estar ali pedindo para interagir comigo. Ele me cobra naturalmente isso, pois toda vez que entro lá, eu olho para um lado, olho para outro e quando me dou conta, já estou pensando em alguma coisa. É

engraçado porque tenho pensado muito em coisas que são específicas para lugares em geral, trabalhos específicos para espaços determinados.

**PP** – O lugar te acolhe?

**CB** – O trabalho do artista não é único e exclusivamente dele com ele mesmo, mas está sempre dialogando com outro artista que é quem vai ocupar, simultaneamente, o outro lado da galeria, no espaço expositivo. Quer dizer, estou sempre pensando nesse outro, o tempo todo, pois outros artistas estão presentes.

**PP** – E o que te leva à performance? Alguma coisa mais forte?

**CB** – Tenho curiosidade em ver exatamente a reação imediata das pessoas. Quando acontece a exposição do seu trabalho, tem a vernissage, as pessoas vão, olham, comentam, e até é possível escutar os comentários porque as pessoas nem sempre te conhecem. E eu acho curioso ver a reação das pessoas.

**PP** – Você nunca pensou fazer a performance com uma atriz e não você se expondo?

**CB** – Estou pensando num trabalho neste momento que gerou essa dúvida, mas ainda estou levantando a possibilidade de utilizar outra pessoa. Fazer a performance, sei lá, significa dar a cara para bater. Eu não encararia o teatro porque me parece uma coisa chata ter que repetir a mesma coisa por vários dias. Precisa gostar muito e eu não consigo entender. Não é que você vai e faz a sua parte; tem um monte de gente olhando para você e não pode perder o pique. Teatro e cinema têm a coisa da vaidade do ser, que é um pouco demais para mim

**PP** – Mas como é o processo de construção da performance?

**CB** – Na verdade, eu efetivamente já fiz duas. A primeira era um quadro de velcro preto e eu de macacão preto, também de velcro. E eu ficava colada no



quadro e as pessoas podiam mexer, colar, descolar. Isso foi em julho de 2005. A segunda foi em julho de 2006 – eu ficava numa mesa, que tinha uma navalha e uma tesoura e as pessoas podiam fazer qualquer coisa comigo desde que eu pudesse fazer o mesmo com elas. O meu processo de criar uma performance parte sempre de uma vontade constante: que ela promova algum tipo de contato físico com os espectadores.

**PP** – As pessoas tinham acesso a sua roupa, a sua pele? Ou a tudo? Elas podiam cortar a sua roupa também?

**CB** – Esse é outro motivo pelo qual eu faço performance. A reação das pessoas é muito imprevisível. Você pode mandar a pessoa fazer uma coisa ou sugerir que ela faça, mas isso não significa que ela, necessariamente, vai fazer. A maioria das vezes não acontece pois cada uma delas lê de uma maneira muito particular. Minha intenção inicial era que fosse alguma coisa de maior predominância estética, da pessoa querer trocar a aparência. Mas, quando estava quase pronta para iniciar a performance me deu o maior receio de que as pessoas pudessem barbarizar, afinal os objetos eram cortantes. Tudo bem existia um contrato verbal de que tudo que elas fizessem em mim eu poderia retrucar, mas nada garante que a pessoa vai permitir. Esse era o maior dos receios, incluindo a perda de cabelo. No início, informei minha proposta. Um sujeito levantou-se prontamente, coisa que eu não esperava, e veio todo feliz para cima de mim. Eu disse: você está ciente que tudo o que você fizer comigo eu vou fazer com você, certo? Ele deu uma parada, pensou, e depois de um minuto, atacou minha sombrancelha. Raspou ela todinha. E como o nome da performance era *A Troca*, também agi em todas as ações que recebi.

**PP** – E as roupas?

**CB** – Cortaram minha camiseta também, as pessoas vão se soltando à medida que o tempo vai passando. Elas agem muito em função do que as outras pessoas fazem então o processo é desencadeado. O cronograma da noite previa que eu teria 20 minutos para fazer a performance, e as pessoas, somente quando já estávamos chegando ao final dos 20 minutos, começaram

a se soltar e ter idéias, então ficaram muito decepcionadas quando eu sai. Se eu tivesse ficado mais tempo acho que teria perdido muitas outras coisas...

**PP** – Tempo suficiente para detonar qualquer ação. E as pessoas utilizaram as “ferramentas”?

**CB** – Poderia nesse tempo programado também não acontecer nada; seria um tédio profundo. Mas um cara levantou e cortou um pedaço do meu cabelo, outro se aproximou e me abraçou e beijou. Enfim, essa era a proposta, mas daí uma pessoa chegou ao meu lado e disse: “se eu abaixar a calça, você abaixa a sua? Pode fazer isso?” Fiquei em silêncio e ele veio e me cortou os pelos. Uma jovem refez minha sombrancelha com lápis. E os vinte minutos passaram depressa, mas a coisa poderia pegar fogo.

**PP** – E como surgiu a idéia do velcro?

**CB** – No ano anterior eu havia participado de um grupo de corpo de baile, lá da Galeria Vermelho, que é uma mistura de dança e performance, uma coisa híbrida, de arte. O resultado final não era um espetáculo, mas experimentações, vivências expressivas, onde o corpo, o espaço, o tempo e o movimento, geram um campo de idéias que tem muito do acaso e da improvisação. Nós trabalhávamos num espaço grande, com ações que aconteciam ao mesmo tempo, mais ou menos sincronizadas, mas nunca vendo o outro. É impossível controlar o tempo do outro. Ao final das apresentações acreditávamos que o grupo ia continuar com as apresentações e uma das idéias que íamos tentar, após longas discussões, era sair do plano do chão. Lembro-me de um período da minha infância em que minha mãe começou a ter alguns gatos e uma brincadeira que nós tínhamos em casa era pegar o gato e ‘jogá-lo’ na cortina. Ele ‘colava’ e caía, como se tivesse uma espécie de velcro em suas patas. Pensando nessa ‘experiência’, elaborei a história do velcro. No começo da loucura da imaginação do processo de criação, era forrar tudo com velcro, mas isso custaria uma fortuna. E tem velcros que você não consegue arrancar, separar as partes e tem os mais simples. Além disso, tem a questão

da área que você vai colocar o velcro. Diante de tantas limitações acabei optando pelo velcro normal.

**PP** – E quem fez o macacão? Você fez alguma pesquisa têxtil?

**CB** – Foi uma amiga estilista chamada Simone Mina. É difícil de fazer, pois a roupa tem que ter resistência e ser maleável para permitir o movimento das articulações.

**PP** - Você realizou duas performances? A do velcro e a da mesa com os objetos cortantes?<sup>17</sup>

**CB** – Sim. Esta última que realizei, com os objetos cortantes, eu misturei o trabalho de Marina Abramovic e da Yoko Ono. Eu conheci o trabalho delas quando estudei a questão da performance. Na performance da Yoko, as pessoas cortam um pedaço de sua roupa até o limite do tempo estipulado para aquela ação; e a da Marina, foi colocado vários objetos numa mesa e as pessoas pegavam os objetos para fazer o que quisessem com ela em seu corpo imóvel. De maneira geral as performances são muito sérias, vejo muitos artistas fazendo e tenho a sensação de martírio. No caso da Marina, as pessoas chegaram ao limite, ela apanhou com vários dos objetos expostos e um sujeito chegou a colocar o revólver, que ela tinha disponibilizado para a ação, na sua cabeça. eu não quero fazer performances que possam dar qualquer impressão de martírio, quero estabelecer relações de contato e reciprocidade com as pessoas. Também gosto de me divertir e rir com a situação.

**PP** – E o espectador deve saber lidar com a situação. A performance tem um lado lúdico que é bastante interessante.

---

<sup>17</sup> Até o momento desta entrevista Cris Bierrenbach tinha participado de duas performances na Galeria Vermelho. Depois participou do Projeto Verbo 2008, da mesma galeria, ocasião que apresentou a performance *Comida*. Ela passou 20 minutos numa caixa de madeira de 1,20 metros de comprimento, 43 centímetros de largura e 35 de altura. Do lado de fora exibiu suas pernas lambuzadas com dois quilos de chocolate derretido para seduzir o público. “A idéia era misturar a linguagem da escultura com interatividade”, declarou a artista.

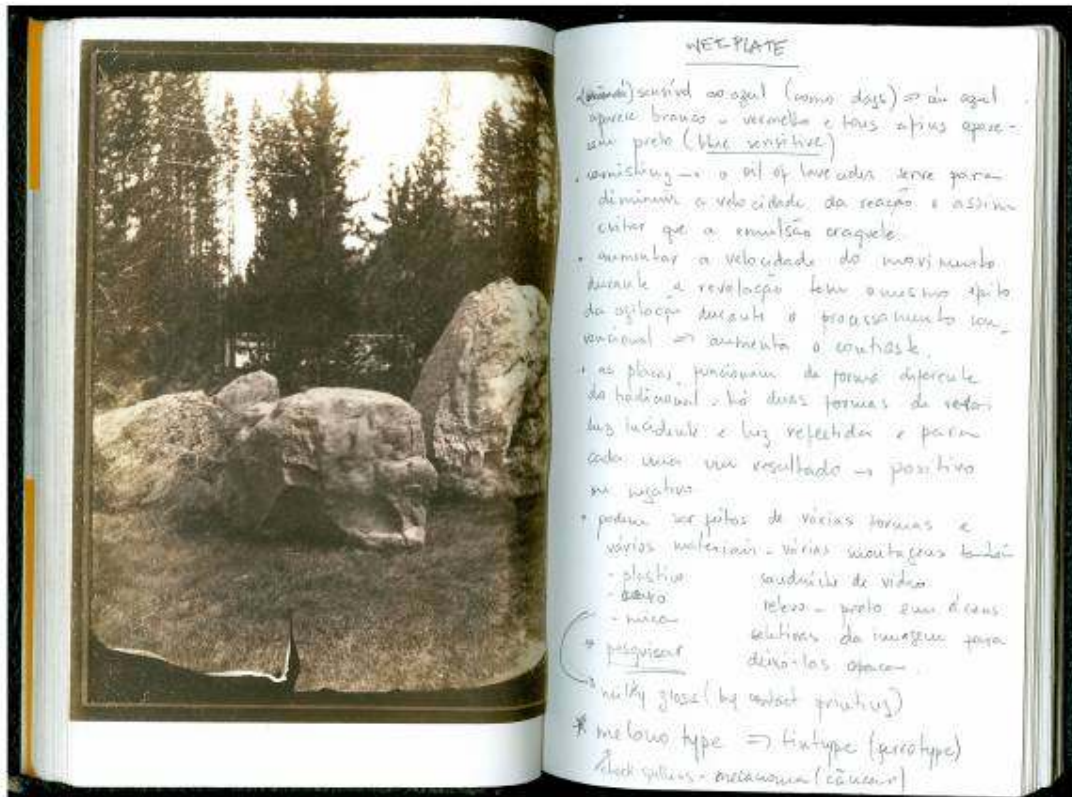
**CB** – O artista é quem estabelece os limites, impõe as barreiras. Não nos esqueçamos que a performance é um ato de contestação, uma forma política de expressão. Quer dizer, toda arte é política, mas ela abraça mais enfaticamente essa questão de ser politizada. A performance ganha mais ressonância a partir dos anos sessenta e no Brasil, muito em função da ditadura, ela possibilitou que muitos artistas se expressassem naquele ato efêmero, fugaz, do ponto de vista do tempo de duração.

PP – E você se divertiu?

CB – Claro que me diverti. Para mim, a performance é sempre muito lúdica e creio que as pessoas também se divertem.

# ANEXO III

## PROCESSOS HISTÓRICOS - FOTOGRAFIA



# PROCESSOS HISTÓRICOS – FOTOGRAFIA

## 1. ALBÚMEN

O papel albuminado foi introduzido em 1850 por Luis-Desiré Blanquart-Evrard (1802–1872). Este processo é uma evolução do papel salgado. Blanquart-Evrard adicionou uma camada de albumina ao papel para evitar que a imagem se formasse profundamente nas fibras do mesmo.

A albumina, substância proveniente da clara do ovo, era aplicada em uma das superfícies do papel. Essa camada dava à imagem uma aparência brilhante e permitia que os detalhes provenientes do negativo se mostrassem impecáveis.

Após a aplicação da albumina, uma camada de nitrato de prata era adicionada e a folha era exposta à luz sob o negativo de collodium em vidro. Era muito comum dar um banho de ouro durante a revelação e fixação da imagem, pois este intensificava os tons que variavam do beringela, roxo, vermelho, marrom ao preto, dando um brilho extra à imagem final.

O albúmen foi o processo mais popular do século XIX, e foi mundialmente utilizado desde sua introdução até o final do século, sendo substituído pelo papel já sensibilizado em gelatina e prata utilizado até os dias atuais.

## 2. CIANÓTIPO

O cianótipo é facilmente reconhecível por seus tons azulados. Foi descoberto por Sir John Herschel (1792 –1871) em 1842, um ávido pesquisador na área da

fotografia, tendo criado o termo “Photography” em 1839, e descoberto mais de um processo fotográfico como, por exemplo, o Van Dyke, e o Antotipo, entre outros.

O cianótipo se diferencia dos outros processos fotográficos, não somente por sua cor, mas também por não utilizar a prata como componente principal, este foi o primeiro processo a utilizar sais de ferro como seu elemento foto-sensível. Os principais componentes químicos do cianótipo são citrato de amônia férrico e ferricyanide do potássio. Quando estes componentes são combinados e expostos à luz ultra-violeta, o ferro férrico é reduzido a ferro ferroso, que conseqüentemente reage com o ferricyanide produzindo o tingimento cyan.

O cianótipo foi inicialmente pouco utilizado, embora engenheiros e arquitetos o utilizassem como método de reprodução de seus desenhos. Por ser um processo barato e não tóxico alguns fotógrafos o utilizavam para fazer cópias teste de seus negativos e já na virada do século XIX para o XX, este ganhou popularidade entre os fotógrafos amadores. Uma nova popularidade veio após os anos 1960 com as vanguardas contemporâneas.

### 3. CARTE DE VISITE

O *Carte de Visite* é literalmente um cartão de visitas em que um retrato de corpo inteiro ou somente do busto, em albúmen, era montado em um cartão rígido tamanho aproximado de 11 x 6 cm. No início os cartões eram simples, mas com o aumento de sua popularidade foram ficando mais sofisticados. Cada comprador adquiria quantos cartões desejasse e os dava de presente a amigos e familiares como uma lembrança. Muitos montavam álbuns (vendidos já padronizados) com as imagens daqueles que conhecia.

O introdutor deste processo foi o fotografo francês André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819–1889), que em 1854 não só apresentou este novo formato de fotografia, mas também uma câmera com oito lentes que permitia fotografar a mesma ou diferentes poses em uma só placa negativa, o que barateou o custo para o consumidor.

A popularidade dos *Carte de Visite* teve seu ápice nos anos 1870 quando, não somente eram produzidos para indivíduos específicos sob encomenda, mas foram produzidos retratos de celebridades e vendidos aos milhares para o público em geral.

Este formato de fotografia superou a popularidade do Albúmen e chegou a ser produzido com cópias em gelatina e prata no final do século XIX, e logo após perdeu seu lugar e se tornou obsoleto.

#### **4. COLLODIUM: NEGATIVO MOLHADO, AMBRÓTIPO E FERRÓTIPO**

O collodium é uma substância que foi bastante utilizada em diversas áreas devido à sua qualidade de cola. Após muitos estudos sobre suas propriedades e possíveis usos, foi Frederick Scott Archer (1813–1857) em 1851 quem apresentou uma fórmula para produzir negativos fotográficos utilizando o collodium sobre uma chapa de vidro.

O processo é simples, uma solução de 2% de collodium com uma pequena percentagem de iodo de potássio, era colocada sobre uma chapa de vidro, esta chapa era então mergulhada em uma solução de nitrato de prata e imediatamente colocada na câmera para ser exposta à luz. Este processo deveria ser feito com a chapa molhada, pois uma vez seca perdia sua capacidade de reter uma imagem. A imagem era revelada utilizando um ácido e depois lavada com água. Um último banho de tiosulfato de sódio era dado para remover iodetos de prata que não haviam sido expostos a luz. Para finalizar uma camada de verniz era aplicada sobre a emulsão para a proteção da mesma.

Os negativos molhados eram produzidos em altas quantidades desde sua introdução até o final do século XIX, e eram reproduzidos em albúmen.

O ambrótipo é o mesmo processo descrito acima, sua diferença é que é exposto por menos tempo, e quando colocamos sob um fundo escuro a imagem se torna positiva. Este processo foi utilizado entre 1855 e 1865 e era montado em estojos como os utilizados para os daguerreótipos. Alguns fotógrafos utilizavam vidros coloridos, o rubi era o mais popular, para produzir a imagem. Assim não era necessário o uso de um fundo escuro, para tornar a imagem em positivo.

O ferrótipo foi mais uma variação do uso do collodium, só que desta vez o suporte era uma chapa de ferro ao invés de vidro. Este método foi sugerido e pesquisado por diversos fotógrafos, simultaneamente, entre França, Inglaterra e EUA por volta de 1855. O ferrótipo era um produto muito barato e se tornou popular entre



as classes mais baixas, além de ter sido muito utilizado pelos soldados durante a Guerra Civil Norte Americana.

Inicialmente os ferrótipos eram apresentados em estojos similares aos utilizados para ambrótipos e daguerreótipos, mas a partir da década de 1860 passaram a ser apresentados em molduras de papel.

## **5. DAGUERREÓTIPO**

Com o crédito de ser o primeiro processo fotográfico do mundo, o daguerreótipo foi apresentado pela primeira vez na França em 19 de Agosto de 1839 por Jacques-Mandé Daguerre (1787-1857). Este processo surgiu de uma parceria entre Daguerre e Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) que faleceu antes da conclusão dos experimentos. O daguerreótipo é uma imagem positiva feita sobre uma placa de cobre com uma camada de prata por cima. Os vapores de iodo criam uma camada foto-sensível sobre a prata, e esta após exposição à luz em uma câmera, é revelada em vapores de mercúrio. A imagem produzida possui um detalhamento impecável e é exclusiva, já que o processo gera uma única matriz não reproduzível.

O daguerreótipo floresceu na Europa e nos Estados Unidos durante as décadas de 1840 e 1850. Devido a sua delicada superfície era montado sob um vidro e em um estajo normalmente de couro e posteriormente de baquelite. Este processo foi lentamente sendo substituído por outros mais simples e mais baratos como o ambrótipo, o ferrótipo e mais tarde o Albúmen em *Cartes de Visite*.

## **6. GOMA BICROMATADA**

A goma bicromatada foi um dos primeiros processos fotográficos coloridos da história. Este foi apresentado em 1894 por A. Rouillé-Ladevèze (1843–1910) em Paris e Londres e foi extremamente popular entre os fotógrafos pictorialistas no período de 1890 à 1900. O processo é feito utilizando-se de uma solução de goma arábica, pigmento (normalmente aquarela) e potássio bicromatado aplicados sobre uma folha de papel de alta gramatura. Ao secar o papel é exposto à luz ultra-violeta sob um negativo, e depois lavado com água. Cada cor demanda uma camada deferente, ou seja, o processo se repetirá conforme o desejo do fotógrafo.

## **7. PAPEL SALGADO**

O papel salgado foi o primeiro processo fotográfico positivo em papel da história. Sua origem mais conhecida é como a imagem positiva do Calotipo de William Henry Fox Talbot (1800–1877), e provém dos anos 1830, sendo patenteada pelo mesmo em 1841.

O processo se resume a uma camada de cloreto de prata sobre uma folha de papel e fixado com tiosulfato de sódio. Este foi utilizado por fotógrafos até a introdução do albúmen, em 1850. Não obteve a popularidade do daguerreótipo, mas fotógrafos gostavam de experimentar as possibilidades do processo.

## **8. PLATINA**

A cópia em platina foi introduzida em 1873 por William Willis (1841–1923), que em 1879 criou a Willis Platinotype Company. Em 1882 as fórmulas se tornaram públicas e houve um grande grupo de fotógrafos que se tornaram adeptos ao processo devido a delicadeza de seus tons, sua permanência e sua delicada superfície. Dois grupos se utilizaram muito da técnica: os Pictorialistas e os Foto-Secessionistas – ambos com o intuito de produzir fotografias de arte.

A platina é um processo férrico que utiliza oxalato de ferro, potássio cloroplatina, ácido oxálico e possivelmente clorato de potássio. O papel é exposto à luz ultra-violeta e depois parcialmente revelado com oxalato de potássio, e sua fixação é feita com ácido hidrocloreto diluído, seguido de uma lavagem com água.

## **9. VAN DYKE**

Introduzido nos anos 1840 por Sir John Herschel, o Van Dyke é facilmente reconhecido por seus tons de marrom escuro a marrons bem claros. Esse processo é composto de citrato de amônio férrico, combinado com ácido tartárico e nitrato de prata e é revelado com água.

Infelizmente este processo foi pouco utilizado no século XIX e apenas nas últimas décadas vem sendo utilizado por artistas contemporâneos como uma alternativa aos processos convencionais.

# 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](#)