

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

FERNANDA MARIA TRENTINI CARNEIRO

SOBRE ANJOS E SUAS ASAS NA ARTE

FLORIANÓPOLIS / SC

2010

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

FERNANDA MARIA TRENTINI CARNEIRO

SOBRE ANJOS E SUAS ASAS NA ARTE

Dissertação de mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, na linha de pesquisa em Teoria e História da Arte.

Orientadora: Professora Dr.^a Sandra Makowiecky

FLORIANÓPOLIS / SC

2010

Ficha Catalográfica

(Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária Alice de Amorim Borges - CRB 865/14)

C289s

Carneiro, Fernanda Maria Trentini.

Sobre anjos e suas asas na arte / Fernanda Maria Trentini Carneiro.
Florianópolis: 2010.

112 f. : il. ; 30 cm.

Inclui referências.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, 2010.

Orientadora: Dr.^a Sandra Makowiecky.

1. Arte contemporânea. 2. Imagem. 3. Alegoria. 4. Anjo. I. Makowiecky, Sandra. Universidade do Estado de Santa Catarina. III. Título.

CDU 7.036

FERNANDA MARIA TRENTINI CARNEIRO

SOBRE ANJOS E SUAS ASAS NA ARTE

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa em Teoria e História das Artes Visuais.

Banca examinadora:

Orientador: _____

Professora Dr.^a Sandra Makowiecky (UDESC)

Membro: _____

Professora Dr.^a Rosângela Miranda Cherem (UDESC)

Membro: _____

Professor Dr. Marcos César de Senna Hill (UFMG)

Florianópolis, 12 de julho de 2010.

Aos meus pais, Fernando e Maria Inês.

AGRADECIMENTOS

Pelo contínuo envolvimento com o tema, pude contar com a presença e colaboração de muitas pessoas queridas. Agradeço a **Deus** pela força e coragem, importantes para mais esta etapa da vida.

Agradeço aos meus pais. À **Maria Inês**, por seu interesse neste trabalho, companhia em eventos, discussões em torno das figuras aladas, da religião e da arte, ao meu pai, **Fernando**, por sua presença distante.

Agradeço ao **Adriano**, companheiro inquestionável, pelo apoio e companhia nesta trajetória, muito fortaleceu uma relação de construções e conquistas, mesmo tendo pedras de aflições e de angústias.

Agradeço à minha orientadora, Professora **Sandra Makowiecky**, pelo seu carinho e sua confiança. Seu olhar e suas palavras foram significantes para a construção e a segurança deste trabalho.

À Professora **Rosângela M. Cherem**, por dispor de frestas, de caminhos movediços possíveis e de seu pensamento caleidoscópico.

Ao Professor **Marcos Hill**, por contribuir com suas considerações e cooperar na construção de um pensamento complexo e inteligível.

Aos **amigos**, por suas pupilas serem aberturas possíveis e por nossas conversas em tramas do trabalho e da vida.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais** e à **UDESC** por investir e acreditar nesta pesquisa. Aos **professores, técnicos e colegas**, que direta e indiretamente acompanharam e cooperaram na edificação profissional e pessoal.

*“De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?
Por que caminhos seguem,
Não os meus tristes passos,
Mas a realidade
De eu ter passos comigo?
[...]
Um momento afluyente
Dum rio sempre a ir
Esquecer-se de ser,
Espaço misterioso
Entre espaços desertos
Cujo sentido é nulo
E sem ser nada a nada
E assim a hora passa
Metafisicamente.”*

Fernando Pessoa.

RESUMO

CARNEIRO, Fernanda M. T. **Sobre anjos e suas asas na arte**. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em Teoria e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Florianópolis, 2010.

Este trabalho propõe investigar questões sobre as potencialidades reveladas pela figura alada, em especial na afinidade do anjo com temas como alegoria, modernidade e contemporaneidade. Propõe analisar as “significações infinitas” ressurgentes do anjo e como sua imagem sobrevive e vive com o tempo até a contemporaneidade, na arte contemporânea. O primeiro capítulo, intitulado *Constância e variação*, apresenta as constantes figuras aladas na história, na história da arte até a utilização dessa imagem como iconografia cristã, quando o estudo da alegoria por meio do decoro fez com que a construção decorativa se desse de forma persuasiva, atingindo a arte colonial luso-brasileira, mediante o Padroado. A construção religiosa, ligada aos fatores econômicos, acompanhada pelo decoro, acarreta repetição e diferença singular no aparecimento do anjo. No segundo capítulo, chamado *Presença e ausência*, pontua-se a presença do anjo na relação com o espectador e o mundo no final do século XIX e início do século XX, da passagem do divino ao humano. Assinala-se a imagem do anjo como alegoria da modernidade, figura adotada e estudada por Walter Benjamin, como característica decorrida das transições na época. O anjo, esquecido pela desilusão humana, aparece como reflexo desse sintoma da modernidade, da efemeridade e do sentimento de melancolia, da perda da condição divina, a queda do anjo, para o ser dotado de humanidade. O terceiro capítulo, *Persistência e reelaboração*, aborda a aparição do anjo na arte contemporânea como campo de possibilidades e probabilidades. Frente às tensões do mundo aparente, o anjo na arte surge como espelho da humanidade na contemporaneidade. Dessa forma, sobrevive pelo lado oposto, como ser disforme e por avarias. Consiste na reelaboração da imagem como sobrevivência da forma e passa a existir como peso de sua própria condição, insustentável e insuportável leveza. Este estudo concretiza-se por meio da pesquisa bibliográfica, sob o viés teórico e histórico da arte, de valor mais filosófico e especulativo relacionado com as imagens, numa operação por colagens e conexões, com possibilidade de novas interrogações e interlocuções.

Palavras-chave: Anjo. Imagem. Alegoria. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This work proposes to investigate aspects about the potentialities revealed by the winged figure, especially in the angel's affinity with thematic as allegory, modernity and contemporaneity. To analyze its resurging "infinite significations" and how angel's image survives and lives with time to contemporaneity, in contemporary art. In the first chapter, entitled *constancy and variation*, it is presented the constant winged figures in history, in art history up to the usage of this image as Christian iconography, when allegory's study through decency made decorative construction to happen in a persuasive form, reaching colonial Portuguese-Brazilian art, through Christian Patronage. Religious construction, connected to economical factors, joined by decency, appears repetition and difference, unique in the angel's appearance. In the second chapter, entitled *presence and absence*, we punctuate the angel's presence in the relation with the spectator and the world in the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, from the passage of the divine to the humane. We stand out angel's image as modernity's allegory, Walter Benjamin's adopted and studied figure, as characteristic elapsed from the transitions of the time. The angel, forgotten by human delusion, appears as a reflex of this symptom of modernity, the ephemeral and melancholy feeling. From the lost of divine condition, the angel's fallen, the being endowed of humanity. In the third chapter, as *persistence and reelaboration*, it is approached the angel's appearance in contemporary art as the field of probabilities and possibilities. Towards tensions of the apparent world, the angel in art appears as the mirror of humanity in contemporaneity. This way, it survives by the opposite side, as a formless being and by damages. It consists in the reelaboration of the image as form's survival and thus exists as a weight of its own condition, unbearable and unsustainable lightness. Thereby, this study was done through bibliographical research, on theoretical obliquity and art historic, with a more philosophical and speculative value related to the images, being and operation by collage and connections, with a possibility of new interrogations and interlocutions.

Keywords: Angel. Image. Allegory. Contemporary art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Touro alado com cabeça humana.....	20
Figura 2 - Estatueta do demônio Pazuzu com a inscrição	20
Figura 3 - Pingente de falcão com cabeça de carneiro (1279-1213 a.C.).....	22
Figura 4 - Vitória alada de Samotrácia (190 a.C.).....	22
Figura 5 - Francesco Botticini. The Assumption of the Virgin (1475-6).....	24
Figura 6 - Frans Floris. The Fall of the Angels [A queda dos anjos]	25
Figura 7 - Murillo, Bartolomé Esteban. The Immaculate Conception (1678)	26
Figura 8 - Cesare Ripa. Alegoria da Ambição (séc. XVI).....	27
Figura 9 - Cesare Ripa. Alegoria da Virtude (séc. XVI).....	28
Figura 10 - Igreja Matriz de N. Sra. De Nazaré (1725-1755)	29
Figura 11 - Igreja e Convento de Santo Antônio (1608-1620).....	31
Figura 12 - Igreja do Nosso Senhor do Bonfim (1754).....	34
Figura 13 - Igreja da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula (1759-1801).35	
Figura 14 - Igreja e Convento de São Francisco (1782).....	37
Figura 15 (A e B) - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755)	41
Figura 16 - Catedral Basílica de N. Sra do Pilar (1732).....	43
Figura 17 - Manuel da Costa Ataíde.....	44
Figura 18 - Manuel da Costa Ataíde.....	45
Figura 19 (A e B) - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755)	46
Figura 20 (A e B) - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755)	47
Figura 21 (A e B) - Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Lagoa (1780)	48
Figura 22 - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755)	49
Figura 23 - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (1718-1773)	50
Figura 24 - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755)	51
Figura 25 - William-Adolphe Bouguereau. <i>Young girl defending herself against Eros</i> (1880)	54
Figura 26 - Eugène Delacroix. <i>Jacob wrestling with the Angel</i> (1857-1861)	55
Figura 27 - Albert Dürer. <i>Melancholia I</i> (1514).....	59
Figura 28 - Paul Klee. <i>Ángelus Novus</i> (1920)	60
Figura 29 - Wim Wenders. <i>Asas do desejo [Der Himmel über Berlin]</i> (1987).....	63
Figura 30 - Wim Wenders. <i>Asas do desejo [Der Himmel über Berlin]</i> (1987).....	64

Figura 31 - Wim Wenders. <i>Asas do desejo [Der Himmel über Berlin]</i> (1987).....	65
Figura 32 - Cemitério da Recoleta.....	67
Figura 33 (A e B) - Cemitério da Consolação e Cemitério do Araçá.....	68
Figura 34 - Detalhe da fachada da Igreja da 3. ^a Ordem de São Francisco	69
Figura 35 - Cemitério da Recoleta.....	73
Figura 36 - Adriana Varejão. <i>Anjos</i> (1988)	84
Figura 37 (A e B) - Damien Hirst. <i>Anatomy of an Angel</i> (2008).	86
Figura 38 - Vera Chaves Barcellos. <i>O que restou da passagem de um anjo</i> (2007).....	87
Figura 39 - Anthony Gormley. <i>Angel of the North</i> (1998).....	89
Figura 40 - Anthony Gormley. <i>A Case for an Angel - Angel III</i> (1990)	89
Figura 41 - Laura Vinci. <i>Anjo de pedra</i> (1998).....	91
Figura 42 - Ernst Barlach. <i>Schwebender Engel</i> (1937)	93
Figura 43 - Ron Mueck. <i>Angel</i> (1997).....	95
Figura 44 - Ron Mueck. <i>Angel</i> (1997).....	95
Figura 45 - Hugo Simberg. <i>O anjo ferido</i> (1903).....	97
Figura 46 (A e B) - Banda Nightwish. <i>Amaranth</i> (2007).....	98
Figura 47 - Sun Yuan e Peng Yu. <i>Angel</i> (2008).....	99
Figura 48 - Sun Yuan e Peng Yu. <i>Angel</i> (2008).....	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CONSTÂNCIA E VARIAÇÃO	18
1.1 O ANJO NA ARTE COLONIAL LUSO-BRASILEIRA	33
2 PRESENÇA E AUSÊNCIA	52
2.1 A ALEGORIA, OS ANJOS E A MODERNIDADE	55
3 PERSISTÊNCIA E REELABORAÇÃO	74
3.1 APARIÇÕES DO ANJO NA ARTE CONTEMPORÂNEA	82
3.1.1 O anjo exposto	83
3.1.2 O anjo imobilizado	88
3.1.3 O anjo suspenso	90
3.1.4 O anjo depressivo	93
3.1.5 O anjo debilitado	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

A construção imagética da figura alada na vida humana surge da necessidade de aplicar como referencial a intermediação entre plano terreno e plano celeste. Esses seres divinos foram construídos simbolicamente para associar os episódios ocorridos em torno do coletivo e as atitudes humanas como propósito da vida, exemplaridade divina e espelho das configurações desejadas. Mas o aparecimento desse ser como imagem só foi possível com a assimilação necessária de uma crença, uma força além de sua representação. Pois o anjo, intermediário entre céu e terra, não é humano, nem Deus é incorporeal, indizível, indescritível visualmente. O modelo edificado e dotado de características visíveis somente foi possível mediante a analogia de significados em imagens, representados principalmente pela arte. A arte é o campo da construção de sentidos improváveis e prováveis, de possibilidades e probabilidades. Assim, cria bloco de sentidos. Quais sentidos essas partes compõem dentro da obra, quais fatores externos que interferem em sua leitura e quais questões são possíveis de alternativas sobre as potencialidades reveladas pela imagem do ponto de vista de sua memória e tempo? A obra de arte é a relação da imagem como acontecimento, como atravessamento, o futuro que existe para iluminar no presente os aspectos do passado. A imagem do anjo verificado no tempo e no espaço aparece como sintoma necessário às insurgências humanas. Deleuze aborda o acontecimento como um campo investigativo das potências incessantes, de cada nova proposição, um novo sentido. Quando aparece, o sentido está antes mesmo de realizar a ação, e não há como executar na sua totalidade, pois o sentido vai modificando-se com as pressuposições. É preciso fragmentar para buscar campos e terrenos para o acontecimento, construções para que definam seu aparecimento e sua presença. Cria-se uma proposição para que as ocorrências existam, um campo para que se possa afirmar. Nisso, a obra de arte cria uma instância de possibilidades e de probabilidades ao mesmo tempo, isto é, uma imagem-acontecimento. Sendo um acontecimento, será um estudo construído e envolvido de “janelas” possíveis, de novas disposições operatórias.

O acontecimento se inscreve na lógica do sentido produzida a partir de uma infinidade de submúltiplos que se combinam como partes moventes de um fluxo, permitindo que o feito artístico possua a força de um sonho e reinscrevendo a experiência imagética de uma chave que extrapola o visual e o dizível. (CHEREM, 2009, p. 155).

A presença da imagem do anjo na arte procura suscitar questões com o propósito de fortalecer a memória visual e sua vitalidade. Procura observar a arte como poder da imagem, incompreensível na sua totalidade, que não é interpretável, e sim vista como campo infinito de análises, criação de mundos e de sonhos. A construção divina requer referência visual das formas incorpóreas como necessidade de preenchimento de um vazio contemplativo. Mesmo descrevendo suas formas, a imagem construída para tais seres informes constituiu-se como espelho humano, tornando-se familiarizada.

A inquietação neste trabalho parte de uma assiduidade desse estudo do anjo presente na relação imagem e espectador, como isso foi construído na história da arte e como essa imagem sobrevive e persiste hoje, principalmente na arte contemporânea. Tendo como foco inicial a imagem de anjos, desvia-se para a sobrevivência da simbologia através dos tempos e a permanência da forma na arte contemporânea. Não se trata, portanto, de um estudo histórico aprofundado, mas da identificação na relação com a arte, da presença do anjo como imaginário simbólico, que continua sendo utilizado por artistas na contemporaneidade; de como essa imagem se sustenta como mensageiro de Deus em uma sociedade que aniquilou esse Deus e que ainda estabelece uma relação persuasiva com o espectador. Outro questionamento emerge sobre a simbologia do anjo, vista em sua força principalmente no período anterior ao século XVII. Desde esse período até os dias atuais, a construção imagética dos anjos sofreu mutações para aproximar-se ao máximo das afinidades humanas sem perder sua essência.

Na arte contemporânea, a representação do anjo constitui a condição humana e aparece na sociedade contemporânea definida pela globalização e capitalismo avançado sob os aspectos reflexivos vividos desse contexto. Assim, a imagem transforma esse ser em uma potência próxima da vida humana, ou seja, esse ser é dotado de características mundanas, que transgridem o ser sereno, bondoso e imortal. Dessa maneira, analisamos suas “significações infinitas” ressurgentes ao longo do tempo até a contemporaneidade, como potência de imagem, que cunha blocos de questões e de problemáticas, de acontecimentos como força, quando possui energia, marcas e vestígios do tempo.

Pressupomos que as figuras aladas estiveram sempre presentes no contexto imaginário humano, e sua simbologia sofreu variações conforme necessidade afetiva e perceptiva. Dentro do espaço e do tempo, a humanidade é dotada de continuidade e efemeridade, enquanto o anjo é suspensão e eternidade. A imagem do anjo é uma potência oculta das necessidades humanas e só faz sentido para quem crê, ou seja, para quem tem a crença em uma veracidade invisível.

O anjo, ser incorporal, aparece na arte como existência permissiva de aparição como campo de perspectiva e construída para efeitos de persuasão.

Como objetivo principal, esta pesquisa propõe suscitar questões sobre as potencialidades desvendadas pela figura alada do ponto de vista de sua memória e de seu tempo e na relação do anjo com a alegoria, modernidade e contemporaneidade. Como finalidades específicas, esta investigação pretende observar as relações das figuras aladas encontradas na arte como elemento persuasivo em determinados contextos históricos; apresentar o anjo como elemento compositivo da arte colonial luso-brasileira com suas especificidades e poder de persuasão; associar o anjo como alegoria e como sintoma da modernidade como espectro geral; relacionar a aparição do anjo na arte contemporânea como reflexo do mundo hoje.

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica na linha de teoria e história da arte, cujo método de abordagem utilizado, por suas características e objetivos, será com base em bibliografias que abordem o referente tema. O levantamento desse referencial será por meio de livros, catálogos e internet e a leitura de imagens de obras da história da arte que possam fazer conexões com o tema abordado. O método de abordagem utilizado no trabalho é o de uma pesquisa básica, qualitativa e exploratória, e os procedimentos serão de pesquisa bibliográfica, documental, levantamento e estudo de caso. A leitura das obras será por meio de imagens digitais, obtidas de referencial bibliográfico e eletrônico e, em alguns momentos, de fotografias obtidas diretamente da fonte.

Este trabalho propõe ampliar as condições de acesso a um saber que seguramente oferecerá mais consistência e densidade, tanto ao pensamento artístico como aos procedimentos plásticos e às operações conceituais, como contribuição na formação tanto dos que se dedicarem à pesquisa como ao ensino de arte. Este trabalho volta-se para uma pesquisa bibliográfica e de valor mais filosófico e especulativo. Para elaboração deste trabalho estabeleceu-se interlocução fundamentada com teóricos como Gilles Deleuze, Georges Didi-Hubermann, Merleau-Ponty, Walter Benjamin, entre outros. Entende-se como um trabalho que opera por montagens e produz outros tipos de conexões, possibilitando novas interrogações e interlocuções, mesmo sob o risco da perda da unidade no assunto escolhido como problemática - os anjos. O trabalho possibilita, quem sabe, um enigma, entendendo este como algo que suscita o desejo em um movimento de ensaiar respostas e perguntas, de fazer associações inusitadas.

No primeiro capítulo, *Constância e variação*, o estudo apresentou a presença do anjo ao longo da construção simbólica da humanidade. A imagem alada esteve fortemente ligada à

arte e à religião. Sendo considerados os intermediários entre o céu e a terra, dotados de preceitos divinizados, os anjos na antiguidade eram vistos como deuses, seres protetores, associados aos estragos, proteção divina, transformações terrenas e comportamentos humanos. Na arte religiosa cristã, o anjo fez-se indispensável mediador entre o divino e o profano. As imagens aladas foram construídas tendo como referência modelos artísticos passados e de diferentes culturas, sobretudo nos séculos XVI e XVII, principalmente as alegorias desenvolvidas pela *Iconologia* de Cesare Ripa (edição de 1909). A construção figurada apresentada serve para demonstrar a amplitude de Deus e sua potência. As imagens introduzidas e produzidas, especialmente nas igrejas, são para recordar as ações divinas e as atitudes esperadas dos homens da terra. Aprofundamento e mobilização de novas formas de representações simbólicas foram predominantes nos séculos XVI e XVII, devido aos conflitos econômicos, sociais e religiosos que abalaram a Europa e que atingiram o Novo Mundo. A essa tensão, deu-se o nome de Barroco. No Brasil, caracterizado por unidades estéticas e ideológicas, o Barroco tornou-se uma arte colonial luso-brasileira. Recorremos a João Adolfo Hansen, em seus estudos *Notas sobre o “barroco”* (1997) e *Teatro da memória* (1995), sobre a aplicação do termo “barroco” no período seiscentista do Brasil, visto que esse período ultrapassou o tempo comum e estava elaborado sob o olhar da retórica, bem como a realização do teatro sacro. O Padroado cumpria seu papel de disseminador das ideias persuasivas da religião e do reinado português. O decoro nesse período foi o cerne na execução das artes nas igrejas, ou seja, o uso correto dos modelos reconhecidos e adequados. Para uma abordagem sobre o decoro, recorreu-se a *A maravilhosa fábrica de virtudes*, de Rodrigo Bastos (2009), sobre o estudo do decoro na região de Vila Rica em Minas Gerais, com questões gerais desse conceito aplicado no Brasil e outras especificidades. A construção das imagens com referências na retórica foi garantia da soberania e difusora dos dogmas de forma clara e persuasiva. A presença do anjo tornou-se um símbolo figurativo e decorativo, como um figurante nesse cenário do teatro sacro. Como questão persuasiva, relacionamos *Imagem e Persuasão*, de Giulio Argan (2004), sobre a função da imagem e a retórica na elaboração imagética. A constituição decorativa foi sempre baseada na expectativa econômica regional, sendo vistas diferentes composições nas igrejas do País, sem perder seu foco decoroso. Na arte, a representação dos símbolos pela iconografia cristã, os seres alados, como os anjos, são fonte de referência e de modelo como espelho humano.

No entanto, o anjo esteve, por um período na história da arte, em suspensão, esquecido, mas não extinto. No final do século XIX e início do século XX, o mundo percorria um trajeto de mudanças e transformações, constituindo um mundo de aparência, de

espetáculo. Nesse momento, o anjo aparece como a passagem do divino ao humano.

No segundo capítulo, *Presença e ausência*, o aparecimento de anjos como alegoria da modernidade justifica a imagem singular, para interpretar algo do campo universal das significações. É o anjo que só pensa na catástrofe, pois desconfia da revolução humana. Uma alegoria que mostra o caráter efêmero e frágil da vida humana.

Os aspectos alegóricos foram estudados com base nas obras de Walter Benjamin, como *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), na relação entre anjo, alegoria e modernidade, a ruína do presente como resquícios de um passado e o papel do anjo diante da experiência do choque, da catástrofe e da sua relação com a humanidade e o espectador. Por meio de seu pensamento sobre a obra *Ângelus Novus* de Paul Klee, no capítulo *Sobre o conceito de história* (1987), percebemos a forte presença do anjo nos estudos de Benjamin como referente da alegoria e do espanto pela catástrofe instaurada devido ao progresso da época. Walter Benjamin apresenta questões da alegoria na modernidade. Trouxemos inicialmente João Aldolfo Hansen, em *Alegoria – construção e interpretação da metáfora* (2006), sobre um panorama do estudo da alegoria e o desenvolvimento desta na arte e na literatura de uma forma geral, como base para entender o que denota a alegoria como um todo. Logo Maria João Cantinho, no artigo *O Flâneur e a Flânerie na lírica de Baudelaire: a cidade como alegoria da modernidade* (2003), apresenta-nos Walter Benjamin como estudioso da alegoria da modernidade, a experiência vivida do choque, propondo a figura do anjo como imagem que deseja salvar a humanidade da catástrofe que se construiu. Outros autores que estudam a dimensão alegórica do anjo no pensamento de Benjamin nos apresentaram essa experiência do choque e da catástrofe, tais como Jeanne Marie Gagnebin com *a História e narração em Walter Benjamin* (2007) e *Sete aulas sobre linguagem, memória e história* (2005), Márcio Seligmann-Silva com o artigo *Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória* (2003).

Analisado por Walter Benjamin, o anjo lança o olhar sob sua representação no papel importante na salvação da catástrofe. Reporta-nos à vida de incertezas, de luto e de ruínas, das impossibilidades, do sentimento de melancolia. Ao invés de comemorar, enluta-se. Esse anjo possui emoções e sentimentos humanos, da suspensão das certezas, dos sintomas do mundo moderno. Na aparência de outra realidade, sugere a crítica sobre a construção *da* e *na* vida. O anjo possui o desejo de finitude, vivencia sensações e sensibilidades humanas, inclusive a morte. A perda da potência divina refere-se à própria queda. O anjo está para a queda como o homem está para a morte. Essa queda é abordada por Emanuele Coccia, em conferência sobre *Anjos* (2010) em seu estudo na relação do anjo com o poder, do poder divino por excelência,

bem como a perda da sua potência divina. No entanto, impossíveis de se tornarem Deus, os anjos simulam e se assemelham a Ele. Dessa queda, relacionamos o anjo acompanhado da morte. Por isso, muitos anjos são encontrados nos cemitérios, como escavação da memória humana, que um dia estará também naquele lugar, e tornou-se vestígio, resquício do tempo, testemunha dos acontecimentos.

A imagem do anjo é vista ao longo da história da arte como uma produção de sentido e nos aproxima de uma proposição para que as coisas existam. A obra de arte é um biombo que fica entre o espectador e o mundo. E na relação do *entreolhar* espectador e obra de arte, Georges Didi-Hubermann, em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1998), apresenta o *entre* ambos os sujeitos de uma unicidade. O anjo é suspensão no tempo, o homem é continuidade do esgotamento no mundo. O homem é efêmero, diferença e repetição das angústias, vitórias e medos. Seu corpo fenece, e o que permanece é a imagem do anjo sem cessar sua potência. Ao pensar na imagem do anjo como acontecimento, utilizamos esse conceito dado por Gilles Deleuze em *A lógica do sentido* (2007), quando remetemos ao sentido que é produzido no espaço e no tempo, sua inesgotável significação e abertura de campo de proposições para possibilidades e probabilidades. Nessa produção de sentido em que a imagem do anjo é tida como potência, que detém pontos do passado e lança outros para o futuro, utilizamos *Potência da imagem* (2004), de Raúl Antelo.

Na arte contemporânea, a imagem anjo aparece como sobrevivência e metamorfoses no paradoxo do mundo que não define ao certo o bem e o mal. Mesmo incorporado como temas ordinários, como anjo da autoajuda ou fantasia contemporânea, o anjo detém todo o conhecimento das memórias apagadas. Mas há uma persistência e reelaboração, como mostra o terceiro capítulo, *Persistência e Reelaboração*. Quando o anjo se humaniza, as formas em que isso acontece são de perceptos e afectos. A imagem do anjo, mesmo deslocada, nesse sentido, de sua religião, retorna aos olhos do espectador como potência visível do invisível. Essa relação Merleau-Ponty traz em seus estudos *O olho e o espírito* (2004) e *O visível e o invisível* (2007), que os relacionamos ao que é percebido na leitura de cada um de nós, em contato com a obra. Aquilo que o espectador percebe. Não mais na construção da forma corporal, mas na visibilidade do impossível e do improvável. Isto é, os anjos só podem ser vistos pelo seu oposto, pelo peso, matéria inalcançada, como debilitado, decaído, suspenso e impedido. O anjo, aqui, será aquele que já partiu, ausentou-se. A arte então criará uma substância para que esse anjo sobreviva, a partir do século XX, pelas avarias, pelo informe.

É nessa reelaboração de seu aparecimento como sobrevivência da forma que Henri Focillon propõe em *A vida das formas* (1988) a observação das imagens como configuração

de novas resoluções sem perder sua essência. A Arte hoje nos permite permear nas fissuras e nos faz pensar além das possibilidades de experimentações múltiplas. Com as ideias contidas em *Mutações* (2008), de Aduino Novaes, e em *Mestiçagem na arte contemporânea* (2007), de Icléia Catani, relacionamos a humanidade e o anjo na sua vivência intercomunicante, na captação das forças como reflexo contemporâneo. A tensão desse mundo cria essa ilusão em que no mundo nada é o que parece ser; uma vida de sonhos. O anjo na arte contemporânea aparece justamente na condição em que o homem vive: apreensivo, exposto, suspenso, imobilizado, depressivo, debilitado, efêmero. A cartografia de anjo apresentada na arte contemporânea neste trabalho tenta mostrar a permanência e as transformações dessa figura, sem, contudo, perder seu cerne. Assim, o anjo na arte cria um campo de potência para além de sua própria imagem.

1 CONSTÂNCIA E VARIAÇÃO



*Fernanda Trentini.
Constância e variação.
Fotografia (2010).*

O aparecimento dos anjos pode ser encontrado em religiões como o Cristianismo, na Bíblia, desde o Antigo até o Novo Testamento; no Judaísmo, no Torá (conjunto de livros bíblicos); no Budismo, que acreditavam que esses seres pudessem ser tanto benéficos e amistosos com as pessoas, quanto maléficos e hostis (AMORIM, 2003), sendo caracterizados, principalmente, como seres que proporcionavam a relação entre o campo terreno e o espaço divino e celestial. Problematizados e apresentados pela história da arte, esses seres foram representados como figuras aladas, dotadas de preceitos divinizados.

Na Antiguidade, antes do nascimento de Cristo, povos tais como os assírios, mesopotâmicos, egípcios, entre outros, representavam sua arte principalmente com esculturas e alto-relevos. No Período Assírio, por exemplo, por volta de 1000 a 700 a.C., a arte era representada por deuses, cenas com a presença do rei, de guerra e de culto e “cenas de luta contra monstros alados [...] e que parece estar intimamente ligado com o sentimento religioso do período, na sua preocupação com a luta entre o bem e o mal”. Aqui, durante o reinado de Assurnasírpal II, por volta de 800 a.C., a entrada de seu grande palácio era “ladeada por enormes figuras de touros alados, com cabeças humanas, esculpidas [...] em relevo [...] cujo fim era impedir a entrada das forças do mal, estão executadas dentro do mesmo espírito que as estátuas”. (GARBINI, 1966, p. 46). (Figura 1).

Assim, esses seres protetores ficavam nos portões da cidade de Khorsabad e tinham como objetivo vigiar as pessoas e os edifícios protegendo-os contra os maus espíritos. Ainda na Mesopotâmia, há mil anos antes de Cristo, também encontramos a imagem de Pazuzu, um demônio híbrido mitológico, associado aos estragos da terra, porém apropriado em alguns momentos como proteção divina. É composto por um par de asas, com garras, rabo e coberto por escamas, possui uma inscrição na traseira das asas como um aviso e apresentação: "Eu sou Pazuzu, filho de Hanpa, rei dos espíritos maus do ar, que irrompe violentamente das montanhas, causando muito estrago".¹ Por sua feição horrenda, tinha também o propósito de repelir outros espíritos do mal (Figura 2).

¹ Texto original: “I am Pazuzu, son of Hanpa, king of the evil spirits of the air which issues violently from mountains, causing much havoc”. Disponível em: <<http://www.louvre.com>>. Acesso em: 12 jan. 2010.



Figura 1- Touro alado com cabeça humana
Período neo-assírio. Reinado de Sargón II (721-705 a.C). Mesopotâmia.
Museu do Louvre. Paris, França
Fonte: Disponível em: <<http://www.louvre.com>> Acesso em: 12 jan. 2010.



Figura 2- Estatueta do demônio Pazuzu com a inscrição.
Início do primeiro milênio antes de Cristo. Mesopotâmia.
Museu do Louvre. Paris, França.
Disponível em: <<http://www.louvre.com>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

A arte egípcia, cerca de cinco mil anos atrás, associava as mudanças do tempo, principalmente transformações terrenas, como as cheias do rio Nilo, as pestes da lavoura e as humanas e o comportamento humano aos deuses ou como próprio ser divino, como era considerada a figura do faraó. Para a ascensão das almas, os egípcios antigos ergueram pirâmides, embalsamavam os corpos para a preservação do corpo sagrado, além de objetos e imagens que substituíam os servos e o tesouro daqueles mais poderosos, e acreditavam que estes serviriam à alma em outro plano (GOMBRICH, 1999). Posteriormente, com as escavações feitas por volta de 1800, muitas relíquias foram encontradas e estudadas suas significações. Citamos o pingente de ouro com corpo de falcão e cabeça de carneiro (Figura 3). Esta joia excepcional é composta por 99,5% de ouro puro e pedras preciosas, com delicada precisão das formas, habilidade e destreza na execução dos materiais. A figura é alguma divindade estranha, até pela sua composição de seres, e certamente está relacionada a uma das formas dada ao rei-sol, pois nas escrituras funerárias, como o Livro das Cavernas, do período de Ramsés, são encontradas outras dimensões dessa mesma imagem. Por essa imagem, os egípcios acreditavam que o sol escondia-se em uma caverna no submundo e no dia seguinte surgia regenerado para o dia. Assim a joia provavelmente estaria ligada à renovação da alma quando colocada junto ao corpo no túmulo.²

Nessa perspectiva, “as antigas esculturas orientais de figuras humanas aladas como personificação de gênios e seres sobrenaturais influenciaram a representação cristã do anjo como criatura alada, evitada por muito tempo na arte dos primórdios do cristianismo” (BIEDERMANN; CAMARGO, 1993, p. 32), pois poderia haver confusões entre as personificações antigas, mitológicas e os anjos. As crianças aladas já aparecem no século IV a.C. “em um meio imbuído da substância da filosofia platônica, para quem a asa, que subtrai o corpo à gravidade, é o elemento divino” (ÁVILA, 1997, p. 92). Alguns dos mais familiares desses “proto-anjos” são as monumentais figuras aladas dos palácios assírios, pinturas de murais de vários espíritos greco-romanos e principalmente da deusa Vitória retratada na escultura clássica (Figura 4).

² Disponível em: <<http://www.louvre.com>>. Acesso em: 12 jan. 2010.



Figura 3- Pingente de falcão com cabeça de carneiro (1279-1213 a.C.).
19.^a Dinastia Reinado de Ramsés II. Egito. Mesopotâmia.
Disponível em: <<http://www.louvre.com>>. Acesso em: 12 jan. 2010.



Figura 4 - Vitória alada de Samotrácia (190 a.C.).
Mármore e calcário, 328 cm de altura. Musée du Louvre, Paris.
Fonte: NÉRET, 2003.

A constituição da imagem alada esteve fortemente ligada à arte e à religião. Ao longo da história da arte, as imagens de seres alados – homem, mulher e animal – encontravam-se

em muitas culturas da antiguidade. No entanto, “com a chegada da era cristã, os anjos tornaram-se substâncias incorporais, inteligentes, superiores à alma do momento. A Igreja ensina que os anjos foram criados num estado de felicidade e de graça, mas com a liberdade de escolher entre o Bem e o Mal” (NÉRET, 2003, p. 13).

Em alguns casos [...] o anjo aparece numa forma visível, assumindo a responsabilidade pelo bem-estar de pessoas em dificuldades, guardando-as do mal, apoiando-as ou livrando-as do perigo. [...] ficou associada principalmente a crianças e jovens amantes, que são mostrados sob as asas protetoras [...]. (GRUBB, 1997, p. 271-273).

Dessa maneira, “como intermediários entre o céu e a terra, os anjos contavam com as asas para se transportarem entre esses dois mundos. [...] os artistas começaram a descrever o vôo dos anjos de forma cada vez mais literal”. Assim como “[...] na Arte Renascentista, os anjos passaram a ser mais próximos do real, e, portanto precisavam de asas mais consistentes para sustentá-los” (GRUBB, 1997, p. 187). Os anjos são agrupados, de acordo com a teologia cristã, em três ordens hierárquicas, possuindo três tipos cada uma, e possuem tarefas determinantes e singulares à medida que se distanciam de Deus.

Na primeira hierarquia, os Serafins circundam o trono de Deus e são geralmente de cor vermelha; os Querubins conhecem Deus e a ele adoram, sendo representados na cor de ouro ou em azul; os Tronos, usando vestes de juízes, carregam seu assento e representam a justiça divina, que conferem à segunda hierarquia. Esta segunda hierarquia consiste de Domínios, Virtudes e Poderes, que governam as estrelas e os elementos, e iluminam a terceira hierarquia com a Glória de Deus. Os Domínios aparecem com coroas, cetros ou globos, para representar o poder de Deus; as Virtudes têm lírios brancos ou rosas vermelhas, que em si mesmos são símbolos da Paixão de Cristo; os Poderes são figuras combativas, vistas lutando contra demônios ubíquos. A terceira hierarquia, que consiste de Principados, Arcanjos e Anjos, fazem o contato entre o Céu e a Terra e executa a vontade de Deus. Os Principados tomam conta de territórios; os Arcanjos são figuras independentemente de Miguel, Gabriel, Rafael e Uriel que, juntamente com os Anjos, são portadores das mensagens de Deus para humanidade. (CARR-GOMM, 2004, p. 21).



Figura 5 - Francesco Botticini. The Assumption of the Virgin (1475-6).
Egg tempera on wood. 228.6 x 377.2 cm.
Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/artists/francesco-botticini>> .
Acesso em: 17 abr. 2007.

Na obra de Francesco Botticini (1446-1497), observamos no plano terreno os apóstolos na tumba da Virgem Maria, que está com seu filho Jesus Cristo no Céu. Ao entorno deles, encontra-se a hierarquia celestial: próximos a Deus estão os conselheiros, no meio os governadores e, por último, próximo ao plano terreno, os ministros (Figura 5). Junto a estes, os santos foram agrupados próximos à fileira dos anjos.

Ainda assim, são quatro os anjos mencionados na Sagrada Escritura que possuem nomes: Gabriel, Rafael, Miguel e Belial. No entanto, os três primeiros nomes fazem referência aos anjos que possuem significados virtuosos, dignos de seres divinos, celestes. De tal modo, “o nome de Miguel significa, como já dissemos, *quem é semelhante a Deus?* O de Gabriel significa *força de Deus*, e o de Raphael *remédio de Deus* ou *médico de Deus*.” (GUILLOIS, 1878, p. 131). No entanto, o anjo denominado *Belial* é o anjo das trevas, aquele que por sua cobiça e soberba fora precipitado ao inferno. É citado também como *Lúcifer*, o mais belo anjo, anjo luz, que, pelo orgulho, inveja e ambição da magnitude de Deus, foi expulso do Paraíso. Seu nome ainda é dado como Satanás ou Belzebu e tinha como desígnio prosseguir com o mal após a expulsão. Sua representação seria “como um ser híbrido com chifres, orelhas pontudas, rabo, garras, pés de cabra, asas de morcego e cara de animal” (CARR-GOMM, 2004, p. 199) ou como citado na Bíblia (Apocalipse 12, 7-9), como Dragão com quem Miguel e seus anjos travaram uma batalha no céu e que, uma vez sendo vencido o

Dragão, este foi precipitado a terra. Nisso vimos que os anjos simbolizam, em menores proporções, as seivas do mal. Os anjos rebeldes, aqueles decaídos do Céu ao Inferno, “representam-se também em figura de alimárias horrendas e ferozes, para nos dar a conhecer quanto são para temer, e quão desgraçada é uma alma que se tornou pelo peccado escrava do demônio” (GUILLOIS, 1878, p. 138). (Figura 6).

Atribui principalmente ao Judaísmo que interpretou a origem das forças do mal como uma queda de anjos criados bons. O anjo mau procede de uma necessidade humana fundamental, vinda de forças agressivas e perigosas, internas e externas ao homem. As imagens representadas por essas forças maléficas são de homens feios com capa preta e chapéu, asas de morcego, animais com chifres, cauda e garras. O anjo mal remete às energias negativas. (GIRARD, 1997, p. 45).



Figura 6 - Frans Floris. The Fall of the Angels [A queda dos anjos] (1554). Oil on panel, 308 x 220 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp.

Fonte: Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/f/floris/frans/index.html>>.

Acesso em: 11 maio 2007.

Na arte religiosa cristã (Figura 7), o anjo se fez necessário como mediação entre o divino e o profano. As representações dos anjos, na Idade Média e primórdios do Renascimento, primeiramente, em sua maioria, são como andróginos ou meninas. Posteriormente ao século XII, as representações simbolicamente são de cabeças aladas

(expressão da “incorporeidade”) e como crianças (“inocência”), tendência que encontra depois sua definitiva manifestação idílica nos anjinhos típicos do Barroco (BIEDERMANN, 1993) que, na linguagem popular, diz-se “cara de anjinho barroco”, ou seja, aquele que possui bochechas rosadas, cabelos cacheados, rosto redondo. E “no período barroco os anjos se tornaram não apenas inequivocadamente humanos, mas também sensuais, sendo suas asas e seu corpo pintados ou esculpidos em detalhes amorosamente executados” (GRUBB, 1997, p. 14).



Figura 7- Murillo, Bartolomé Esteban. The Immaculate Conception (1678). Museo del Prado, Madrid. Fonte: NÉRET, 2003.

Muitas das imagens aladas foram construídas tendo como referência modelos artísticos passados e de diferentes culturas, com propósito de representarem vícios, virtudes e estados da vida utilizados como alocação em um verificado contexto. Dentre essas referências, estão as alegorias estudadas por Cesare Ripa, que se preocupou em explicar os significados de cada detalhe figurado. Principalmente nos Séculos XVI e XVII, a chamada *Iconologia*, estudo da imagem, tornou-se alusão na execução de desenhos, gravura, esculturas e pinturas, bem como literatura. Para o autor, existem dois tipos de conceitos possíveis de alegorias: os acontecimentos naturais, sendo criadas imagens dos deuses pelos antigos e aqueles inerentes

aos homens, como virtudes, vícios, entre outros (RIPA, 1909).³ As imagens aladas, encontradas nesse catálogo de emblemas, possuem as asas que nascem dos ombros, da cabeça ou dos pés, sendo dada significação de acordo com a alegoria representada. Nisso, muitas das alegorias dotadas de asas simbolizam a agilidade, a espiritualidade, a vontade, o intelecto pelo pensamento estendido ao alto para melhor compreensão dos saberes celestiais, a presteza, o desapego, enfim, muitos dos significados estão relacionados ao tempo e às virtudes. Em sua maioria, essas imagens estão figuradas por mulheres ou crianças, supondo a relação da fragilidade, segurança e proteção, vistos com bons olhos às normativas religiosas esperadas da época.

Ambición: Mujer joven de verde, ligera de ropa y con los pies desnudos. De los hombros le nacerán unas alas, y con ambas manos, confusamente, intentará colocarse en la cabeza muchas y distintas coronas. Llevará los ojos vendados. Por eso se le pintan alas en los hombros, mostrando con ello que los ambiciosos apetezen y desean ardientemente aquellas cosas que no les convienen, es decir, volar más alto que los demás, y aún ser superiores a todos. (RIPA, 1909, p. 83) (Figura 8).



Figura 8 - Cesare Ripa. Alegoria da Ambição (séc. XVI).
Fonte: RIPA, 1909.

³ O autor Cesare Ripa desenvolveu esse estudo da *Iconologia* entre os séculos XVI e XVII. A edição utilizada neste trabalho foi traduzida por Juan Barja e Yago Barja, em Madri, no ano de 1909. Preservou-se a tradução dessa edição utilizada.

Virtud: Joven graciosa y bella con alas en las espaldas, que ha de coger un asta con la derecha y con la izquierda una corona de Laurel, llevando dibujada sobre el pecho la figura del Sol. Con sus alas se muestra que es la cosa más propia de la Virtud el remontar el vuelo por encima de los usos de los hombres vulgares, complaciéndose sólo en aquellos deleites que conocen las gentes virtuosas, las cuales, como dijo Virgilio, se elevan a las estrellas de la ardiente Virtud. (RIPA, 1909, p. 429) (Figura 9).



Figura 9 - Cesare Ripa. Alegoria da Virtude (séc. XVI).
Fonte: RIPA, 1909.

Os anjos, seres de significado religioso, possuem a função determinante de serem os mensageiros de Deus e que “ocupariam para Deus as funções de ministros: mensageiros, guardiões, condutores de astros, executores de leis, protetores dos eleitos, etc., [...] e também o papel de sinais de advertência do Sagrado”. Vimos que a figura do anjo, em sua maioria, aparece como seres do bem, aquelas que fazem boas ações, “que formam o Exército de Deus, sua corte, sua morada. Transmitem suas ordens e velam sobre o mundo”, como anjos da guarda e acompanhantes (CHEVALIER, 2003, p. 60-61). Os anjos da guarda, na teologia cristã, são aqueles “[...] que Deus encarregou de cuidar de nós e de guardar-nos, e estes espíritos bem-aventurados, esquecidos de que nos são superiores, desempenham estas funções com a mais terna solícitude” (GUILLOIS, 1878, p. 134). Entretanto, a forma do anjo foi criticada pelo catecismo cristão, pois o significado dado ao anjo como mensageiro de Deus não seria por sua natureza, mas como ministério de ofício, espíritos puros (Figura 10).

Representam os anjos sob figuras humanas, porque effectivamente as tomaram algumas vezes semelhantes para apparecer aos homens, e executar com relação a elles as ordens de Deus. Representam-os com azas, já para mostrar a incrível rapidez com que se transportam em um instante, d'uma a outra extremidade do mundo; já porque os prophetas, em sua sublime e figurada linguagem, nos fallan das azas com que se cobrem com respeito em presença de Deus. Mas o que se deve crêr sobre este assumpto, é que os anjos não teem corpo, que lhes seja proprio, e quando para dar a conhecer sua presença, revestem, por ordem de Deus, uma figura humana, esta figura humana é-lhes inteiramente estranha; não lhe estão substancialmente unidos, como nossas almas o estão aos nossos corpos; e não é n'este estado, que apparecem diante do throno de Deus.⁴ (GUILLOIS, 1878, p. 129).

Ainda assim, nas Sagradas Escrituras, a construção figurada apresentada nas passagens serve para demonstrar a amplitude de Deus e sua potência diante das criaturas e da natureza. As imagens produzidas para os seres incorpóreos são construções adquiridas nas profundezas de seu conceito, este sendo impossível alcançar na sua totalidade, e o que emerge são fragmentos alcançados à superfície, dado a visibilidade imaginável em imagem. Como o ser divino incorpóreo não se faz presente, é por meio das aparições de símbolos instantâneos e duradouros que se comete mostrar diante dos olhos mundanos. Assim, para a compreensão do incompreensível, para ensinar e projetar mensagens confusas à visão humana, “[...] a imagem impressiona mais facilmente o espírito que a palavra”. (BOAVENTURA, 2004, p. 47).



Figura 10 - Igreja Matriz de N. Senhora De Nazaré (1725-1755).
 Detalhe da tarja do retábulo-mor (1726).
 Minas Gerais, Cachoeira do Campo.
 Fonte: TIRAPELI, 2008.

⁴ Preservou-se a grafia da referência da época.

Entretanto, as Sagradas Escrituras contribuem, por meio de símbolos e analogias, para a construção obscura das coisas invisíveis, como Deus e os anjos, pois a construção divina requer a referência visual das formas incorpóreas como necessidade de preenchimento de um vazio contemplativo. Mesmo descrevendo suas formas, a imagem construída para tais seres informes constitui-se como espelho humano, tornando-se familiarizada, pois tais seres são indizíveis e destituídos de visibilidade, sob impossibilidade de serem notados. A própria Escritura Sagrada apresenta a revelação das coisas divinas através das coisas mundanas, como representação. A contemplação das imagens construídas da invisibilidade divina só é dada como referência no momento que se acredita nela, mesmo sendo aparência de algo escrito e passado. É o crédito dado a uma verdade invisível (LICHTENSTEIN, 2004).

A imagem do anjo teve grande predomínio na arte cristã, principalmente nas construções decorativas cenográficas da Sagrada Escritura no interior das instituições religiosas. Dentro das igrejas e das capelas, a inserção das imagens divinas deu-se visando à educação, principalmente para aqueles que desconheciam as Escrituras Sagradas por não saberem ler. Retomavam-se atitudes sagradas como referência para as atitudes humanas, pois as imagens são mais bem compreendidas e gravadas pela memória, sendo lembradas posteriormente. Assim, as imagens introduzidas e produzidas, principalmente nas igrejas, são para recordar as ações divinas e as atitudes esperadas pelos homens na terra. O que contribuiu para o aprofundamento e mobilização de novas formas de representações simbólicas foi a instauração persuasiva da Contra-Reforma, possibilitando à Igreja Católica a construção de um repertório vasto e rico da iconografia cristã, principalmente no período dos séculos XVI e XVII, originariamente na Europa, na ocasião das divergências quanto às questões éticas, sociais e morais e especialmente religiosa.

Na perspectiva de Biancardi (2005, p. 42) “os monumentos religiosos, em toda história, estiveram sempre cercados por uma aura mística, própria de tudo que detém relação com o sagrado”. Nisso, a Igreja Católica precisou rever seu dogma e funcionamento, fundando diversas ordens religiosas motivadas pela fé católica, de forma que revitalizassem as atividades religiosas. Somam-se aos dois marcos, Reforma Protestante e Contra-Reforma, a Revolução Comercial, como resultado de grandes navegações, a descoberta de novas terras, como América, África e Ásia, motivando, dessa maneira, a fundação das colônias expansionistas, verificando desse modo a ascensão da burguesia e de seu específico sistema econômico (SOUZA, 1973).



Figura 11 - Igreja e Convento de Santo Antônio (1608-1620).
Tarja do retábulo-mor (1628). Rio de Janeiro, RJ.
Fonte: TIRAPELI, 2008.

À tensão ocorrida neste período, em que o homem propõe-se a conciliar dois valores, o antropocentrismo e o teocentrismo, lançando angústias e ansiedades frente às suas ideias, às concepções e às manifestações artísticas, deu-se o nome de Barroco. Termo este que se caracterizou como resposta a algumas instigações ocorridas durante esse tempo, enfatizadas na história e história da arte. A origem da palavra é desconhecida, mas existem ideias que a associam à irregularidade e ao excesso. O Barroco é um conceito vasto e estudado por muitos teóricos, exigindo-se o manuseio de um considerável número de informações profundas. Aqui veremos de maneira sintética como alguns teóricos relacionam esse conceito na história e na arte.

Para Ernst Gombrich, por exemplo, a palavra barroco teria sido usada por alguns críticos para designarem tendências da época em expô-la ao ridículo. Esse ridículo significaria também o grotesco ou o absurdo. Destaca ainda o aparecimento de características importantes do século XVII: “a ênfase sobre a luz e a cor; o desprezo pelo equilíbrio simples; e a preferência por composições mais complicadas”. Ressalta que o intuito do Barroco era seduzir, convencer o espectador pelo apelo às emoções, à luz “áspera e quase ofuscante no contraste com as sombras profundas” (GOMBRICH, 1999, p. 387-390). Nisso confere uma

esplendorosa ênfase na carne e no desejo, apresentado por sua textura e seu volume, os aspectos superficiais da pele e as dobras da carne humana. Outros traços apontados referindo-se ao barroco estão na colocação enfadonha e abstrata de figuras e cenas alegóricas na composição, atribuindo-as ao mundo fantástico, ao movimento e esplendor teatral, como uma forma de aproximação do espectador ao mundo celestial. Assim “arquitetos, pintores e escultores foram convocados para transformar as igrejas em exposições grandiosas cujo esplendor e glória quase nos cortam a respiração” (GOMBRICH, 1999, p. 436-437). Para além dos fatores históricos, a estética barroca propõe analisar alguns conceitos questionados por historiadores.

Para Argan, frente à crise religiosa no século XVI, “a defesa e a revalorização das imagens e, portanto, da arte que as produz, é a grande empreitada do barroco, que começa quando a Igreja, já certa de ter contido o ataque protestante, passa à contra-ofensiva”. E ressalta a imagem como poder de persuasão político-teológica, ou seja, de “poder condicionar todas as ações dos homens, qualquer que seja sua posição social e sua preparação cultural” (ARGAN, 2004, p. 56-57). Essa condição trata a imagem como educadora dos impulsos emotivos como orientação para as ações humanas em um agir almejável. Nisso, é preciso deixar-se persuadir, ou seja, “a arte de predispor a alma e a vontade a aceitar como desejáveis as coisas sobre as quais se quer persuadir, fazendo com que se deseje ardentemente ser persuadido” (ARGAN, 2004, p. 185). Para o historiador Hauser:

A concepção artística do barroco é, numa palavra, cinematográfica; os incidentes representados parecem ter sido entreouvados por acaso e observados em segredo; qualquer indicação que possa denunciar uma reflexão ao observador é apagada, tudo se apresenta em aparente concordância com o puro acaso. Mas, além da atração do novo, difícil e complicado, isso constitui, uma vez mais, uma tentativa de suscitar no observador o sentimento de inesgotabilidade, incompreensibilidade e infinidade de representação – uma tendência que domina toda a arte barroca. (HAUSER, 1998, p. 447).

Porém, conceitos da estética barroca são problematizados por historiadores de arte recente, no qual discute a retomada destes ao longo da história da arte. Destacam-se, nesse caso, os pressupostos defendidos por Wölfflin, que aborda conceitos originados do Renascimento e do Barroco, como fendas e constelações que reaparecem na história da arte. Entende que “o curso da evolução da arte não pode ser decomposto em uma série de pontos isolados: os indivíduos se organizam em grupos maiores”. E destaca o termo barroco como um sistema de forma que “oferece o agitado, o mutável; [...] o ilimitado e colossal. As massas,

pesadas e pouco articuladas (dado ao Renascimento), entram em movimento” (WÖLFFLIN, 2000, p. 9-12).

Assim, Wölfflin parte de cinco categorias que resumem conceitos cintilantes na evolução da história da arte, dado que o primeiro conceito faz referência ao Renascimento e o segundo ao Barroco: o linear e o pictórico; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; pluralidade e unidade; clareza e obscuridade. Deparamos esta referência barroca na configuração das instituições religiosas.

Para atender a essa nova demanda da liturgia, as igrejas adotaram planos de construção ousados e suntuosos. Configuraram-se assim, na arquitetura religiosa e na decoração de seus interiores, as características básicas do que viria a ser estética barroca: gosto pelo monumental; vontade de impressionar, exibição de riqueza material; superposição decorativa; gosto pelo insólito e pelo singular. (BIANCARDI, 2005, p. 46).

O aspecto dado no barroco religioso teria como motivo expressar e propagar características repletas de signos, símbolos e significados, e o interior dos templos religiosos, como igrejas e capelas, foram palco e cenário de enorme execução artística no entrecruzamento de linguagens, como escultura, pintura e arquitetura, caracterizando um espaço que enfocasse a suntuosidade da casa do Senhor Deus. Nessa ocasião, precisava-se apelar para as emoções frente aos fiéis que pudessem provocar temeridade à religião e, ao mesmo tempo, o envolvimento com ela.

Tanto na ordem cultural quanto na ordem artística instala-se um desequilíbrio, constituído de tortuosidade, ambigüidade, complicação (do sentir e da expressão) – numa palavra, extremamente significativa da estética barroca, do *excesso* – que faz explodir o papel das referências alegóricas. (AGNOLIN, 2005, p. 175, grifo do autor).

1.1 O ANJO NA ARTE COLONIAL LUSO-BRASILEIRA

As ocorrências das estruturas históricas na Europa atingiram o Novo Mundo, a colonização das Américas, no reflexo das características artísticas, principalmente entre as portuguesas e espanholas. Em Portugal, essas características artísticas referentes ao período foram diferentes tanto de seu país vizinho, a Espanha, quanto da arte francesa e alemã. Cabe ressaltar que os aspectos predominantes da arquitetura religiosa no Brasil são provenientes do conhecimento artístico português (Figura 12):

Muito simples no exterior, que praticamente só exhibe ornamentação na fachada, as igrejas possuem interiores forrados de talha dourada, que em geral cobre por inteiro as paredes e o teto. Esse tipo de ornamentação adquiriu extraordinária exuberância [...] caminhou para a unidade e a harmonia sob a influência do rococó. (BAZIN, 1993, p. 235).



Figura 12 - Igreja do Nosso Senhor do Bonfim (1754).
Salvador, Bahia, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.

O Brasil, na condição de colônia portuguesa, teve grande diversidade cultural de extensão europeia, que pode ser encontrada nas construções religiosas, como igrejas e capelas, difundidas para representar e inserir na construção social a ordem e os mandamentos da Igreja Católica. Para que os marceneiros-entalhadores pudessem ter modelos para a execução dos trabalhos, o repertório artístico aqui inserido foi construído, de acordo com Oliveira (2006, p. 46), com os estudos de fontes impressas que incluem “tanto os tratados teóricos e manuais técnicos de arquitetura e ornamentação, quanto coleções de gravuras ornamentais avulsas de todos os tipos [...]”. As igrejas trouxeram, além da religião, uma forma de iniciar o povoamento local e os aspectos artísticos da época, sendo apresentados em seu interior e seu exterior. Isto é, “no século XVIII a arte colonial ainda era principalmente religiosa, e o estilo barroco produziu grande proliferação de formas, tanto na talha dourada dos interiores quanto nas fachadas de pedra [...]” (BAZIN, 1993, p. 240). Nisso caracteriza-se “por uma cultura barroca que permite percepções múltiplas, uma multiplicação dos significados, uma explosão das alegorias” (AGNOLIN, 2005, p.175) (Figura 13).



Figura 13 - Igreja da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula (1759-1801). Antônio de Pádua Castro (1855-1865). Arco cruzeiro (detalhe). Rio de Janeiro, RJ. Fonte: TIRAPELI, 2008.

Esses novos condicionamentos da arte estiveram presentes na construção de igrejas e de mosteiros que, embora havendo escassez de materiais encontrados no Brasil, utilizaram-se da matéria-prima regional. A maneira artística no Brasil caracterizava-se por múltiplas unidades estéticas e ideológicas, tornando-se uma arte colonial luso-brasileira, devido ao seu domínio católico do poder político português. Utilizamos como referência artística no período colonial do Brasil o termo arte colonial luso-brasileira, defendido por Hansen, que critica a aplicação indiscriminada do termo ‘barroco’ para as obras do século XVII e XVIII ou do “XVII que ultrapassa os cem anos convencionais”. Para o autor “[...] ‘o barroco’ [...] é produto de uma prática situada, [...] não tem existência independente do *corpus* que serve para defini-lo” (HANSEN, 1997, p. 12). A representação da arte colonial luso-brasileira, na perspectiva de Hansen, “é uma técnica – não uma “estética” – que regula os efeitos, [...] argumentos e ornatos aplicados segundo os vários decoros e verossímeis de gêneros integrados às práticas de celebração da hierarquia” (HANSEN, 1995, p. 40). Desse modo, a classificação “barroco” e “clássico”, desenvolvida por Wölfflin implica características estéticas abrangentes a “cada época debaixo da etiqueta de um único conceito”, defendido pelos neoclássicos e românticos (HANSEN, 1997, p. 12-13).

Hansen explica que a arte colonial dos séculos XVII e XVIII “ultrapassa os cem anos convencionais”, e a construção era baseada na teologia neo-escolástica, ou seja, considerava a retórica na construção vinculada à produção de sentido a um corpo previamente legitimado de

modelos jamais esquecidos ou omitidos. De tal modo, era uma “sociedade baseada fundamentalmente na idéia de representação seiscentista [...], genericamente falando, sistemas retóricos [...], referências históricas de durações muito diversas, [...] que define a arte como mimese ou imitação de modelos” (HANSEN, 2005, p. 183).

No século XVII [...] a apropriação católica da Retórica, da Ética, da Política, da Poética propõe, então, que, ao imitar os modelos, a consciência dos artesãos, poetas e escritores é aconselhada ou originada pela luz natural da Graça inata [...]. Logo, a imitação seiscentista luso-brasileira é feita segundo a doutrina teológica neo-escolástica, que regula o uso retórico dos signos. (HANSEN, 2005, p. 183).

No conjunto representativo da arte colonial luso-brasileira, Hansen considera como “um teatro de princípios teológico-políticos [...], *theatrum sacrum*, [cuja] hierarquia do corpo político do Estado é dada a ver como um espetáculo sagrado e natural, místico e histórico”. Assim, parte da representação é construída na “[...] imagem eqüestre do Rei como o *vir virtutum*, *varão de virtudes*, modelo cristão de perfeição ético-política em que toda a ordem temporal do Reino se espelha [...]”. Assim, “a coisa, pessoa ou evento comemorados são dados a ver nas imagens como modelos de ação heróica e virtuosa já vivida por varões ilustres, recicláveis na memória coletiva para a experiência do presente e do futuro” (HANSEN, 1995, p. 43-44). Argan menciona nas representações artísticas do período a persuasão, que propõe um modelo de exemplaridade para aquele que “[...] vive no presente, mas as suas decisões implicam uma reflexão sobre o passado e uma previsão do futuro. [E] se a arte é persuasão, não deverá persuadir a isto ou aquilo, mas sim assumir uma atitude clara e coerente em relação a isto, àquilo, a tudo” (ARGAN, 2004, p. 113).

Como centro irradiador e construtor cultural e histórico da sociedade nesse período, a Igreja esteve submissa aos domínios do poder político português. Assim, apresentam-se dois contrastes no patrimônio religioso influenciado também pela caracterização teológica. A Igreja buscava mostrar-se “[...] de um lado, por edifícios grandiosos nas dimensões e na riqueza de seus interiores; de outro, por construções muito singelas, ambos revelando os contrastes socioculturais da vida colonial” (BIANCARDI, 2005, p. 50), pois a grandiosidade vinha da magnitude de Deus, e a inocência e a simplicidade propunha como virtudes para os homens. Ricamente ornamentada, a Igreja cumpria seu papel de disseminadora das ideias persuasivas da religião, e como local explorado pelo reinado português como difusor de normas sociais, possibilitando-nos ver em algumas obras a presença figurada da imagem do

rei. Nisso, no contexto colonial luso-brasileiro, o Padroado português era tido como referência fundamental da vida religiosa do período.

A relação entre a religião e a fundação de vilas não se limita, porém, aos patrimônios: Igreja e Estado, no período colonial, formavam um só poder; tendo o rei a autoridade – a ele concedida pelo papa, mediante um tratado denominado ‘Padroado’ – de instituir bispos, padres e demais membros do clero secular. Ao rei de Portugal, e unicamente a ele, cabia, também, desde a concessão das fundações das vilas até a salvação da alma dos vassallos. (TIRAPELI, 2005, p. 16).

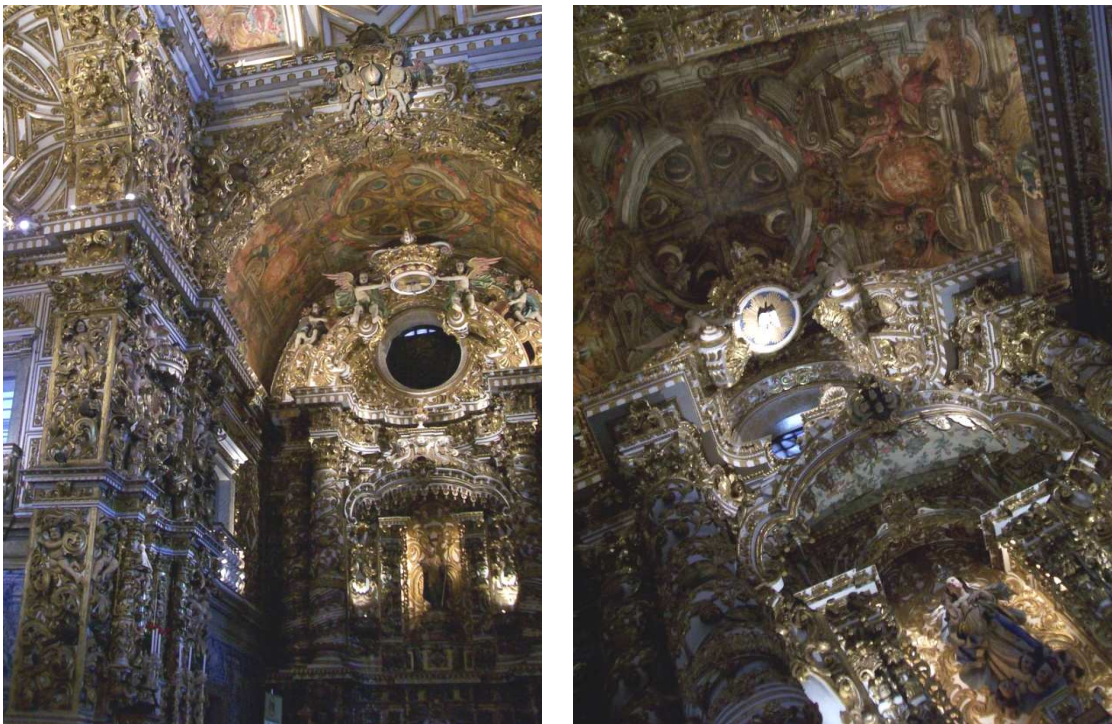


Figura 14 (A e B) - Igreja e Convento de São Francisco (1782).
Salvador, Bahia, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.

A preocupação da Igreja na construção, conservação e controle por parte dos fiéis com base nos preceitos religiosos, principalmente na relação dos fiéis com a igreja, tanto espiritual quanto estrutural, ou seja, administrativa e arquitetônica, fez com que houvesse uma responsabilidade ainda maior na construção arquitetônica e ornamentação das igrejas aplicadas sob regulamentos eclesiásticos. Por meio do decoro (Figura 14 A e B), pressupunha-se como costume, como constância, o uso correto dos modelos reconhecidos e adequados para o desenvolvimento conveniente na construção, execução e imitação da arquitetura e artes (BASTOS, 2009). O decoro, principalmente após o Concílio de Trento, foi responsável pela conformidade dogmática da Igreja Católica, tanto nos quesitos arquitetônicos

quanto no uso e veneração das imagens sagradas. Essa orientação caberia para que os fiéis pudessem imitá-lo e, assim, seriam conduzidos à moralidade e compostura religiosa católica.

O decoro nesse período foi o cerne na execução das artes nas igrejas, e alguns artistas foram criticados, pois suas obras não eram adequadas às exigências decorosas, tidas como critério para a decência das artes efetuadas em espaços sacros. Para outros artistas, o decoro tornou-se um elemento bastante custoso, devido à imensidão de possibilidades que a natureza permitiria na sua relação com a construção das imagens e as orientações exigidas. Norbert Elias explica que “o decoro regia praticamente todos os atos e representações, a composição das artes e da arquitetura, os protocolos e as cerimônias que teatralizavam todos os diferentes ‘aspectos exteriores da vida’” (BASTOS, 2009, p. 25).

A construção das imagens com referências retóricas eram pressupostas pelo Estado Português como garantia de soberania e pela Igreja como difusora dos dogmas de forma clara e persuasiva. A representação das imagens era “orientada pela prudência, de modo que o decoro dos estilos evidencia o decoro ético-político da subordinação”. Nas artes visuais, “o decoro ficou resumido à aplicação correta, justa e rigorosa de uma iconografia autorizada aplicada às imagens e cenas” (BASTOS, 2009, p.56).

[...] o decoro conservou sempre a responsabilidade por orientar o artista na procura do que é *adequado* e *conveniente*, tanto em relação aos aspectos internos e implícitos à obra (matéria, gênero, estilo, proporções, ordem e disposição apropriada de elementos e partes, ornamentos e elocução, característica, ética e patética, proporção de comodidades e efeitos adequados), quanto também em relação aos aspectos e circunstâncias a ela, a recepção que a obra deveria ter pelos destinatários. (BASTOS, 2009, p. 39-40, Grifo do autor).

No tratado do decoro usam-se termos qualificadores para as ações e intervenções construtivas, justificando e classificando cada espaço do lugar, principalmente nas igrejas e capelas. Mesmo nas pinturas, a irrelevância de elementos característicos nas passagens da Sagrada Escritura poderia ser motivo de acusações pela falta de decoro, quando esses elementos fazem parte e interpretação da narrativa (BASTOS, 2009). Cada imagem instituída pelo decoro procura apresentar uma aparência exemplar tanto na figuração em si quanto no propósito que procura mostrar. São as partes e o todo tendo base no decoro que contribuem como referência e modelos para a formação visual e o comportamento, atitudes e ações humanas.

A presença do anjo no decoro encontra-se na construção da composição artística das instituições religiosas, como ser divino que aproxima o homem do divino, do celeste, de Deus. O repertório para a inserção dos anjos na proposição decorativa é encontrado em

gravuras, em livros, em catálogos da época ou anteriormente a ela, de forma a seguir os preceitos exigidos no momento. A utilização do anjo no decoro foi como elemento decorativo, plástico-artístico e persuasivo de um espaço sacro. A imagem do anjo como corpo persuasivo aos ideais exigidos foi construída como corpo sedutor e sagrado, mediador do celeste ao terreno, e vice-versa. A utilização do anjo procurou direcionar o olhar do espectador para o espaço e o cenário sagrados. Encontrados nas construções religiosas, os anjos seguiram composições próximas, sendo localizados em ascensão à imagem sagrada, adorando-a ou guardando-a, entre nuvens, ou posicionados como guardiães. Eles aparecem frequentemente em torno do padroeiro, como mediador entre sagrado e profano, carregando objetos religiosos e divinos, como alegoria no cenário sacro.

Dessa forma, o decoro foi uma configuração não apenas para reformular dogmas da Igreja Católica, mas também nos procedimentos antes, durante e após a execução artística e arquitetônica. Quanto às imagens, esculpidas e pintadas, executadas nos estabelecimentos religiosos, foi preciso decoro, a invenção, a execução e a aprovação desse modelo para que servisse de imitação e consolidação como costume. A consolidação do decoro e decência aprovada em Portugal serviria como modelo na execução deste em suas colônias. Dessa maneira, a preocupação com o decoro instaurada em Portugal também refletiu na execução decorosa em suas colônias, mesmo auxiliada pelos modelos trazidos da Corte com a limitada elaboração artística e arquitetônica pelos materiais regionais, repertório local e desenvolvimento econômico.

Inicialmente, a arte religiosa luso-brasileira colonial deu-se no litoral em função da colonização, principalmente Nordeste e Sudeste, em que grande parte da imponência dos materiais preciosos era originada da extração do ouro (Figura 14). O Rio de Janeiro, por sua localização estratégica, tornou-se receptor dessa matéria, e em outras localidades adquiriam características particulares, devido ao poder econômico local. Assim, em meados dos Séculos XVII e XVIII, com o ciclo do ouro, a decoração interior de igrejas e capelas, como talhas e objetos, foram suportes e palcos para a suntuosidade do poder ocasionado pelo material precioso.

Na Região Sul, o desenvolvimento da arte colonial luso-brasileira surgiu diferentemente dos principais estados do período colonial, como Minas Gerais, Bahia ou Rio de Janeiro. Entre os Séculos XVII e XVIII, no Sul, havia uma limitação para o desenvolvimento, devido ao fato de sua economia estar voltada para a agricultura, pois a extração de ouro e o ciclo da cana-de-açúcar eram ausentes na região.

O Sul foi pobre, e o eco das minas de ouro e diamante talvez nem tivesse chegado até lá. O sul foi o grande enjeitado do Brasil-colônia; medrou na luta contra os castelhanos e manteve-se em pé de guerra para se sustentar. Não teve possibilidade alguma de uma fuga da realidade monótona, em busca de um ideal religioso. Tudo era rotina e isolamento. O barroco que nos legou foi esporádico, frio e tranqüilo. Existiu, por certo, até mesmo belo na sua modéstia, mas sem emoção. Frio e calculado, mas nem por isso menos barroco. A religião e a forma de governo foram as mesmas, mas não houve condições econômicas para qualquer tipo de exaltação coletiva. Houve um ideal no Sul, mas, por exceção, não foi religioso, foi político: o ideal das pátrias, pois seus habitantes, portugueses, defenderam para suas pátrias, e para nós, a terra que ocupavam. O élan político sobrepujou o religioso. (ETZEL, 1974, p. 56).

Uma das consequências para essa ausência de investimento cultural foram os conflitos ocorridos entre espanhóis e portugueses. Em decorrência de seu posicionamento geográfico, um lugar de passagem, o povoamento foi bastante prejudicado por saques, invasões e destruições. Os investimentos estavam voltados à segurança do espaço, por meio do povoamento das terras. Dessa forma, foram pouquíssimos os recursos investidos nas edificações e decorações, e as que foram erguidas e decoradas possuem certa singeleza e simplicidade, mas continuaram com as características devocionais da fé do povo.

As igrejas acompanharam o homem do barroco; nelas ele deixou a marca de suas angústias, representadas por uma arquitetura cheia de profunda fé, opulenta em ouro e arroubos plásticos, que marcou esta época frenética da nossa história, perpetuando e como que desmentindo a dura realidade do mundo exterior, o fim da opulência da época do ouro do Brasil - colônia. (ETZEL, 1974, p. 48).

Em Santa Catarina, estado situado ao sul do País, o povoamento deu-se por meio dos jesuítas e bandeirantes. Dentre essas ocupações, destaca-se a fundação da Póvoa de Nossa Senhora do Desterro, atual cidade de Florianópolis (1673). Inicialmente, a ilha permanecia deserta e, em consequência das invasões e necessidades em povoá-la, executaram procedimentos enérgicos para o povoamento da região. A colônia portuguesa enviou a Póvoa famílias açorianas, que tiveram grande contribuição na formação urbana, na história, na cultura e nos costumes.

Ausente o progresso, faltavam o dinheiro e o alento, promotores das grandes realizações artísticas. [...] podemos compreender o porquê dos raros remanescentes barrocos do Sul, presentes, belos, embora modestos, em plena harmonia com a história do Brasil-colônia. Outras, completamente alteradas na sua feição exterior e, sobretudo na interior, com acentuada mistura de estilos e até figuras antropomorfas de sabor missionário. (ETZEL, 1974, p. 237).

Os carpinteiros e artesãos açorianos, movidos pela religião católica, construíram dessa forma igrejas, capelas e retábulos. O interesse pela arte religiosa consistiu no seu contexto colonial luso-brasileiro, no seu valor como elemento integrante e indispensável na decoração total dos interiores das igrejas e na teatralização sobre a afirmação da soberania da corte portuguesa em integração com o poder religioso, com o objetivo de propagação da fé e domínio português. Na cidade de Florianópolis, pela falta de especialização, a execução nem sempre obedecia às especificidades exigidas, mas a iconografia cristã permanecia na representação da iconografia da Contra-Reforma, destacando a motivação pela fé cristã (Figura 15).

Em todo o mundo católico, principalmente na Espanha, em Portugal e nas colônias, tanto os retábulos quanto os púlpitos eram peças fundamentais para a estruturação do espaço sagrado do templo. A talha assumia, portanto, papel fundamental na ordenação do espaço e na preparação e adequação deste para o culto divino. (FREIRE, 2006, p. 144).



Figura 15 (A e B) - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755).
Nave lateral com sacrário. Florianópolis, Santa Catarina, 2008.
Fonte: Fotografia da autora.

Na decoração das igrejas, usava-se a abundância do ouro e dos materiais preciosos, que emergiram muitas vezes nos retábulos e nos veios da arquitetura interna assim como nos

objetos religiosos, formando muitas vezes uma representação de gruta sagrada e temerosa. O material regional propiciava a exploração da madeira no interior das igrejas, sendo elaboradas as talhas com detalhes. Ao contrário da parte externa, pela carência de amplos recursos e de materiais apropriados, a decoração tornou-se mais simples e singela. Algumas dessas características são apontadas por Etzel, que utiliza o termo barroco, ao contrário de Hansen, que utiliza colonial luso-brasileiro como significação à prática arquitetônica e artística do Sul.

Em contraposição, temos que reconhecer que nem sempre o barroco no Brasil foi assim representado, pois houve regiões onde as condições socioeconômicas determinaram outro tipo de construções. Neles, teve expressão modesta, sem ouro; a talha, ambiciosa na sua pobreza, manifesta-se em alguma coluna salomônica, em raras volutas simétricas, em linhas curvas, numa que outra folha de acanto, em raros e grosseiros anjos. O intuito na fé foi o mesmo, os recursos é que foram mínimos. (ETZEL, 1974, p. 29).

O interior das igrejas e capelas apresenta-nos uma preciosidade de detalhes, pois sua execução requereu destreza e qualificação na utilização dos materiais corretamente. Os elementos alegóricos e signos encontrados tiveram como modelo reproduções ou representações de materiais propagadores dessas imagens, como pinturas e gravuras. Esses modelos que serviram “aos mestres-entalhadores, foram transpostos para monumentos, retábulos executados em madeira, depois dourada e policromada” (COSTA, 2005, p. 62). A partir desses exemplares, criavam outras formas das partes de um todo, apresentando diversos jogos de composição.

Dentre esses elementos, podemos observar a presença de anjos. As figuras antropomórficas são formas de aproximar o homem ao semelhante, tornando-se assim um caminho mais estreito à chegada ao paraíso. Os anjos nas talhas e pinturas luso-brasileiras muitas vezes possuem corpos sedutores, olhares sensuais e delicados, formas angulosas, movimentos e gestos sinuosos. Parecem dançar e voar entre os veios da madeira, em poses delicadas e sensuais ao mesmo tempo. A presença do anjo na época seiscentista, e disposto da maneira talhada que se apresenta, é apontada por Hansen como o anjo que conhece a Deus (Figura 16):

Aqui, um lugar-comum muito corrente no século XVII é o do pensamento do Anjo. Pergunta-se, então, como diz Santo Tomás de Aquino na Suma Teológica, se o anjo usa representações quando pensa e a conclusão é a de que o intelecto angélico vê diretamente a Deus, por isso não pode usar imagens para representar o que vê. A discussão do intelecto humano, que é qualitativamente diferente. O anjo não conhece a representação porque vê diretamente a Deus; por definição, como a mente humana é finita, ou seja, incapaz de conceber Deus sem imagens, todo conhecimento humano é indireto, ou teórico ou analógico, feito sempre mediante representação ou imagens dos conceitos, ou seja, por meio de metáforas. (HANSEN, 2005, p. 183).



Figura 16 - Catedral Basílica de N. Senhora do Pilar (1732).
 Detalhe do coroamento do retábulo-mor (1732). São João Del-Rei, MG.
 Fonte: TIRAPELI, 2008.

Percebemos que nas igrejas onde foram executadas intensas ornamentações a presença do anjo torna-se um símbolo figurativo e decorativo, como um figurante nesse cenário do teatro sacro, quase desaparecendo entre outros elementos nos veios das talhas e cenas alegóricas de pinturas. No entanto, apesar do imenso número de elementos compositivos em uma mesma igreja, os anjos são executados com detalhes, harmonia e destreza. Nisso, confere uma imagem doce, sinuosa e delicada, mesmo apresentando muitas vezes um semblante envelhecido e um corpo desproporcional. Nesse período, entre os séculos XVIII e XIX, destacamos a presença de pintores e escultores que foram significativos para a construção desse repertório iconográfico cristão nas instituições religiosas do período luso-brasileiro. Dentre eles, destacamos Manoel da Costa Ataíde (Figura 17), artista mineiro, cujas pinturas e esculturas apresentam as proposições dogmáticas cristãs, como a representação de anjos, santos, padroeiros das igrejas e capelas e outros. Para a execução dessa composição e personagens, “como os demais artistas do seu tempo, recorria à bíblia e a missais impressos na Europa como ponto de partida para a seleção iconográfica das suas composições, que então recriava com inventiva liberdade” (ANDRADE; FROTA; MORAES, 1982, p. 46). Tinha ao mesmo tempo referências do seu contexto, como a construção dos corpos mestiços e a inserção de instrumentos do cotidiano na construção cenográfica, como os instrumentos musicais e manuais e trabalhos de douramentos, na interação entre as linguagens plásticas,

como pintura, escultura e arquitetura. Ataíde realizou a pintura do forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, em Minas Gerais, colaborando com o escultor Aleijadinho. O forro mostra um persuasivo cenário celeste. Observam-se “estes anjinhos, em vôo espiralado, evoluem de uma nuvem concheada em tons sépia, movimentando com a sua circularidade um espaço de clímax na pintura do quadro, bem acima da cabeça da Virgem.” (ANDRADE; FROTA; MORAES, 1982, p. 54). Sustentada pela arquitetura, Ataíde procurou tratá-la como parte desse plano que, repleto de personagens celestiais, de formas contorcidas e gesticuladas rápidas, alcança a unicidade das partes. Nessa pintura aparece parte da hierarquia celeste, como descreve Hill (Figura 18):

Nesta parte central do forro analisado, a Virgem encontra-se subindo aos céus, rodeada por representantes de três dos nove Coros angélicos. Eles cantam e tocam uma grande variedade de instrumentos. Trata-se dos Querubins, dos Serafins e dos Anjos. Os dois primeiros representam as classes mais elevadas na hierarquia celeste. Tradicionalmente, eles se diferenciam pelo número de asas, tendo os Querubins, quatro, e os Serafins, seis. (HILL, 2000, p. 135).



Figura 17- Manuel da Costa Ataíde.
Forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (1801-1802).
Fonte: ANDRADE; FROTA; MORAES, 1982.

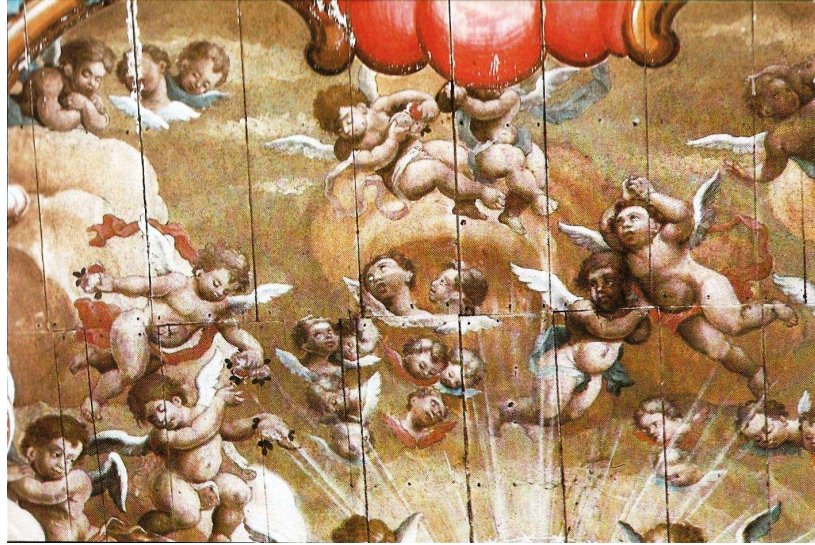


Figura 18 - Manuel da Costa Ataíde.
Forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.
Pormenor do quadro central.
Fonte: ANDRADE; FROTA; MORAES, 1982.

Já as igrejas na Ilha de Santa Catarina que possuem a imagem do anjo demonstram um caráter singular. Mesmo estando em torno das imagens divinas, os anjos estão dispostos tão separadamente que conferem uma posição de protagonistas dentro desse cenário sacro. Contudo, os anjos aqui presentes mostram pouco movimento, confecção pouco rebuscada e simplicidade das formas e figurabilidade. Isso demonstra o baixo investimento cultural, porém não ignorado, devido à escassez de materiais e qualificação dos artesãos. Apresentamos duas igrejas na Ilha de Santa Catarina que possuem imagens de anjos em suas talhas e pinturas, porém de forma simples e escassa, em comparação com as demais igrejas observadas no Sudeste e Nordeste do País.

A presença dos anjos na Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755) pode ser vista em maior número em seus dois retábulos laterais (Figura 15 A e B). Aqui “notável nos dois retábulos são as numerosas cabeças de anjos que se encontram no frontão, nos coartelões e no sacrário. No mais, enfeites fitomorfos com margaridas e guirlandas” (ETZEL, 1974, p. 246). No altar-mor, a presença do anjo se dá pelo olhar minucioso, pois devido às inúmeras camadas de tinta branca, a presença do anjo na talha torna-se de difícil identificação (Figura 19 A e B). Apesar dessa complicada assimilação, Etzel (1974) dá pistas de sua localização: “[...] o escudo do frontão do altar-mor, a nosso ver, esclarece a disparidade apontada”, cujo apontamento explicava a falta de figuras antropomorfas no altar-mor, diferentemente dos laterais, “ostenta o Divino, encimado por um querubim e uma grande coroa [...]”. Etzel supõe que provavelmente esse escudo foi inserido posteriormente. Os anjos encontrados na Capela

de Nossa Senhora das Necessidades demonstram a simplicidade de ornamentos, e suas formas são simples, com poucos detalhes pictóricos elaborados.



Figura 19 (A e B) - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755).
Altar-mor e escudo. Florianópolis, Santa Catarina, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.

Ainda assim, na Capela de Nossa Senhora das Necessidades, na pintura do nicho principal do altar-mor (Figura 20 A e B), são encontradas figuras de anjos, especificamente cabeças aladas em seis tábuas ordenadas e que circundam uma imagem não identificável, mas que é visível a presença de linhas retilíneas que apresentam ao seu redor, como uma silhueta de luz resplandecente. Muitas vezes, esses anjos estão ao redor de uma imagem, não identificada, mas que podemos interpretar como uma figura de santo, Virgem, Jesus ou padroeiro da Capela, que está sendo adorado ou acompanhado na sua ascensão pelos anjos. Em algumas pinturas do período colonial luso-brasileiro, alguns anjos velam ou carregam a imagem central “sobre nuvens encapeladas e querubins apinhados em torno dela, como enxames de insetos em redor de uma vela acesa” (KITSON, 1966, p. 46). Entretanto, ao observarmos o interior das igrejas, principalmente aquelas do período colonial, que dispõem de anjos na composição decorativa, existem repetições em seu arranjo, porém contidas com certa singularidade.



Figura 20 (A e B) - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755).
 Nicho principal do Retábulo do altar- mor. Florianópolis, SC, 2009.
 Fonte: Fotografia da autora.

A Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Lagoa (1780) apresenta um número maior de anjos entalhados nos retábulos do altar-mor. Dispondo de um arco dourado e contendo elementos fitomorfos, aparecem três anjos em forma de cabeças aladas. Esses anjos possuem detalhes nos rostos e em suas asas, ressaltando suas partes. Seus olhos são contornados em preto e pupilas azuis, sua boca rosada e sua pele clara e redonda. Percebe-se que esses anjos laterais são executados diferentemente dos anjos observados no retábulo do altar-mor. É possível que sejam retábulos executados por outro artesão ou posteriormente (Figura 21 A e B).



Figura 21 (A e B) - Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Lagoa (1780).
Retábulo do altar-mor e detalhes. Florianópolis, Santa Catarina, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.

Esses anjos observados na capela e na igreja, de modo geral, possuem um semblante sóbrio e ameno. São poucos aqueles que demonstram movimento, conferido em alguns anjos da Capela de Nossa Senhora das Necessidades, no posicionamento de estar voltado para diagonal ou para cima, mas, em sua maioria, os anjos estão apresentados apenas como cabeças aladas de frente e estáticas. Seus traços são rápidos e há pouco movimento dado às asas. Em uma licença poética, relacionando esse anjo de forma menos simbólica da iconografia vista até aqui, referimos esses anjos como “anjos desterrados”, uma alusão àqueles que, vindos de longe para o povoamento e desenvolvimento local, encontravam-se esquecidos, isolados e desatados, devido à condição econômica e social que encontravam. Ou seja, simples e escassa era a vida proporcionada. Ocorre-nos então pensar no desterrado como algo vindo de outro lugar refletindo o novo sem deixar o velho; pensar nesse anjo como construção do repertório construído e não excluído.

Esse povo de devoção forte da fé católica ergueu suas igrejas na esperança e no conforto de serem acolhidos e salvos dos acontecimentos em uma terra desconhecida. Mesmo com as invasões, saques e destruições, e, ainda, pelas funções de povoamento da ilha para manter a segurança e garantir as terras da colônia, estes não impediram de o povo aplicar seus costumes, suas histórias e sua religião.



Figura 22 - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755).
 Detalhe da talha. Florianópolis, SC, 2009.
 Fonte: Fotografia da autora.

Esse “anjo desterrado” está então relacionado ao contexto da época, como um espelho dos povos que para cá vieram, desiludidos pela falta de perspectivas e limitações socioeconômicas, um espelho desse homem que “viveu tomando parte numa época de sobressaltos, esperanças e desilusões, não em torno de ambições políticas, mas em torno de riquezas palpáveis, reais, [...] criando fantasias das massas, algo maravilhoso como um sonho” (ETZEL, 1974, p. 48).

Assim, encontra-se a presença da figura antropomórfica nessas igrejas, nesse caso, representada pelos anjos, em conjunto aos demais elementos com predomínio de características do rococó, em que “[...] as cintilações douradas dos ornatos são postas em evidência pelos fundos claros ou em tonalidades suaves [...], configurando uma decoração suntuosa, simultaneamente leve e graciosa [...]” (OLIVEIRA, 2003, p. 13), predominando elementos de flores, frutos, pássaros e anjos (Figura 22).

A forma do anjo sugere uma potência além de sua figurabilidade em si. O anjo possui a função de ser mensageiro de Deus, e isso não está em sua natureza, mas em seu encargo. Desse modo, assim como Deus é considerado o criador do Universo, dos seres corporais e incorporais, celestes e mundanos, isto é, possui o domínio universal e original sob todas as coisas, o anjo, de certa forma, traz consigo uma relação de poder. Essa característica dada no

cristianismo supõe o modelo e imitação que o homem necessita para viver sob meta da divinização (COCCIA, 2010).⁵

Os anjos não existem para conhecer Deus ou para tornar possível o conhecimento de Deus aos homens [...], nem simplesmente para transmitir a Deus as preces humanas. [...] são descritos literalmente como *os magistrados celestes do poder sagrado*. [...] se no universo desenhado pela teologia cristã existem anjos é porque eles exprimem a necessidade de articular o poder na relação entre homem e Deus. [...] que se distinguem simultaneamente de Deus e do homem, mesmo mantendo características de ambos. (COCCIA, 2010, grifo do autor).

De certa forma, esse poder existente nos anjos consolida-se por serem os seres abaixo do Senhor, em contato direto com Deus. São intermediários entre o céu e a terra, os mensageiros divinos, em comunicação direta com Deus, o criador, a causa das coisas, e os anjos como consequência dessa causa, assim como o Filho, imagem e semelhança de Deus (DAMACENO, 2004).

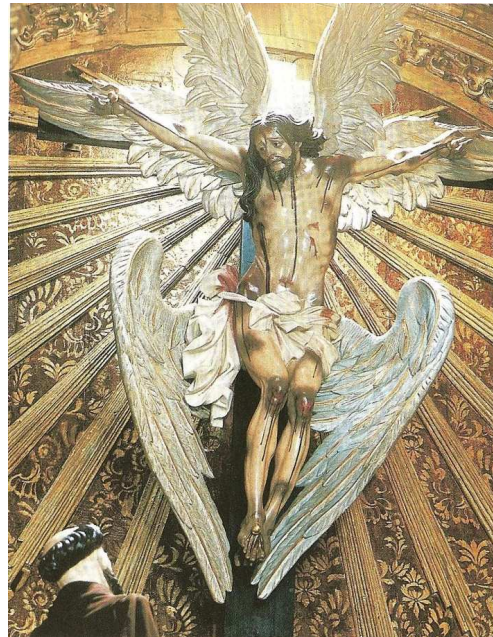


Figura 23 - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitencia (1718-1773).

Manoel de Brito (1723). Cristo Seráfico. Esculturas do retábulo-mor.
Rio de Janeiro, RJ.

Fonte: TIRAPELI, 2008.

⁵ Esclarecemos que o pensamento de Emmanuele Coccia, nesta conferência, esteve relacionado à questão da relação do poder do anjo à política. Neste trabalho apropriamos parte de seu pensamento, sem mensurar a questão política e sim a relação de poder do anjo como imagem, de ser mensageiro e mediador entre céu e terra. Da relação do poder como ser de referência para as ações e os pensamentos humanos.

As imagens, por meio da arte, na representação dos símbolos e pela iconografia cristã, aproximam o mundo opaco dos símbolos de Deus às formas visíveis aos homens. Mas essa aproximação de Deus à perfeição não caracteriza a totalidade dada à imagem, pois esta desconhece o contexto completo que só Deus pode ter e caracteriza a obra como execução do presente construído nas bases do passado e projeções do futuro (GROULIER, 2004). Esse Jesus Seráfico, exemplificado na Figura 23, demonstra a potência da alegoria em que a iconografia cristã se fez presente. Os serafins são os anjos que, de acordo com a Bíblia, estão presentes junto ao trono de Deus. Possuem três pares de asas: um par vela a face, outro par cobre os pés e um terceiro par permite voar. Ainda cita a Bíblia que esse ser é considerado de alta perfeição e de forma bastante humana (CASTRO, 2009).

A aparição de Deus aos homens continuamente teve relação com os objetos materiais e visíveis, com os símbolos, “já que a Deus é mesmo impossível de se representar, porque é incomensurável, incircunscrito e invisível [...]” (DAMACENO, 2004, p. 30). Os seres alados, como os anjos, são fonte de referência e modelo ao ser humano. Os anjos encontrados no interior de igrejas e capelas sugerem não apenas uma imagem com caráter decorativo e aproximação do ser humano ao espaço celeste. Esses anjos são o lado invisível que o homem tem de si diante de sua história e, “como o conceito a ser figurado é, antes de tudo, um pensamento, a alegoria torna-se uma invenção, ou seja, uma técnica artística de dar forma a um pensamento numa matéria por meio de ‘imagens’” (HANSEN, 2006, p. 180). Assim, as características permanecem vivas quando se observa a presença de figuras carregadas de elementos alegóricos,⁶ como os anjos (Figura 24).



Figura 24 - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755).
 Detalhe do retábulo lateral. Florianópolis/SC, 2007.
 Fonte: Fotografia da autora.

⁶ Para Hansen (2006) a alegoria apresenta uma interpretação de significações ocultas, mostra-se de uma forma para significar uma anterior. Para Benjamin (1984), a alegoria é tida como aspecto que retorna na história, no qual há um abismo oculto entre o ser visual, a imagem propriamente vista e dita, e o campo de suas significações. Este estudo será detalhado no Capítulo 2.

2 PRESENÇA E AUSÊNCIA



*Fernanda Trentini.
Presença e ausência.
Fotografia (2010).*

O aparecimento de anjos na arte sugere mais que simples simulação de características; também proporciona uma imagem que por vezes lança, para além de sua própria apresentação, um caminho por significados ocultos e intercambiáveis entre si. Assim, tornam-se alegorias, nas quais propõem mostrar de uma forma, mediante a imagem, infinitudes de significações anteriores e exteriores. De acordo com o já exposto no capítulo anterior, a alegoria retida na significação comum feita à imagem do anjo como mensageiro de Deus, transmissor da vontade divina, ou aqueles que guardam o domínio imposto à imagem de querubins, mostra a personificação de uma abstração, um ser que é dado como mediador entre o céu e a terra. Mas o anjo aqui lança ao olhar do espectador o decurso da vida, sua fragilidade e sua efemeridade.

A alegoria permite a inclusão de novos significados, ou seja, ela é uma porção individual que envolve a universalidade de uma abstração (HANSEN, 2006). Apesar de Hansen apontar que a alegoria propõe a substituição de algo por outro anterior, ele ressalta que pode também sugerir a anáfora, a repetição. Porém, essa repetição difere da imitação, pois aparece no tempo e por ele se atualiza e se eterniza. No campo da hermenêutica, Hansen pontua que a alegoria apresenta uma interpretação de significações ocultas, tidas como verdades sagradas das Escrituras. A partir disso, a alegoria sugere uma interpretação repetida que retorna ao longo da história. O anjo que retorna através da arte apresenta-se com o mesmo objetivo de ser presença na história humana, tendo como causa principal Deus, aquele que não se modifica no tempo. O anjo, sim, modifica-se no presente sem perder sua essência, regressa metamorfoseado.

A técnica do paradoxo leva a produzir imagens disformes para figurar, por exemplo, os anjos nas Escrituras. A alegoria torna-se, aqui, uma convenção do inexprimível e para ele, dando-se como metaforização proliferante e negativa. Enfim, as imagens pintadas ou esculpidas e as alegorias escritas não são sagradas. Se nelas é possível interpretar, por exemplo, uma imagem do Cristo, é o próprio Cristo ao qual elas se aplicam que deve ser venerado e não as próprias imagens ou tropos. Elas o significam embaixo, em outra coisa. Movimento deceptivo, valoriza-se o sentido figurado para demonstrar que ele é inadequado, ou, ainda só adequado quando totalmente inadequado, pois o que realmente importa é o sentido próprio inexprimível. (HANSEN, 2006, p. 136).

A imagem dada ao anjo é dotada de uma proximidade das características humanas para que seja possível reconhecê-lo em nós. O anjo em si é inexprimível, incorporal, indizível. A alegoria justifica a imagem singular, e o anjo como se conhece é para interpretar algo do

campo universal das significações. A obra de arte propõe apresentar qualidades visíveis por meio de captações de forças invisíveis. Assim, a arte torna-se “um jogo de signos analógicos que estabelecem relações entre coisas próximas e distantes, entre uma qualidade dada e uma qualidade oculta”. E, ainda, propõe “um modo de ação, criando objetos visíveis que, por analogia, captam as potências invisíveis” (HANSEN, 2006, p. 157).

[...] a concepção alegórica da vida articula o pressentimento e a certeza de que o mundo é preso da morte. Presa de irreprimível decadência, a vida é sonho cujo termo é a morte, limite entre a história e a significação última. Sob a luz da morte, tudo prepara o cadáver, tudo conspira e cai. (HANSEN, 2006, p. 205).

Por instantes do tempo, o anjo permaneceu suspenso, invisível no âmbito da história da arte. Sua presença foi efetiva na arte até o século XVIII, retornando como potência reelaborada na arte contemporânea. Contudo, não estava desaparecido, apenas esquecido, procurando voltar a todo instante e ser lembrado. Lembramos que a presença do anjo esteve em obras artísticas como as dos pré-rafaelitas e de inúmeros simbolistas que atuaram nas últimas décadas do século XIX (Figuras 25 e 26), atuando como elemento importante e parte da composição das proposições artísticas.



Figura 25 - William-Adolphe Bouguereau. Young Girl Defending Herself against Eros (1880)._Portrait. Fonte: Disponível em: < <http://www.bouguereau.org/Young-Girl-Defending-Herself-against-Eros-1880.html>>. Acesso em: 17 jul. 2010.



Figura 26 - Eugène Delacroix. Jacob wrestling with the Angel (1857-1861). Afresco.
 Fonte: Disponível em: <<http://www.artbible.info/art/large/604.html>>. Acesso em: 16 jul. 2010.

No final do século XIX e início do século XX, o homem viu-se transitar por diversas mudanças que revolucionaram e modificaram sua vida. Além das inovações tecnológicas que proporcionaram maior agilidade e facilidade no alcance de objetos, de realizações e descobertas científicas, também avançou para uma vida de condição serial de trabalho cuja rotina e vivências estavam sendo tomadas pelo capitalismo e consumismo frenéticos. Desse modo, inseriu-se em campos de guerra, de exploração e de consumo convulsivo, transformando-se em espectador e mercadoria, condenado a um mundo de aparência, de espetáculo.

2.1 A ALEGORIA, OS ANJOS E A MODERNIDADE

Entre guerras e pós-guerras, ao pensar a questão da alegoria desenvolvida por Walter Benjamin, podemos reconhecer que esse autor utiliza a figura do anjo para lançar o olhar sobre sua representação e seu papel importante na salvação da catástrofe provocada pela intranquilidade ocorrida devido às incertezas da ciência. Sua retomada na modernidade é vista por Walter Benjamin como a experiência do choque, que “nasce e desenvolve-se, par a par

com a consciência do declínio da aura [...], que faz nascer um mundo ilusoriamente transfigurado, [...] mediante a necessidade de tornar suportável a história arruinada [...]” (CANTINHO, 2003, p. 10-21). Assim, o *Trauerspiel*, o drama barroco, conceito utilizado por Benjamin, consiste na concepção histórica sob a ordem do destino, que pode tudo, “não tem tempo, ou está sujeito ao tempo do eterno retorno. A maldição perpetua-se, a morte individual não significa o fim, porque a vida se prolonga depois da morte, através das aparições espectrais” (BENJAMIN, 1984, p. 29). Desse modo, o anjo visto como alegoria nesse momento nos reporta à alegoria da modernidade, do homem que viveu entre e pós- catástrofe, e que vive de incertezas, de luto e de ruínas. Mesmo desejando dizer alguma coisa, incansável em suas significações, essa alegoria do anjo na modernidade sugere que o anjo, ao invés de comemorar e celebrar as conquistas e as vitórias, enluta-se pela morte da vida humana.

O anjo nesse momento mostra-se com um olhar melancólico, triste e desesperançoso, observando para além de sua própria imagem. O olhar do anjo é daquele que desacredita numa expectativa futura e está carregado do fardo e da tristeza que se lhe impõe. E mesmo apresentado nas igrejas como aviso ao espectador de sua condição, ele retorna na modernidade como uma alegoria que mostra o caráter efêmero e frágil da vida humana. É visto como um ser consolador, acolhedor e aliviador das angústias e inquietações do mundo humano. Estando como *entreolhar* obra e espectador é tomado como aquele que apresenta a eternidade da alma e também a efemeridade da vida, a produção do cadáver.

Os anjos são aqui os portadores de uma destruição necessária, sua própria, certamente e, mais profundamente ainda, a destruição de um tempo que teria a pretensão de se perpetuar a si mesmo. A figura do anjo intervém aí como o ‘mensageiro do humanismo real’, mas sob os traços de um *Unmensch*, de um não-homem, do inumano, de uma ‘criatura nascida de uma criança e de um devorador de homens’, ‘nenhum novo homem’, um ‘novo anjo’, ‘talvez um deles que, segundo o *Talmud*, novos em cada instante e em multidões inúmeras, são criados para, depois de alçar sua voz diante de Deus, cessar e desaparecer do nada’ (GAGNEBIN, 2005, p. 124).

Esse caráter alegórico da vida efêmera e ilusória é tratado, sob o olhar de Walter Benjamin, como aspecto que retorna na história, representando um abismo oculto entre o ser visual, a imagem propriamente vista e dita e o campo de suas significações. Bürger (2008) também propõe um comparativo entre o conceito de alegoria formulado por Walter Benjamin com a teoria da vanguarda, como ponto de partida no desenvolvimento de um conceito de arte não orgânica:

1. o alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função. Daí ser a alegoria essencialmente fragmento [...]. ‘a imagem é fragmento...’; 2. O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. Este é, pois, um sentido atribuído; não resultado do contexto original dos fragmentos; 3. Benjamin interpreta a atividade da alegoria como expressão da melancolia; 4. Também a esfera da recepção é considerada por Benjamin. A alegoria, que pela sua natureza é fragmento, apresenta a história como decadência [...] (BÜRGER, 2008, p, 141-142).

Essa categoria de alegoria para análise das obras vanguardistas une-se à estética da produção por dois conceitos relativos “[...] dos quais, um diz respeito à manipulação do material (o arrancar os elementos a um contexto), o outro, à constituição da obra (aglutinação de fragmentos e atribuição de sentido)”, bem como “[...] a uma interpretação do processo de produção e de recepção (melancolia do produtor, apreensão pessimista da história por parte do receptor” (BÜRGER, 2008, p. 142). A imagem da alegoria desenvolvida por Walter Benjamin é apresentada como fragmento, como ruína. Só é possível a existência de ruínas para aquilo que está falecido, e isso sugere permanecer na eternidade. Eles retornam sob aspectos de fragmentos que se mostram ao ser humano como restos a serem captados e revigorados.

Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas (BENJAMIN, 1984, p. 200).

[...]

No Barroco, observa-se que os personagens alegóricos cedem lugar aos emblemas, que em geral aparecem em um triste e desolado estado de dispersão. Mais tarde, os artistas começaram a reunir em uma única figura muitos conceitos [...]. A melhor e mais perfeita alegoria de um conceito, ou de vários, é expressa em uma única figura, ou deveria sê-lo. Mas é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica. A personificação alegórica obscureceu o fato de que sua tarefa não era a de personificar o mundo das coisas, e sim a de dar a essas coisas uma forma mais imponente, caracterizando-as como pessoas (BENJAMIN, 1984, p. 208 - 209).

A representação do anjo na arte moderna e contemporânea apresenta-se como ruína do tempo presente. O anjo que não olha mais para o espectador aparece em meio à multidão e procura sobreviver a todo instante por sua importância em meio à catástrofe humana. É o espectador, nesse momento, que percorre as ruínas para que o anjo possa vê-lo. Ao mesmo tempo em que os anjos aparecem como fragmentos esquecidos, porém vistos pelo homem, procuram fazer ressurgir o pensamento de tempos e espaços perdidos.

Estas são ruínas: marcas tanto da destruição como também da conservação: para Benjamin ‘a destruição fortalece’ a eternidade dos destroços. As ruínas da memória, em parte soterradas, guardam o esquecido, que choca aquele que se recorda com o segredo que ele (isto é, o esquecido) encerrava. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 406).

Aqui, em meio às ruínas, o velho narrador que aparece como lampejos no filme *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders, será como um anjo que perdura através do tempo, à procura de lugares, de objetos, de pessoas. Conta passagens e pessoas que persistiram e foram esquecidas. Demonstra a fragilidade e a efemeridade da vida que se desconstruiu e se devastou como campo de progresso. Tem a vontade de desistir, mas sabe que, desistindo, não haverá mais a referência doce que a humanidade simplesmente esqueceu. Esse narrador, esse anjo, é “movido pela pobreza, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder [...] deve apanhar aquilo que é deixado de lado, algo sem muita significação [...] algo com o que a história oficial não sabe o que fazer.” (CANTON, 2009, p. 28). O anjo retorna ao ser humano sob forma de isolamento, já não se mostra presente no interior das igrejas, nem de lugares sagrados onde permanecem seguros de todo e qualquer ataque. O anjo presente está fora dessa redoma e procura seu espaço no cotidiano, na vida humana, em meio ao mundo profano. O anjo demonstra esse semblante melancólico, por vezes carregado de grande estranhamento daquele que perdeu a esperança da vida, do desejo de ilusão.

O que manifesta que a impotência do anjo, portanto é, sem dúvida, a fraqueza da tradição teológica e de qualquer tradição totalizadora, pois é a própria tradição que “adoeceu”; mas, também se manifesta, no seio dessa mesma impotência, uma nova exigência [...], pois aqui são os homens que, paradoxalmente, poderiam ajudar os anjos a acabar sua obra necessária e purificadora. [...] a intervenção do anjo não se manifesta mais na sua eficácia soberana, mas, sem, neste apelo imperceptível e lancinante, a interromper o escoamento moroso da infelicidade cotidiana e a instaurar o perigoso transtorno da felicidade. (GAGNEBIN, 2005, p. 128-129).

Aqui, o anjo metamorfoseia-se como parte humana, no sentido de que também se torna efêmero aos olhos e corpo do espectador. Mesmo assim, “na verdadeira obra de arte, o prazer pode ser fugaz, viver o instante, desaparecer, renovar-se. A obra de arte barroca quer unicamente durar e prender-se com todas as forças ao eterno” (BENJAMIN, 1984, p. 202). Na arte, o anjo ainda aparece como elemento do eterno retorno. Nessa estrutura alegórica, “sempre se destacaram essas ruínas, como elementos formais da obra de arte redimida. O eterno é separado da história da Salvação, e o que sobra é uma imagem viva, acessível a todas as retificações do artista” (BENJAMIN, 1984, p. 204). Ele constrói um jogo com regras que só o espectador pode decifrar. A alegoria da modernidade expõe que “este sentimento de

efemeridade do mundo gera melancolia, o ‘spleen’, que Benjamin define como o ‘sentimento que corresponde à catástrofe em permanência’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 393). Seu olhar melancólico lembra a "Melancolia I" de Albert Dürer, alegoria explorada por Walter Benjamin para demonstrar os sintomas do mundo moderno, apresentado por um anjo e seu entorno (Figura 27).

Essa figura antecipa sob vários aspectos o Barroco. [...] o melancólico é ‘invejoso, triste, avaro, ganancioso, desleal, medroso e de cor terrosa, e o *humor melancholicus*, o ‘complexo menos nobre’. A patologia dos humores via a causa dessas características no excesso do elemento seco e frio, dentro do organismo. A teoria da melancolia está estritamente associada à doutrina das influências astrais. Surgem detalhes exóticos, como a inclinação do melancólico para longas viagens – daí no mar no horizonte da melancolia [...]. O olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino, que perfura o solo com seus olhos. (BENJAMIN, 1984, p. 164-175).

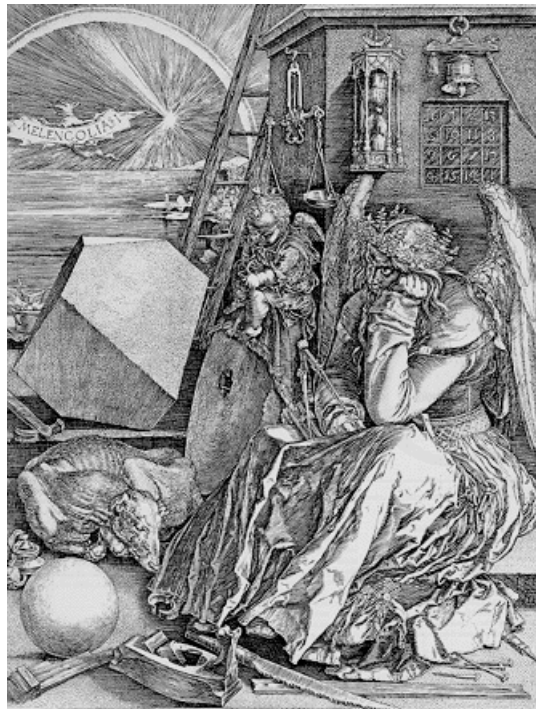


Figura 27 - Albert Dürer. *Melancolia I* (1514).

Gravura em metal, 239 x 189 mm.

Fonte: Disponível em: < <http://www.wga.hu>>. Acesso em: 10 out. 2009.

Essa alegoria de Dürer, explorada por Walter Benjamin, caracteriza a imagem do melancólico como anjo, potência divina, dotada de características humanas. O ser saturnino, como menciona, é a reação provocada pela apatia, frieza e secura da humanidade frente à sua existência. Os objetos da vida ativa estão dispensados no chão, indiferentes à sua função. Nisso, tanto “investe a alma, por um lado, com preguiça e apatia, por outro com força da inteligência e da contemplação”. Assim como o Saturno, a melancolia “traí o mundo pelo

saber, [...] inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las” (BENJAMIN, 1984, p. 172-179). Não só as mortas materialmente, mas as esquecidas, aquelas suspensas presencialmente.

Os anjos trouxeram consigo as características mundanas em sua apresentação, sua atuação, e estiveram sempre relacionados à própria história com base na construção da história humana. E questionam as ocorrências surgidas devido às mudanças, construções e desconstruções de história realizadas pelo homem. Walter Benjamin traz como referência a obra de arte de Paul Klee, intitulada “*Ângelus Novus*” (Figura 28). Ele descreve essa imagem como aquele que está espantado com a catástrofe e afasta-se de algo que está diante de seus olhos.



Figura 28 - Paul Klee. *Ângelus Novus* (1920). Aquarela, (s.d.).

Fonte: Disponível em:

<<http://www.usp.br/ran/ojs/index.php/angelusnovus/index>>. Acesso em: 20 maio 2010.

Dessa maneira, esse “anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1987, p. 229). É ver a catástrofe da humanidade em razão do progresso. Esse progresso sugere a destruição e reconstrução infinita como fendas da tempestade, deixando resquícios do passado que permanecem no presente e se eternizam com o tempo.

Essa concepção, fundada na doutrina da queda da criatura, que arrasta consigo a natureza, constitui o fermento do profundo alegorês ocidental, que se distingue da retórica oriental dessa forma de expressão. Por ser muda, a natureza decaída é triste. Mas a inversão dessa frase vai mais fundo na essência da alegoria: é a sua tristeza que a torna muda. Em todo luto existe uma tendência à mudez, que é infinitamente mais que a incapacidade ou a relutância de comunicar-se. (BENJAMIN, 1984, p. 247).

O anjo observa a efemeridade do mundo e vê o estado de melancolia gerado desse sentimento. A humanidade não entende esse abismo que se abre aos olhos cegos e já não obtém no anjo a imagem de segurança e de conforto. O anjo é que precisa ser confortado e busca essa retomada no olhar do espectador, pois está desiludido com a desilusão humana. É o desconforto de estar presente entre a catástrofe e a natureza divina. Dessa efemeridade e metamorfoses ocorridas no mundo, os anjos procuram apresentar-se como um conceito dotado de muitos significados. Tanto divinizadas quanto humanizadas as alegorias, nesse caso, os anjos, procuraram estar confinantes aos acontecimentos e às memórias esquecidas e rememoradas.

Esse anjo, que acompanha a vida humana mediante os pensamentos e sua curiosidade pelas pequenas atitudes e objetos desprezados pelos homens, torna-se revigorado e determinado às possibilidades de obter a capacidade dos sentidos. Talvez seja necessário que o anjo não fale com o espectador. Seu semblante mudo, seu olhar cerrado permitem ignorar a catástrofe à sua frente e assim conseguir permanecer eterno. Seu riso é enigmático e misterioso, é um riso angustiante e nervoso, que percorre as ruínas humanas. Walter Benjamin ressalta que “a criatura muda pode ter a esperança de salvar-se através das coisas significadas. Mas, nesse riso, a mudez da matéria é vencida. Justamente no riso, a matéria se espiritualiza de forma exuberante, distorcida de modo altamente excêntrico” (BENJAMIN, 1984, p. 250).

Ao refletir na questão da alegoria de Walter Benjamin citada por Maria João Cantinho (2003, p. 18), o anjo lança o olhar para a catástrofe definida pelo movimento do excesso, do exagero, da carnavalização, da dramaticidade, do desequilíbrio ocorrido devido às dúvidas da ciência. Assim, a autora aproxima a esse entrecruzamento dos destroços e das ruínas a visão do anjo alegórico:

[...] do anjo alegórico, impotente perante a catástrofe da história humana. É bem visão ou um olhar sobre a história humana que aqui se patenteia, como se, no interior da visão moderna, cada figura alegórica se constituísse como um ângulo diverso de um mesmo olhar e esse não poderia devolver-nos uma visão *cubista* do mundo: fragmentada, arruinada e que se repete na sua simultaneidade, em estilhaços. Por isso, à semelhança do anjo alegórico e, [...] o que se procura é salvar as coisas ou encontrar irmandades, partilhadas com horror e prazer, por entre os detritos ou escolhos dessa experiência histórica, e destituída de alma, do homem moderno, a experiência vivida do choque. (CANTINHO, 2003, p. 18, grifo do autor).

Ao perceber as particularidades e importância da participação no mundo, Cantinho (2003, p. 16) cita Benjamin: “[...] por um lado o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito, por outro, o homem que não se chega a encontrar, o que está dissimulado [...]”. Ressalta ainda a autora que não seria um olhar pueril, mas que “[...] inflecte sobre si mesmo, mediante o ato da rememoração e que constrói imagens poéticas”. Trata-se de analisar o entorno por uma visão crítica, perceber as imagens que são proporcionadas para instigar a reaparição do passado no presente vivido. Na apresentação da alegoria, esta retoma não somente a representação de algo, mas a apresentação de um cenário, passagem ou estado de acontecimento. Impregnada por esse olhar melancólico, a alegoria é solícita pela perda de um referente e de invenções transitórias e efêmeras, mediante o luto e do jogo, respectivamente (GAGNEBIN, 2007).

Luto e jogo, a alegoria desvela assim a dialética imanente ao Trauer-spiel e, igualmente, a que rege nossa modernidade [...]. Isto não impede que sua produtividade abundante nasça desta perda e do reconhecimento desta perda. É na historicidade e na caducidade das nossas palavras e das nossas imagens que a criação alegórica tem suas raízes. A alegoria nos revela, e nisto consiste sua verdade, que o sentido não nasce somente da vida, mas que ‘significação e morte amadurecem juntas’ [...] (GAGNEBIN, 2007, p. 38-39, grifo do autor).

Porém, o caráter alegórico é que condensa uma forma de ser, de guardar a memória, o qual se sobrepõe ao fetiche da mercadoria como perda de identidade. Na aparência de outra realidade, entre as alegorias e os espectadores, lança o olhar que constrói uma visão crítica sobre a construção da e na vida. O anjo possui a capacidade de confortar as angústias do espectador bem como mediar os acontecimentos incididos nesse mundo de catástrofes.

Tomam-se como exemplo os anjos apresentados no filme “Asas do desejo” (*Der Himmel über Berlin*, 1987), de Wim Wenders, em que estão personificados como seres humanos e, estando presentes no mundo terreno, são mudos e transparentes às visões do homem (Figuras 29, 30 e 31). Seu olhar é delicado e profundo. Há uma preocupação do anjo sobre as preocupações humanas, ele permeia entre as angústias e a catástrofe construída pela própria humanidade. Estas que “[...] cessam de poder tomar em mãos sua história e de poder agir sobre o presente e no presente, que eles continuam fixados no passado e se absterem de inventar seu futuro” (GAGNEBIN, 2005, p. 133).



Figura 29 - Wim Wenders. *Asas do desejo* [*Der Himmel über Berlin*] (1987). Filme.
 Fonte: Disponível em: <<http://www.wim-wenders.com>>. Acesso em: 30 out. 2009.

Nas asas do desejo é que esse anjo pretende percorrer a vida do homem. Para isso, além de acompanhar os pensamentos angustiantes, esperançosos e desconfiados dos olhos humanos, seu encontro com a historicidade humana se faz presente no interior da biblioteca, na relação com os livros, a escrita, a literatura e a mente humana que percorre espaço, tempo e mundos distintos do presente. Ali se encontra o esquecimento, o passado perdido e lembrado no presente, a memória do mundo que o mundo esqueceu, perdeu sentido para aquele que vive em catástrofe, em ruína. É ruína, conforme Seligmann-Silva, por ser uma imagem-tempo, percebida como estilhaço, caco de tempo cujo espaço é poroso e pesado, como a modernidade (SELIGMANN-SILVA, 2003). O anjo procura descobrir, conhecer e entender os sentidos dados a determinadas cintilações e o esquecimento de algumas estrelas. O anjo percorre, acolhe e coleciona os pensamentos do presente e do passado para entender as fraquezas e conquistas humanas.

Longe de serem gloriosos mensageiros ou testemunhas inequívocas da transcendência, os anjos não possuem mais o esplendor do sagrado, mas participam, eles também, das hesitações, das dúvidas, dos desamparos do mundo profano. Se ficaram seres desajeitados e muitas vezes incapazes, eles continuam, porém, ou talvez mesmo por isso, a ser anjos, porque é mais na incapacidade e na fraqueza antes que na força e na potência que poderia ainda se dar, segundo Benjamin, algo como uma relação ao divino (GAGNEBIN, 2005, p. 127).



Figura 30 - Wim Wenders. *Asas do desejo* [*Der Himmel über Berlin*] (1987). Filme.
 Fonte: Disponível em: < <http://www.wim-wenders.com>>. Acesso em: 30 out. 2009.

Ainda assim, o aparecimento da imagem do anjo em sonho ajuda a expressar as possibilidades irrepresentáveis e inenarráveis dos questionamentos sem respostas que o mundo acordado impede e impossibilita de realizar. Mas essa interpretação do sonho só se torna possível no momento do despertar, onde permanecemos no “entre” a possibilidade e o impossível. É o instante do estar no mundo e fora dele. A cena em que a trapezista sonha com o anjo mostra esse “entre” possibilidade de encontro com o sonho no “Agora”. Sua interpretação se concretiza quando encontra a possibilidade de o sonho estar presente no seu mundo de “Agora”, uma lembrança esquecida que retorna no presente.

Como frágil lembrança dos sonhos que às vezes nos atravessa no momento do despertar, se re-conhecida em seu fugaz ‘relampejar’ a imagem do passado deixa fixar. Só assim podemos nos arrancar do domínio do sonho. O presente é o mundo ao qual o passado se reportava, mas é ao mesmo tempo do Agora que se reporta o Passado, e despertar significa ‘viver o Passado com a intensidade de um sonho para ver no tempo do Agora o mundo acordado ao qual o sonho se reporta. A imagem do sonho percebida no momento do despertar é a imagem no Agora [...] (KANGUSSU, 2001, p. 415-417).



Figura 31- **Wim Wenders**. *Asas do desejo* [*Der Himmel über Berlin*] (1987). Filme.
 Fonte: Disponível em: < <http://www.wim-wenders.com>>. Acesso em: 30 out. 2009.

A obscuridade da profundidade dos olhos do anjo é um convite ao espectador ao interior de sua face, de sua superfície, de sua máscara. Uma sedução que procura envolver o espectador para olhar além de sua materialidade. Uma relação mútua de olhares – do espectador e do anjo, que os tornam isolados e deslocados, mas em unidade. Uma feição doce e carnal. Expressões de maciez, suavidade, delicadeza, serenidade, porém um tanto sedutora e envolvente. O anjo só tem sentido para aquele em que o reflexo de sua imagem atinge as pupilas e o convida ao envolvimento de seus olhos angelicais. Um sorriso cativante do anjo mostra o prazer do envolvimento entre as ruínas.

As ruínas, por definição, são os restos de um mundo intato e, por isso, são desprezadas como sendo de pouco valor. Para Benjamin, ao contrário, as ruínas, os trapos e até mesmo o lixo são preciosidades, pois são testemunhas materiais que ligam [...] o presente ao passado, ou [...] apontam para a presença do passado no presente. (OTTE, 2001, p. 409).

Assim, o anjo detido de poder sagrado e imagem de mediação entre o céu e a terra também é dotado de uma violência e ruína de si próprio. A imagem do anjo, reconhecida pela angeologia, é para Emanuele Coccia (2010)⁷ uma das maiores mentiras que o homem já criou. Acredita-se na relação do poder que o anjo tem para com Deus, e a que o homem tem para com o anjo. Ambos procuram simular um poder inalcançável, que “não dispõe por natureza”, mas existente dentro da mentira, de uma sociedade do espetáculo, “dotada de um saber que permite simular quem tem poder, e organizada nessa forma de simulação”. Vive-se dessa

⁷ Emanuele Coccia, em Conferência, com o tema *Anjos*, do Ciclo de palestras *Pensamento do século XXI*, realizado em Florianópolis, no dia 16 de março de 2010, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

divinização própria e do outro, sob o olhar do outro. Entretanto, a mecanicização e a degradação do aspecto humano do ser deterioram a presença do anjo, da potência divina, reportando-nos à sua queda.

Para Coccia (2010), o anjo está para a queda como o homem está para a morte. Quando há queda, não decorre da inclinação do anjo ao inferno. Refere-se à queda do próprio “anjo bom” em perder sua imagem e seu ofício em ser o mensageiro de Deus, acompanhante na Salvação, a desilusão de sua própria função e “de perder a própria divindade”. O anjo surge como aparição emergente da criação de sentido e de ser referente para o propósito da vida. Quem sabe, sem o anjo, a vida seria absurda. Os anjos são modelos do poder, nesse caso, do poder celestial. O poder, aqui relacionado como magistratura, “nunca é ação do indivíduo sobre os outros indivíduos, mas o fato que a atividade que se realiza é uma tarefa recebida de outros”. Assim, o anjo “deve se esforçar para ser ou aparecer como tal, para de algum modo, se assemelhar a Deus.” (COCCIA, 2010).

Sendo intermediário entre Deus e os homens, o anjo é o mediador “entre a sublime altura do céu e a vil baixeza terrena, [os anjos] exprimem a necessidade de articular o poder na relação entre homem e Deus.” (COCCIA, 2010). No entanto, impossíveis de se tornarem Deus, eles simulam e se assemelham a Ele. E os homens procuram assemelhar-se aos seres divinos que são dotados de poder, pois pretendem alcançar a plenitude sem poder sê-lo. Dessa forma, os anjos “[...] aparecem aos homens em forma humana sem ser, porém, verdadeiros homens e, ao mesmo tempo, divindades que se esforçam por se aproximar a Deus” (COCCIA, 2010) sem poder sê-lo. E reger é um exercício de poder sem alcançar a plenitude, a soberania. A relação de poder e de governo que os anjos possuem são as características tanto do homem como de Deus, sem ser nenhum deles. Coccia, em conjunto com Giorgio Agamben, no estudo *Anjos: hebraísmo, cristianismo, islã* (Milão, 2009), reconhece a construção e importância da figura do anjo na construção do modelo e potência que perdura no espaço e no tempo.

[...] Coccia associa a vida das imagens à sorte das ruínas. A seu ver a imagem é ruína porque [...] é aquilo que resta, aquilo que testemunha uma vida que já passou. Em outras palavras, tudo quanto resta da morte é a possibilidade de a imaginarmos e, portanto, cada coisa vive já, enquanto imagem, um tempo posterior a seu próprio desaparecimento. [...] a experiência de as imagens terem sobrevivido à sua dissolução, a seu próprio fim, na medida em que são ruína de si mesmas (ANTELO, 2010, p. 2-3).⁸

O anjo é interferência, potência que rememora a felicidade possível em meio ao tempo moderno e contemporâneo. Como relâmpago, a imagem é fresta neste mundo efêmero e

⁸ ANTELO, R. De anjos e imagens. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 13 mar. 2010. Caderno Cultura, p. 2-3.

finito, pois ela eterniza a potência do impotente anjo. Entretanto o anjo, quando possui o desejo de finitude, como a condição do homem, requer experimentar e vivenciar sensações e sensibilidades humanas, inclusive a morte. A morte, nesse caso, eterniza-o. É o lapso na história que o faz permanecer. Na morte constata-se a vitória, pois a história é vida feita de mortes, catástrofes e ruínas. Lembramos das ruínas para desejar a felicidade, da imagem do anjo como ruína, como a outra máscara invisível do homem na modernidade.

O esgotamento da crença do homem pelo anjo é a perda e finitude divina, sem expectativas posteriores. Na modernidade, o anjo aparece junto e acompanhado da morte. Esta, muitas vezes, é esquecida pelo homem, a ideia de morte encontra-se hoje banalizada. O homem esquece a condição de morte. Esta é a imagem da extinção humana e perpetuação da alma. É o túmulo deslembrado, perdido na memória. Estarão lá os anjos, cúmplices da eternidade dos espectros, únicos a permanecerem posteriormente à morte e a acreditarem nessa potência divina, neste conluio da Salvação (Figura 32).



Figura 32 - Cemitério da Recoleta. Estátua de anjo frente ao túmulo. Buenos Aires, Argentina, 2009.
Fonte: Fotografia de Sandra Makowiecky.

Observamos a imagem do anjo como ruína, que se tornou vestígio, fragmentos da fragilidade do pensamento e viver humano. O anjo é resquício do tempo, “em outras palavras: tudo passa menos os vestígios. [...] é o elemento estático que testemunha um acontecimento que se perdeu no dinamismo do tempo. O vestígio é um coágulo do tempo” (OTTE, 2001, p. 408). É por isso que muitos anjos são encontrados nos cemitérios, pois permanece como ser que acompanha o homem pós-morte, acompanha alma e desintegração do corpo (Figura 33). Encontram-se no cemitério, pois, “por mais cruel que tenha sido a vida, no cemitério existe

sempre a mesma serenidade. [...] cemitérios campestres no fundo azulado das colinas eram tão belos quanto uma cantiga de ninar”. Entretanto, “não passa[m] de um imundo depósito de ossos e pedras” (KUNDERA, 1984, p. 90). O anjo recorre a Deus para implorar pelas falhas humanas e advertir os homens por seus absurdos. Também se encontram em súplicas por uma lembrança esquecida e morta. O anjo no cemitério será uma escavação da memória, uma lembrança para aquele que esqueceu que um dia estará também naquele lugar. Essa alegoria “busca justamente os pontos frágeis a partir de onde as camadas mais profundas podem ser atingidas” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 405).



Figura 33 (A e B) - Cemitério da Consolação (esq.) e Cemitério do Araçá (dir.). São Paulo, Brasil.
Fonte: Disponível em: <<http://www.cemiteriosp.com.br/>>. Acesso em: 23 mar. 2010.

A intercomunicação entre obra e espectador estará em ambos os olhares, isto é, quando o espectador olha a obra, sente que ela também o olha.

Uma aparição de nada, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento. Nada ver, para crer em tudo. A partir daí, sabemos, a iconografia cristã terá inventado todos os procedimentos imagináveis para fazer imaginar, justamente, a maneira como um corpo poderia se fazer capaz de esvaziar lugares – quero dizer esvaziar o lugar real, terrestre, de sua última morada. (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 42).

Em seu livro *O que vemos o que nos olha* (1998), Georges Didi-Huberman apresenta o *entre* espectador e obra de arte como ambos os sujeitos de uma unicidade. Propõe um olhar que capture sua aura antes e através de seus olhos, de sua imagem. A imagem torna-se a mediadora, o *entre* o que vê e o que é visto.



Figura 34 - Detalhe da fachada da Igreja da 3.ª Ordem de São Francisco. Salvador, Bahia, 2009.
Fonte: Fotografia de Sandra Makowiecky.

Entretanto, o espectador só é envolvido, inserido nessa intercomunicação de olhares, se estiver na mesma direção e captação entre olhos, ou seja: “entre aquele que olha e aquilo que é olhado, a distância aurática permite criar o espaçamento inerente ao seu encontro” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 21). Assim, a forma do anjo presente na modernidade e na contemporaneidade está destinada a ver o espaço e o tempo hoje sob outros olhos. As imagens de anjos da arte contemporânea, selecionadas para este trabalho, estão presentes fora das igrejas, dos espaços sagrados dotados de singeleza (Figura 34). Desse modo, essa imagem propõe observar os acontecimentos mundanos, os detalhes imperceptíveis e ações do mundo contemporâneo.

Ele consiste em querer ultrapassar a questão, em querer dirigir para além da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos. Consiste em querer superar – imaginariamente – tanto o que vemos quanto o que nos olha. O segundo caso da figura equivale, portanto, a produzir um modelo fictício no qual todo – volume e vazio, corpo e morte – poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 40).

Entende-se, por essa leitura, que a imagem do anjo está para além daquilo que se vê, e sugere analisar de que forma se poderia olhar para ela no espaço e no tempo atual. Os anjos permanecem hoje, por meio da arte contemporânea, com um novo olhar e constante em seu propósito. Essa imagem instiga o surgimento de uma face oculta aos olhos do espectador. O olhar do anjo direciona esse olhar do outro. Uma faísca, aparecimento e desaparecimento. Um surgimento momentâneo que permite a captação da sensação, do envolvimento do olhar do

espectador e de sua alma. Lampejos de expressões que envolvem ambas as sensações, do anjo e do espectador.

Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta, todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. Há apenas que se inquietar com o *entre*. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

O anjo aparece como outro modo de olhar e instiga a pensar seu papel e seu espectro na contemporaneidade. Seu contato e guiamento estão indiretamente propondo uma reflexão diante de sua imagem. O anjo não olha inteiramente para o espectador, é o espectador que procura um posicionamento para que o anjo possa olhá-lo. O anjo está desiludido, incapacitado e suspenso. Há um jogo de espelhos, reflexo humano.

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente. Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. [...] e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17).

Há um envolvimento do espectador pelo empuxo da obra. A crença do olhar do espectador está no *entre* olhar o anjo e sua imagem. Quando o espectador pensa na relação que tem com o anjo, retoma, relembra vidas e momentos que o instigam a pensar sobre sua relação diante do mundo e que o fazem participante dele. Entremeadada pelo anjo, a arte procura dar ao espectador aquele olhar crítico e reflexivo de suas atitudes e o resultado destas. Também a imagem na arte toma para si esse olhar crítico, lança-se para além de sua própria representação e cria um campo de possibilidades as quais permitem a produção de infinitos sentidos.

Esse anjo ao mesmo tempo petrificado e jogado para frente é a própria figura da impotência angelical, e, em particular, da impotência em ‘demorar-se, acordar os mortos e juntar os destroços’, isto é, interromper o curso nefasto do tempo e empreender a obra salvadora da memória. (GAGNEBIN, 2005, p. 132).

A imagem do anjo está na força potente além da representação dada pela arte. Ela é vista ao longo da história da arte como uma produção de sentido. Esse sentido, essa sensação, ocorre antes mesmo de sua produção visual. E ao pensar nesse visual, indagamos: o que é o

anjo? O anjo é uma potência. É a forma antes de sua figurabilidade. A representação do anjo parte do real, o imaginário traz consigo forças do real.

[...] compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Nesse sentido [...], visamos ultrapassar o círculo da subjetividade, potencializando, ao mesmo tempo, a receptividade, que mostra de que modo as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como 'problema'. O inacabamento de uns remete-nos às outras, mas a impotência delas carrega-se de renovadas forças de sentido. São essas as 'Potências da imagem'. (ANTELO, 2004, p. 9-12).

A representação gerada do anjo na arte invade as características que se assemelham ao espelho humano, reflexo que nos aproxima, potências que a diferenciam e assemelham esse anjo disforme de corpo. Ser visível do invisível? A arte hoje pertence às sensações atribuídas a ela mesma, sua autonomia e relação entre obra e espectador, uma experiência estética. Mas a arte traz consigo potências do real, que serão a produção de sentidos dados pelo espectador na sua relação com a obra e seu questionamento frente à existência. Assim, existe uma atribuição a Walter Benjamin na montagem de significações por diferenças e semelhanças dadas à obra de arte, o tempo e o espaço.

A sua reflexão sobre a História valoriza a sua interrupção pontual – determinada num aqui e agora; privilegia a censura no tempo [...]. O tempo para ele não é vazio, mas sim denso poroso – matérico. O tempo deve deixar sua marca no espaço; ele é telúrico, pesado [...] Benjamim sempre soube valorizar como poucos: o mundo das afinidades e semelhanças, que constituía para ele tanto a 'magia' da linguagem quanto fundamentava a relação de cada agora com um determinado 'ocorrido'. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 390).

A relação para Walter Benjamin está na intercomunicação entre sujeito-objeto. Não há uma separação entre estes, e num jogo ambos podem ser considerados sujeitos. O que há entre o anjo e o espectador é um jogo de reflexos. Para Deleuze (2007), o sentido se produz pela circulação de séries, de proposições, que se volta ao significante e também ao significado. É sempre um efeito para o acontecimento, não apenas um sentido de causa, mas um efeito no sentido. Cria-se uma proposição para que as coisas existam. Cria-se um campo para que a proposição possa afirmar-se. No Acontecimento, a obra de arte é a instância de possibilidade e probabilidade ao mesmo tempo. O acontecimento está dado a partir do sentido. Há o acontecimento quando o sentido é produzido.

[...] sabemos que uma singularidade não é separável de uma zona de indeterminação perfeitamente objetiva, espaço aberto de sua distribuição nômade: pertence, com efeito, ao problema o relacionar-se a condições que constituem esta indeterminação superior e positiva, pertence ao acontecimento o subdividir-se sem cessar como reunir-se em um só e mesmo. Acontecimento, pertence aos pontos singulares o distribuir-se de acordo com figuras móveis comunicantes que fazem de todas as jogadas, multiplicidade de jogadas. (DELEUZE, 2007, p. 117).

A cada nova proposição um novo sentido, mesmo que pensado, quando o sentido já não é mais o mesmo, é outro diferentemente daquilo que proponho dizer. Mas é um sentido. O sentido está antes mesmo da realização dessa ação e não há como executar na sua totalidade, pois o sentido vai ser modificado com as pressuposições. No acontecimento, cabe ao espectador perceber que a obra fala por si e lhe permite relacionar, entre espaço e tempo, com outras superfícies, com outros repertórios, outros contextos, outras obras. A obra é imagem-acontecimento, é construída no presente, possui sua singularidade e permite que a torne cambiável, combinação de fragmentos. A proposição artística é “uma tentativa para alcançar aquilo que é único; afirma-se como um todo, um absoluto, mas pertence simultaneamente a um complexo sistema de relações. A obra de arte está mergulhada na mobilidade do tempo e pertence à eternidade” (FOCILLON, 1988, p. 11). A interpretação e os significados construídos para a imagem na arte é permissível de relacionar a outras tantas imagens e contextos.

Na contemporaneidade, embora a humanidade tenha se transformado em sociedade do consumo, o anjo aparece, na maioria das vezes, como fetiche da mercadoria, inserido de forma seriada e em sentido dissimulado. Entretanto, é na arte contemporânea que iremos observar a presença do anjo como ser que aparece de maneira reelaborada e metamorfoseada, assim como a vida do ser humano hoje, a condição real de si e frente à sua realidade e sua crença nessa imagem como potência celeste. Isto é, acaba fora da arte uma crença com apreciação de uma representação delicada e decorativa inserida como produto de consumo. Ao contrário disso, a arte vai explorar e apresentar o anjo como perda do divino, seu papel frente ao espaço mundano e o papel ao qual o homem está condenado e condenando-se a cada dia: a morte, a vida mortuária, a ausência da essência e da perda do lado humano do ser. Como obra de arte, a queda do anjo opera como espelho da crença humana, condição de sujeito nesse espetáculo do mundo aparente, protagonista da própria sobrevivência humana e angelical (Figura 35). A imagem aparece como força de um aviso por sua morte e esquecimento, porém único, cujo tempo permanece duradouro. O anjo é suspensão no tempo, o homem é continuidade do esgotamento no mundo.

O anjo possui uma força inesgotável como imagem. Ele se mostra através das sensibilidades e percepções humanas, não a comemoração, mas o enlutar, na consternação sobre a própria vida, do experimentar a dor humana, da desilusão pela Salvação e felicidade. Esgotamento das forças, cultivo das angústias e da mortificação, a humanização dos objetos e a “coisificação” do homem. O homem é efêmero, diferença e repetição das angústias, vitórias e medos. Seu corpo fenece e o que permanece é a obra, o anjo, sem cessar sua potência.



Figura 35 - Cemitério da Recoleta. Estátua de anjo sobre o mausoléu.
Buenos Aires, Argentina, 2009.
Fonte: Fotografia de Sandra Makowiecky.

3 PERSISTÊNCIA E REELABORAÇÃO



*Fernanda Trentini.
Persistência e
reelaboração
Fotografia (2010).*

*“Eu sonho que estou aqui
De corrente carregado
E sonhei que noutra estado
Mais lisonjeiro me vi.
Que é a vida? Um frenesi
Que é a vida? Uma ilusão
Uma soma, uma ficção;
O maior bem é tristonho,
Porque toda a vida é sonho
E os sonhos, sonhos são.”*

LA BARCA

As possibilidades de explorar o campo das significações permitiram à arte contemporânea elaborar obras de arte de inúmeras formas e múltiplas linguagens visuais. Assim como o avanço tecnológico e as inovações de cada dia, a arte também procurou caminhar paralelamente com essas mudanças, ora portando-se como reflexos destas, ora como sendo estas. Porém, mesmo explorando novos caminhos e abrindo oportunidade para os artistas manipularem as diversidades materiais e imateriais, na arte cintilam questões e pulsações possíveis no campo das impossibilidades e probabilidades. Isso significa dizer que no campo da arte, questões problemáticas têm sua possibilidade de representação.

O que há de positivo na arte hoje, apesar de estar inserida numa atmosfera de incertezas, inquietações e dúvidas, é que ela permite-nos empreender pelas aberturas e nos faz pensar além das possibilidades das experimentações múltiplas.

O presente será um espaço onde ainda vibram assuntos passados, contudo atualizados. Muitos desses fenômenos, além de atingirem a sociedade, também são percebidos nas produções da arte contemporânea. A arte contemporânea lida com conceitos que iremos relacionar com as aparições do anjo, como imagem que retorna entre o olhar e a vida do espectador, e cujo espectro em potência o faz regressar no espaço, e com o tempo se atualiza. Com essa hiperrealidade dos acontecimentos e do cotidiano, a arte pretende mostrar em suas proposições artísticas o que está além da obviedade. É a teatralidade da vida vista na arte e a espetacularização do cotidiano mediada por ela. Há uma transformação constante, uma rede intercomunicante que modifica a vida e que atinge a arte numa mutação e mestiçagem de conceitos, linguagens e palimpsestos imagéticos.

O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento. [...] produção artística envolve recursos [...] proporcionando a suspensão de um tempo cotidiano e o mergulho em um tempo de arte, isto é, um tempo do sensível, em que o espectador pode vislumbrar todos os detalhes das cenas, com suas nuances e contradições, ao mesmo tempo em que se vê refletido nas situações da obra e pode refletir sobre elas. (CANTON, 2009, p. 20-23).

A arte procura estar paralela aos acontecimentos do mundo contemporâneo, com seus progressos científicos e tecnológicos. Peter Bürger propõe explicar a incansável questão perante a conceituação de obra de arte à teoria vanguardista. A provocação assume o lugar da obra e esta transforma-se em mediadora entre o mundo e o circuito artístico, o sujeito e a instituição artística. A relação entre a arte e a sociedade de consumo está no seu efeito de novidade. Nesse sentido, esse efeito acontece com a transformação ou renovação do corpo externo do “produto”, no caso aqui, artístico, e que, entretanto, não deixa de existir na sua essência, a “petrificação” do corpo interno. Mas, muitas vezes, na visualização da produção artística, percebemos o vislumbramento do corpo externo, o novo, que se atenua na visibilidade do interno. Verificamos que as questões do tempo moderno ainda se refletem como questão contemporânea. Assim, “[...] na sociedade de consumo, a categoria do novo não é nenhuma categoria substancial, mas uma categoria aparente. Ela [a arte] continua sendo uma atribuição do sujeito crítico que [...] no negativo consegue perceber a positividade” (BÜRGER, 2008, p. 128). Além disso, uma contribuição que Bürger faz à teoria vanguardista é tratar do princípio da montagem, considerando-o como um dos aspectos da categoria de alegoria, ou seja, sugere a importância das partes no todo e o todo com suas partes, na justaposição de imagens que permitem a visualização do movimento.

A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. É verdade que, no primeiro caso, as imagens individuais são também ‘montadas’, mas a impressão produzida pelo filme reproduz de modo ilusionista, apenas a seqüência natural dos movimentos; no segundo caso, ao contrário, a impressão de movimento só se produz através da montagem de imagens. (BÜRGER, 2008, p. 148-149).

Dentro dessa relação com uma obra de arte, Bürger cita especificamente a pintura, em que vamos encontrar elementos da realidade individualizada como parte de um todo, mas em seu conjunto forma uma unidade intercomunicante. O autor explica:

[...] as partes só podem ser compreendidas a partir do todo da obra, e este, por sua vez, somente a partir delas. O pressuposto básico deste tipo de recepção é a aceitação de uma concordância necessária entre o sentido das partes individuais e o sentido do todo. As partes se ‘emancipam’ de um todo a elas sobreposto, e ao qual, como partes constitutivas necessárias, estariam associadas. (BÜRGER, 2008, p. 157).

Icléia Cattani (2007), em “Mestiçagem na arte contemporânea”, trata de questões sobre o conceito de mestiçagem e seus desdobramentos, assim como a contaminação das outras significativas culturas, áreas e linguagens, na formação artística da contemporaneidade. Esclarece que a partir da década de 70 as misturas de novos elementos ao desenvolvimento de formas e linguagens na modernidade possibilitaram a abertura à mestiçagem ou às hibridações. Mas, sobretudo, a partir da década de 80, a problemática artística apresentou-se em um retorno às tradicionais realizações artísticas, ao expressivo apelo à história da arte e na apropriação de diversos momentos históricos. Diante disso, essas novas experimentações permitiram a existência de tensões ocorridas devido aos novos sentidos desses cruzamentos múltiplos; “no momento contemporâneo, constata-se que a arte é campo de experimentação no qual todos os cruzamentos entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas diversas se tornam possíveis” (CATTANI, 2007, p. 25). A mestiçagem citada por Cattani pressupõe os princípios de incerto-informe-transgressão, isto é, “múltiplos cruzamentos produtores de novos signos que mantêm em seu interior tensões irresolvidas, sempre em vir a ser, marcas de pulsões internas e de aberturas ao devir, que constituem as mestiçagens na arte contemporânea” (CATTANI, 2007, p. 29). Cattani adota, de maneira geral, uma gama de conceitos de mestiçagem que estão presentes nas produções e que oferecem integração às realizações contemporâneas, os quais são: “deslocamento de sentidos”; “apropriações e justaposições”; “desdobramentos e ambigüidades”; “proliferações e transversalidades”; “migrações”; “poiética/poética” e “u-topos”.

A autora cita que a partir da década de 90 a mestiçagem na arte está ligada às novas categorias de expressão, e esses procedimentos direcionam a criação de um labirinto de sentidos diversos. Cattani (2007) difere do conceito de mestiçagem o conceito de hibridismo e sincretismo. O hibridismo relaciona-se à fusão de elementos que perdem sua integridade. Sincretismo relaciona-se àquilo que “elimina a alteridade pela adição”. A mestiçagem propõe composição de elementos sem que estes percam sua singularidade. Segundo Sandra Makowiecky, a arte, em especial a arte dos anos 90, busca restabelecer relações diante do mundo e da vida e dessas resulta uma gama de conceitos que estão presentes na vida e são percebidos como temáticas na maioria das produções artísticas: “a memória [...]; as implicações das questões do corpo [...]; a violência e a vida nas cidades [...]”

(MAKOWIECKY, 2009, p. 157). Esses conceitos estão visualmente em excesso presentes na vida contemporânea, pelas suas facilidades de acesso, e são apresentados pela arte com um tom provocador. Ainda assim, “[...] as questões pictóricas e gráficas transbordaram dos limites da tela e do papel e vêm impregnando parcelas da produção contemporânea voltada para a reflexão poética do estatuto atual dessas artes” (MAKOWIECKY, 2009, p. 158). Para a contemporaneidade, a arte representa a vida mecanicista que se vive hoje. As possibilidades do uso de diversos materiais e as novas linguagens exploradas hoje permitem que criemos essa inovação e renovação na arte, mas essa aparência não quer dizer a perda de uma essência passada.

Diante desse panorama, as explorações das linguagens visuais e do que vemos diante dos olhos, os acontecimentos, inovações e renovações mundiais, a arte procura inserir ao circuito artístico e à vida, juntamente com as mediações, características da contemporaneidade. Nesse entrecruzamento, também o artista propõe introduzir suas vivências diante de si, do mundo em que vive e percebe seu papel na arte e no mundo. Assim, destacamos nesse cenário a presença do artista e seus questionamentos, mediante livros de artistas, objetos rememorados de pessoalidade, fragmentos de lembranças, comunicações entre artistas, experiências recordadas, entre outros. Kátia Canton (2001) apresenta questões que reafirmam as principais vertentes e desejos na produção e na atitude do artista nos anos 90:

Arte e contexto: narrativas enfiadas; arte como texto; a memória como condição de humanidade; o corpo conta uma história de identidades; a degradação dos corpos e a efemeridade da vida; identidade/anonimato ou a privacidade em perigo; autorretrato e estranhamento; violência, anestesia e a vida nas cidades; legados modernos de sofisticação formal; as dimensões íntimas do feminino; uma nova espiritualidade; a busca da sinceridade; a estratégia do cinismo e da paródia. Heranças contemporâneas. (CANTON, 2001).

Podemos também visualizar a repetição em linguagens ou discursos entre artistas. Dessa repetição é que descobrimos as diferenças existentes entre eles, ou seja, a repetição “valoriza as semelhanças entre obras de alguns artistas, mas também chama a atenção para as diferenças existentes entre elas” (MAKOWIECKY, 2009, p. 166). A repetição abordada atinge o espectador contemporâneo principalmente nos veículos de comunicação que bombardeiam sua vida, seu cotidiano, transformando-o em um mero receptor passivo de múltiplas imagens instantâneas. O caráter de serialidade e repetitividade está inserido tanto no ritmo acelerado da vida, principalmente na cidade, quanto nas imagens exploradas e jogadas

aos olhos do espectador. Esse ritmo desenfreado e essa repetição de elementos, linguagens e meios são utilizados na arte contemporânea. É a repetição incessante de imagens, de um cotidiano exaustivo, bem como de um ritmo de movimentos, de objetos e de coisas, que atravessam a vida do espectador, inexistindo a solidão das séries, das singularidades, do tempo e do espaço de reflexão. Ou seja, a colagem dos fragmentos em palimpsestos de imagens transforma-se em novos valores, novos significados, na profusão de pesquisa, de procedimentos e de fontes.

Na arte atual, podemos observar a presença de descontínuas, exageradas e inúmeras imagens jogadas constantemente aos olhos do espectador. Dessa característica foi criado o termo *zappeur*, introduzido por Nestor Canclini, que fala sobre o caminhante que vive a cultura do vídeoclipe. Makowiecky (2009, p. 175) cita Marcelo Coutinho (1999) que refere o termo “*zapping* à prática de mudar de canal sob qualquer pretexto, resultante de uma dislexia bem próxima do indivíduo pós-moderno”. Essa espetacularização da vida, esse palimpsesto de imagens que atormentam diariamente os olhos e o pensamento do espectador também são problematizados por Marc Jimenez como uma cultura *zapping* dominante, em que “cada um exprime suas preferências, livre de afirmar o que lhe agrada, desdenhando toda ‘diferença’ e ‘reverência’ para com os gostos da elite” (JIMENEZ, 2003, p. 72) e que configura o ser humano em uma vida reprimida, na destruição, na transformação e nas metamorfoses.

A elevadíssima possibilidade de escolha, de fato, leva o espectador a viver aquilo que se chama agora ‘síndrome do botão’. Ou seja, o espectador já não segue de modo constante e unitário uma transmissão, mas salta de canal para canal de uma maneira obsessiva, reconstruindo um genuíno palimpsesto individual feito de fragmentos de várias medidas das imagens transmitidas. Deste modo, obtém-se provavelmente uma recepção que já não segue uma interpretação linear dos textos, porque o texto obtido é completamente diverso, e funcionam por ocasionais, rapidíssimas e também causais abordagens de imagens, mais do que de conteúdos completos. Uma recepção descontínua deste tipo, que se torna uma colagem de fragmentos, pode igualmente transformar-se num comportamento estético, que dota o micropalimpsesto obtido com novos significados e novos valores. (CALABRESE, 1987, p. 144).

Icléia Cattani compara o conceito mestiçagem, anteriormente mencionado, ao conceito de rizoma, na realização de uma a-centralidade na circulação de informações que preenchem vazios, assim como as ervas, que crescem num entre elementos. Rizoma é destacado por Deleuze e Guattari como sendo:

[...] um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signo. [...] feitos de dimensões, ou antes, de direções moveidias. [...] não começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. [...] se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas, [...] uma direção perpendicular, [...] riacho sem início e sem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32-37).

Ao arrolar o termo *entre*, a arte e o espectador são analisados como uma relação de sentidos que tramam entre si, mantendo-se continuamente mutantes e alterados. Esse termo também teve como princípio o conceito de “dobra barroca”, de Deleuze (1991), ou seja, um desvelamento, dobras e redobras, acúmulos, excessos e singularidades de uma obra na contemporaneidade. A dobra percorre um excesso de encontros, que está tanto exposto quanto reprimido. São caminhos que se bifurcam, mas também que se encontram. Dessa maneira, a mestiçagem defendida por Cattani (2007) apresenta-se como tensão na arte contemporânea, devido aos cruzamentos de conceitos e desdobramentos que estruturam sua interioridade. Assim, o conceito de arte é, “sobretudo, aberto ao devir que acompanha a arte existente e aquela que se elabora sob os nossos olhos, nas contradições, nas lutas e nos encontros do presente” (CATTANI, 2007, p. 33).

A obra de arte nasce no tempo presente, propõe lançar pontos para o futuro e é carregada de fragmentos do passado, ou seja, há temporalidades diferentes presentes e atravessadas na obra. Podemos articular que a produção de sentido é sempre infinita, pois ao criar o campo ou instância é que se permitem essas possibilidades de existência. Traz consigo o repertório vivenciado por seu tempo intercomunicado por inquietações passadas e reelaboradas como novas potências investigativas.

Finalmente, antes de uma imagem, nós humildemente reconhecemos o seguinte: que ela provavelmente nos sobreviverá, e antes dela somos o elemento frágil, o elemento da etapa e antes de nós é o elemento do futuro, o elemento de duração. A imagem muitas vezes tem mais memória e mais do futuro que o ser que a olha. (DIDI-HUBERMANN, 2006, p. 12).⁹

⁹ Tradução da autora. Original: *En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.*

Assim, considerando que a imagem parte da manipulação do tempo e espaço, seu poder se faz presente pelo sentido que ela proporciona ao espectador diante do tempo de percurso do olhar perante a obra. Sua organicidade possibilita incitar da parte para o todo e do todo para a parte e muito mais, pois o todo diz muito além do que um aglomerado de unidades. Assim, dessas partes, poder-se-ia mencionar como lugares e suas particularidades, cada qual importante para um todo, o conjunto.

A imagem está fortemente sobredeterminada: ela joga, pode-se dizer, em várias tabelas de uma vez. É neste leque de possibilidades que sem dúvida é necessário compreender o aspecto de montagem de diferenças que caracterizam esta simples – porém paradoxal – imagem. Agora, conta esta montagem, todo o leque do tempo se abre amplamente. A imagem está, portanto, abertamente sobre determinado respeito do tempo. Isso implica reconhecer o princípio funcional desta sobredeterminação dentro de uma certa dinâmica da memória. No entanto, a memória também joga em todos os quadros do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 21-22).¹⁰

Relacionamos a imagem do anjo às ruínas e às catástrofes, vistas anteriormente por Walter Benjamin. Elas se inserem no contemporâneo como dobras e redobras que podem ser assinaladas como aparições, desaparecimentos, destruições e acúmulos de espaços, objetos, imagens e vida. Ao mesmo tempo que se destrói um monumento e se constrói outro em seu lugar, o anterior não se desfaz, pois se concretiza na memória e em registro – permitido na era tecnológica – e esses fragmentos vão dobrando-se e desdobrando-se na memória subjetiva e coletiva. A imagem do anjo deslocada, nesse sentido, de sua religião, como em tempos passados, retorna aos olhos do espectador como potência visível do invisível. Cabe lembrar aqui o que significa esse invisível para Didi-Huberman: seria aquilo que é percebido na leitura de cada um de nós, em contato com a obra. Aquilo que o espectador percebe.

É o anjo que retorna para que continue vivo. Mesmo que a humanidade passe a ignorá-lo, é essa humanidade e esse anjo que persistem na sua vivência intercomunicante. São como tempos isolados que entram em contato e acometem faíscas de vibrações. Percebemos que o papel do espectador é fundamental na construção do sentido de uma obra de arte. Tassinari (2001) destaca inquietações sobre o aparecimento da obra como obra de arte na contemporaneidade e o espectador diante da construção da obra no âmbito artístico. Porém o

¹⁰ Tradução da autora. Original: *La imagen está fuertemente sobredeterminada: ella juega, se podría decir, en varios cuadros a la vez. Es en tal campo de posibilidades que sin duda es necesario comprender el aspecto de montaje de diferencias que caracterizan esta simple – pero paradójica – imagen. Ahora bien, con este montaje, todo el abanico del tiempo se abre ampliamente. La imagen está, pues, abiertamente sobredeterminada respecto del tiempo. Eso implica reconocer el principio funcional de esta sobredeterminación dentro de una cierta dinámica de la memoria. Ahora bien, la memoria también juega en todos los cuadros del tiempo.*

surgimento da tecnociência possibilitou a expansão de novas experiências, o que se tornou uma problemática diante da arte e do mundo hoje:

O solo atual é incerto, movediço. A tecnologia ainda reina sem dar muitas explicações, enquanto o conceito de arte se tornou tão vasto que nada parece deter a acolhida, pelas instituições de arte, do que quer que seja – até que essas mesmas instituições deixem de ser artísticas. (TASSINARI, 2001, p. 135).

A tensão desse mundo ressalta a presença do caos e da desordem, os quais relacionamos tanto à vida contemporânea como à temática em muitas produções artísticas. Essa tensão tende para o excesso e o limite. Cria a ilusão de que no mundo nada é o que parece ser; uma vida de sonhos. A ilusão de expansão da vida urbana parte de um eixo central e ramifica-se por fendas e veios. Assim, na vida, vislumbra-se a impressão de extensão e ampliação. Porém, delimitada por um limite invisível, a vida é excêntrica e “comanda uma pressão em direção às margens da ordem, mas sem beliscar a ordem, ao passo que a própria excentricidade é prevista pelo superior organismo das regras [...]” (CALABRESE, 1987, p. 70). A obra de arte pauta-se no limite e na tentativa de excedê-lo, no ultrapassar dos emolduramentos, nas fugas e nas perspectivas. Calabrese explica que se reinventam acontecimentos e seres que permitem viver em um estado ilusório e fantástico. Ele cita a presença do ser fantástico, os monstros, como forma de “representar não só o sobrenatural ou o fantástico, como, acima de tudo, o ‘maravilhoso’, que depende da raridade e casualidade da sua gênese na natureza e da oculta e misteriosa teleologia da sua forma” (1987, p. 105). Muitas vezes são vistos com exageros excessivos, de tamanho variado, como muito grandes ou pequeníssimos.

3.1 APARIÇÕES DO ANJO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A aparição de anjo na arte contemporânea mostra a possibilidade de relacionar a disposição diante do espectador, com a qual este se apresenta presentificado na obra de arte e em torno dela, no mundo. Dentro da gama de possibilidades que a arte apresenta e instiga o espectador, o anjo, neste mundo contemporâneo, aparece além dos espaços sagrados. As imagens passadas, construídas como repertório imagético, são utilizadas banalmente pela sociedade de consumo, pois cultivou-se a ideia de anjo como um ser cuja função se caracteriza pela guarda e proteção humana, dotado de singeleza e sutilezas. Encontramos um

anjo cada vez mais mortal e estilizado. Na arte contemporânea, o anjo aparece justamente na condição que o homem vive hoje. Apreensivo, exposto, suspenso, imobilizado pela própria construção libertadora, depressivo, debilitado, efêmero. Alguns anjos retratados na arte contemporânea criam uma substância, uma fenda de sentidos e apresentam esse reflexo de sobrevivência pela perda, estrago ou detrimento de uma vida em tempos de ruínas, de catástrofes, de aparência e de sentido vazio.

O anjo exposto propõe a visibilidade da carne além de sua materialidade. Muitos deles nos mostram apenas partes do corpo, como asas e articulações, trazendo-nos um quebra-cabeça de possibilidades, em que o identificável é visualizado num todo, o que admite dessas partes a construção do impossível. As partes se repetem sem sua estrutura e função. Contudo, possuem diferenciação entre corpos. Podem ser um enigma. Enigma, já nos dizia Heródoto, é o que é lido de uma forma, mas que pode também ser lido de outra, o que coloca o leitor diante da responsabilidade de escolha que faz naquele momento, pois sabe que não há certeza. Para Mário Perniola, esse caráter enigmático “[...] da arte e da filosofia está assentado na realidade, que é enigmática. [...] tem a capacidade de se explicar simultaneamente sobre inúmeros registros de sentido, todos igualmente válidos, e abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido” (PERNIOLA, 2009, p. 17-31).

O que constitui enigma é a ligação dela [obra de arte], é o que está entre elas – é que eu vejo as coisas cada uma em seu lugar precisamente porque elas se eclipsam uma à outra –, é que elas sejam rivais diante de meu olhar precisamente por estarem cada uma em seu lugar. É sua exterioridade conhecida em seu envoltório, e sua dependência mútua em sua autonomia. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 35).

3.1.1 O anjo exposto

A essência da imagem que fica invisível emerge à superfície. Adriana Varejão, que nasceu no Rio de Janeiro, Brasil (1964), por sua vivência com a arte barroca brasileira, faz reaparecer, em suas pinturas, fendas de uma imagem orgânica. Na obra intitulada *Anjos* (1988), a artista sugere um espaço no tempo infinito, composto por personagens anônimos e misteriosos.

Esses personagens, figuras alegóricas, têm um caráter de sonho, de incerteza, em que é percebido e conhecido aquilo que se tem em repertório, que condensa uma forma de ser, de guardar na memória o ato de ser (Figura 36). Baudelaire menciona que o olhar obsoleto não

revela outra coisa senão a ilusão. É preciso um distanciamento dos acontecimentos e do conhecimento para apreender as particularidades do espaço: “trata-se [...] de arrancar as coisas às suas correlações habituais (orgânicas), para obrigá-las a penetrar, redimindo-as, numa nova ordem ou num novo círculo: o das significações” (CANTINHO, 2003, p.19).



Figura 36 - Adriana Varejão. *Anjos* (1988). Óleo sobre tela, 190x220cm.

Fonte: Disponível em <<http://www.adrianavarejao.com.br>>. Acesso em: 12 ago. 2009.

Essa obra é uma carne exposta para penetrar no infinito e ser agarrada pelo excesso de carga simbólica e plástica. As massas, a condensação das espessuras, tanto agradam e confortam, quanto assaltam e agridem. Cria o equilíbrio para que a visibilidade dos personagens ali posicionados possibilite a tatilidade do olhar, que é incansável no percurso. No que se refere à tatilidade, Merleau-Ponty (1999, p.131) escreve que “todo o visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira à visibilidade, [...] não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele”. Na pintura, o que vai impressionar o espectador é o jogo de contraste e de luz mediante a massa e a matéria, que concerne à carne e ao desejo um apelo aos sentidos. Essa imagem orgânica permite relacionar o corpo com sua instabilidade e mutabilidade, presença característica na sociedade contemporânea.

Comparada a uma doença, a obra de arte atinge e envolve o espectador que o devora e o faz conviver com o estímulo dos sentidos. Infectado e submergido, o espectador faz parte

desse corpo, dessa vida contemporânea, o qual exprime uma vontade, sem perceber (ou talvez) de enlaçar-se e deixar-se contaminar. Assim, o espectador é manipulado pela espetacularização e atratividade que a sociedade proporciona. Na ilusão de estar ciente dos acontecimentos e vivências, o homem constrói um universo de aparências, uma vida de simulação da realidade e, portanto, um ocultamento de uma realidade diferente e disforme. A sociedade contemporânea utiliza-se da aparência na apresentação de cenas que propõe dizer algo, de ser referência na manipulação e poder de comportamento e pensamento mediante imagens e cenas alegóricas, ou seja, sugere a teatralidade. Os aspectos teatrais que esses anjos anônimos e entrelaçados constroem nos apresentam um cenário em que somos espectadores, protagonistas e figurantes, parte de um todo que é relevante na construção de um espaço e encenação de um mundo. Já não é o santo exposto como fundo que vigora, mas os anjos anônimos como reconhecimento.

O mundo da alegoria apresenta-se particularmente nas divisas e nos emblemas. As divisas ou os emblemas têm três elementos que nos levam a compreender melhor o que é alegoria: as imagens ou figurações, as inscrições ou sentenças, os possuidores pessoais ou nomes próprios. Ver, ler, dedicar (ou assinar). (DELEUZE, 1991, p. 209).

A fragilidade de um corpo que se expõe ao espetáculo do mundo aparente – forma corporal do anjo na arte – é retratada com aproximações do divino com o humano. Anjos e homens aproximam-se em suas atitudes, nas afinidades e semelhança de imagens. Mas o enigma ronda a anatomia do anjo, assim como ronda a anatomia humana repleta de mistérios e de surpresas. Damien Hirst (1965) apresenta-nos a *Anatomia de um anjo* (2008), com a fragilidade de um corpo maleável e de peso (Figura 37). A construção do anjo que emerge do mármore proporciona a leveza de um peso que sempre esteve presente suspenso no tempo e no espaço. Uma maleabilidade duradoura. Adapta-se aos percalços das inquietações humanas sem perder sua essência. A exposição de seus órgãos é o trazer de uma superfície profunda, de uma pele delicada, sensível e frágil, as entranhas orgânicas e articuladas. Essa proposição artística sugere uma semelhança humana, a humanização do corpo divino. O interior compõe-se de órgãos que reagem e trabalham como órgãos humanos, com a involuntariedade vital e a construção de dejetos mundanos.



Figura 37 (A e B) - Damien Hirst. *Anatomy of an Angel* (2008). Mármore (220x132x99cm).
 Fonte: Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/features/polsky/polsky8-27-08_detail.asp?picnum=11>; <<http://www.artvalue.com/default.aspx>>. Acesso em: 20 maio 2010.

No bloco em que surge, o anjo posiciona-se desajeitado, como desajeitado é o lado humano do ser. Brota do peso e da carga um ser leve e limitado, limitado por estar preso à pedra, ao peso, o seu próprio peso, essa condição que o impossibilita de suspender-se, pois, preso a terra, suas asas, que são dotadas para suspender o corpo, possuem o peso da condição humana. A aparência está na pele, na máscara, na capa. Seu interior é igual ao dos humanos. O interior do anjo é sua função e essência. Por isso, com o tempo, sua forma de visualidade pode modificar-se conforme a necessidade humana, mas sua essência permanece a mesma, a condição de anjo. A arte instiga entre a realidade e a ficção, apresenta a ficção como parte do real, pois a verdade compõe fragmentos de mentira para quem conta ou para quem acredita. Assim, esse trabalho procura convencer os olhos de quem o vê sobre sua fidedignidade.

Nem toda a existência é especulativa, as aparências também têm um valor; e nós nos servimos delas. Sabemos perfeitamente que elas não são representações exatas daquilo que ocorre no universo, mas não podemos negar que elas mesmas são fenômenos, fenômenos que ocorrem na mente humana e influem sobre o comportamento. Se antes só se podia atribuir um valor às imagens que também fossem formas constantes da realidade, agora todas as imagens que povoam a nossa mente, sejam elas recebidas do mundo exterior por meio dos sentidos ou produzidas pela imaginação, têm um incontestável valor de realidade – e até se duvida de que haja imagens que tenham um conteúdo absoluto de verdade. (ARGAN, 2004, p. 50).

O anjo na arte contemporânea mostra-se como aquele que já partiu, ausentou-se. Vera Chaves Barcellos (1938) nos apresenta *O que restou da passagem de um anjo* (2007). Trata-se de vestígios que relembram a qualidade do anjo perante a humanidade. São reflexos de nossa omissão e cegueira pela vida. Somos borrão no mundo, corpo vidente “[...] olhado pelas coisas. Doravante somos plenamente visíveis para nós mesmos, graças a outros olhos” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 139). No trabalho de Vera Chaves Barcellos, vê-se de um lado uma sequência de fotografias de um movimento esvoaçante. O registro dessa passagem constrói uma coleção no outro lado, com espelho e duas caixas de vidro contendo o éter em uma e as penas em outra. A imagem projetada nesse espelho é a nossa, mas sua construção permite apenas reconhecer uma mancha. Uma imagem disforme. Impedidos de enxergar a própria imagem, nosso corpo é lembrado pelos resquícios deixados nessa rápida passagem da vida (Figura 38).

[...] o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível. O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma refletividade do sensível, que ele traduz e duplica. O fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível de meu corpo por investir os outros corpos que vejo. [...] o homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.22-23).



Figura 38 - Vera Chaves Barcellos. *O que restou da passagem de um anjo* (2007).
Exposição O Grão da Imagem. Porto Alegre, RS
Fonte: Fotografia de Sérgio Sakakibara

Estamos ocupados e preocupados no presente vivendo o futuro. O que restará de nós é essa imagem desfocada em que somos relâmpagos de nós mesmos e aos olhos do outro. O

que restou desse anjo é uma passagem efêmera, assim como é efêmera a vida humana, mais vazia ainda quando sem sentido. São os movimentos inapreensíveis, com rápidos voos simbolizados pelas penas, que caíram na efemeridade da vida, simbolizada pelo éter guardado.

3.1.2 O anjo imobilizado

Quando esse anjo aparece, está impossibilitado de voar, de possuir leveza. Suas asas são muito extensas e pesadas, o que o impossibilitaria de sair pela minúscula janela ou porta. Diferente da leitura de Vera Chaves Barcellos, o anjo de Anthony Gormley (1950) transmite essa fortaleza, essa grandeza em relação ao tamanho e materialidade, e o incapacita de voar, de tornar-se suspenso e leve como todo anjo gostaria de estar, entre céu e terra. Ao transpor a obra ao ar livre, podemos mencionar a mediação desse anjo, entre terreno e celeste, que impactam os olhos na sua imensidão e em relação à sua proporção. Mas essa proposição carrega um peso enorme em razão de sua materialidade e por estar fincada ao solo. O seu peso não está apenas na carga material, mas a terra é o ponto de fixação de seu corpo. Presente no espaço externo como uma instalação, o *Angel of the North* (1998) permanece em Gateshead, Inglaterra, monte próximo da autoestrada A1. A obra marca o fim da mineração de carvão e é uma homenagem aos mineradores que trabalhavam na região, abandonados frente à industrialização (Figura 39). No espaço interno, as esculturas do projeto *A Case for an Angel* (1989 – 1990) foram expostas em galerias e em museus, proporcionando um contraponto entre imagens. Ambas mostram a incapacidade de esse anjo sair e libertar-se dessa prisão (Figura 40).

Elas repetem-se, mas algo de singular cada uma possui. Na repetição de imagens, a semelhança causa estranheza, pois entre elas há uma pausa, um silêncio que é permitido nos acontecimentos entre duas singularidades. O aparecimento da potencialidade de uma mesma imagem se diferencia pelo apagamento da outra. Assim, elas são as mesmas imagens, mas dessemelhantes, pois “a própria obra inaugurou o campo onde se mostra sob uma outra luz. Ela é que *se metamorfoseia e se torna* a sequência. As reinterpretações intermináveis das quais ela é *legitimamente* suscetível não a transformam senão em si mesma [...]” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.34).



Figura 39 - Anthony Gormley. *Angel of the North* (1998). Aço; 22 x 54 x 2.20 m. Gateshead, Inglaterra.

Fonte: Disponível em: < <http://www.anthonygormley.com/home.html>>. Acesso em: 11 set. 2009.



Figura 40 - Anthony Gormley. *A Case for an Angel - Angel III* (1990). Técnica mista (197 x 526 x 35 cm).

Disponível em: < <http://www.anthonygormley.com/home.html>>. Acesso em: 11 set. 2009.

As imagens permanecem na sua singularidade, e a diferença entre si é essa pausa entre elas, mesmo que pareçam semelhantes. O que as torna singulares e únicas é a potencialidade

que cada uma reverbera em si e diante das outras. As formas procuram estar no mundo e instigar seu entorno, seu contexto e sua mobilidade no tempo. Assim, “da diferença, portanto, é preciso dizer que ela é estabelecida ou que ele [o objeto] se estabelece como na expressão ‘estabelecer a diferença’. Para dizer a verdade, são todas as formas que se dissipam quando se refletem neste fundo que sobe” (DELEUZE, 2006, p. 64). Como “a Natureza é precisamente a potência, mas potência em nome da qual as coisas existem *uma a uma*, sem possibilidade de se reunirem *todas de uma vez*, nem de se unificar uma combinação que lhe fosse adequada ou se exprimisse inteira *de uma só vez*” (DELEUZE, 2007, p. 274). A diferença e a repetição são como a montagem de uma série, e existem relações singulares e emanações entre si. Em cada série que se comete, existe a possibilidade de se montar outras séries que podem ser a mesma imagem, mas dessemelhantes. Mesmo que haja diferença entre as séries, elas se tornam complementares.

Há uma indigestão sobre as coisas, as transformações e os acontecimentos, para que elas sejam fixadas e enraizadas no tempo presente. A instantaneidade das imagens sugere um acúmulo exacerbado, uma variação enorme de possibilidades sem essência. Aquilo que parece haver se perdido está tão próximo pela sua falta de absorção, que ainda se presentifica no atual momento ou retorna como algo novo e continua a fazer parte, impossibilitando, dessa maneira, seu desligamento.

3.1.3 O anjo suspenso

A imagem do anjo, além de tudo, aparece suspensa por sua leveza. O anjo está dispensado de asas, possui um peso sustentado por sua leveza de ser. A forma não muda o anjo; são as atribuições dadas a essa forma que se modificam. A forma vem anteriormente à figurabilidade do anjo. O que está concebido na forma anjo está relacionado ao olhar e ao olhar que esse anjo tem para o espectador. O *Anjo de pedra* (1998), de Laura Vinci (1962), está na resolução dada à imagem do anjo e como se mostra pela materialidade, cor e inserção no espaço. Essa obra apresenta a permanência da forma e a questão que essa forma sugere ao ser retomada de anjos esculpidos na Grécia, na Idade Média e no Barroco, que, também feitos de mármore, diferenciam-se da presente obra pela visualidade. O bloco de mármore sugere a fortaleza que o anjo tem diante dos acontecimentos e suas funções. O branco sugere asas e nuvens que proporcionam a mobilidade no espaço (Figura 41).

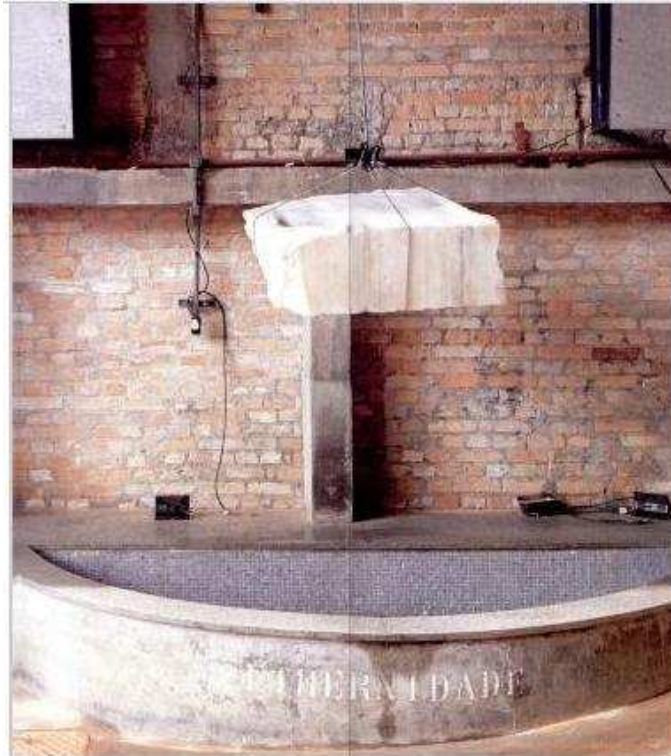


Figura 41 - Laura Vinci. *Anjo de pedra* (1998).
Mármore, 43x120x100cm.
Fonte: VINCI, 2003.

Esse bloco em paralelepípedo reflete pesadamente o olhar por sua leveza e suspensão. Está suspenso acima de uma fonte intitulada "eternidade", que sugere permanência de uma forma, mesmo estando em sua invisibilidade. Esse bloco, simples cubo branco suspenso no ar, joga com o espectador. As regras se fazem entre esses dois sujeitos.

Então compreendemos que a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que ela nos ‘agarra’ – face ao que ela nos deixa, em realidade, despojados. Diante dela, nosso ver é inquietado. [...] as imagens da arte [...] sabem apresentar a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inquietar lugares para essa inquietude. (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 95-97).

Nossa vida é leve, o que a torna pesada são os fardos que carregamos e não questionamos sobre sua ausência, pois sentimos falta da carga que tramamos para a vida e o que ela nos projeta e nos instiga com inquietações e mistérios. Nesse aspecto, “o peso, a necessidade e o valor são três noções que estão íntima e profundamente ligadas: só é grave aquilo que é necessário, só tem valor aquilo que pesa” (KUNDERA, 1984, p. 31). O anjo retorna na arte contemporânea como um peso necessário para a leveza da vida. A presença

diante da humanidade em meio à sociedade do espetáculo persiste como encontro de sonhos. Os sonhos são as suspensões de nossa realidade impossível. E estar suspenso é deixar-se em vertigem daquilo que percorre no terreno, pois “a vertigem não é o medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio embaixo de nós, que nos atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual logo nos defendemos, aterrorizados” (KUNDERA, 1984, p.53). Esse anjo suspenso direciona, para algum espaço, algum olhar. E não há necessidade de asas para flutuar, pois esse movimento está na possibilidade que os olhos permitem fazer. O anjo suspenso, dispensado de asas, apresenta-nos que o tempo humano tem uma continuidade terrena e o anjo é suspensão no tempo; sempre retorna.

A escultura de Ernst Barlach (1870-1938), o *Anjo Suspenso* (1937), nesse caso, não é um bloco de mármore como o de Laura Vinci, mas um bloco de bronze (Figura 42). Esse corpo feito de bronze ao mesmo tempo traz uma sustentação e também uma leveza pelo seu estar no ambiente, seu entalhe preciso e meticuloso. O caimento da veste denota que esse anjo está prestes a cair, e, se cair, será num poço gradeado por delicadas arestas formando uma coroa. Ele está sustentado para que se tenha um momento último de sua permanência, “momento central de imobilidade, suspensiva ou definitiva [...] em que somos olhados pela perda, ou seja, ameaçados de perder tudo e de perder a nós mesmos” (DIDI-HUBERMANN, 1998, p.86). Como um ritual de sepultamento, conhecido como velório, aquele último momento do corpo-memória, última lembrança do olhar, “seja como for, o homem da crença verá sempre alguma coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba. [...] prefere esvaziar os túmulos [...] para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar [...]” (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 48). Pois ele verá o futuro certo que lhe aguarda, a lembrança daquele corpo que não está presencialmente visível, mas carrega uma carga simbólica invisivelmente presente.



Figura 42 (A e B) - Ernst Barlach. *Schwebender Engel* (1937).
 Im Dom zu Güstrow Diese Figur war. Foto Esquerda Hubert Link (1970).
 Fonte: Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Ernst_Barlach>. Acesso em: 20 maio 2010.

Esse anjo é como um morto invertido. Seus braços cruzados sob o peito e seu semblante apático demonstram o corpo cadavérico de um anjo paralisado, pronto para cair no abismo da vida contemporânea. E ainda olha para frente, como último olhar de tudo o que ficou e ficará para trás. Mas esse anjo sabe que retornará à vida, por isso não cai. Permanece eterno e intacto. Sob os olhos do espectador, o anjo transforma-se, atualiza-se, eterniza-se.

3.1.4 O anjo depressivo

A depressão é a característica que tomou lugar na sociedade contemporânea. O anjo melancólico está para a modernidade assim como o anjo depressivo está para a contemporaneidade. Ron Mueck (1958) constrói o espelho humano desproporcional à sua capacidade de perceber sua efemeridade. A obra *Angel* (1997) impede o olhar diretamente para suas pupilas. Seu jogo é a transitoriedade que o espectador vivencia para se encontrar aos olhos do anjo, ou seja, o espectador necessita percorrer o espaço para que seus olhos estejam

direcionados na mesma posição dos olhos do anjo. A proposição artística tem a capacidade de jogar e manipular o tempo, o corpo e o espaço do espectador. Mostra-nos que o tempo, essencial para uma construção reflexiva das ações e acontecimentos degenerativos, não lhe cabe mais em uma sociedade em que a vida é construída velozmente de palimpsestos imagéticos e fragmentos cotidianos (Figuras 43 e 44).

A vida subjetiva é importante para uma sociedade de consumo na sua função de produzir e consumir aquilo que a própria coletividade construiu. Em uma sociedade em que se combate fortemente a depressão, observamos o aumento do índice de uma humanidade depressiva. A rapidez das inovações e dos acontecimentos escapa à reflexão humana, pois aquilo que está sendo analisado, pensado, já está sendo considerado em estado obsoleto pela tecnociência. Dessa maneira, Novaes aponta o mundo no qual “não sabemos dizer onde estamos e para onde vamos, porque o movimento da revolução técnica escapa ao entendimento humano” (2008, p. 19). Assim, a falta de uma relação com o conhecimento passado junto a uma expectativa fundamentada de um futuro possibilita a inexistência de um presente consistente.

Em síntese, ‘entramos no futuro de costas’, herança sem testamento, criando o tempo passado e futuro, o homem foge do presente eterno. Ele não apenas constrói ‘perspectivas aquém e além dos intervalos de reação como faz muito mais que isso: vive muito pouco apenas o próprio instante’. (NOVAES, 2008, p. 19).

O sentimento interno do sujeito é dispensado nessa vida contemporânea de facilidades e comodidades. Dentro desse contexto contemporâneo do século XXI, por meio de ações midiáticas e visuais, propõe-se uma vida de felicidades e de facilidades, mesmo encontrando contrastes sociais e econômicos. Como é possível ser triste numa sociedade em que se propõe tudo? Propõe-se ao lazer, ao prazer e à saúde de maneira tão imediata. Projeta-se para o mercado de trabalho tão cedo, que o vagar não possui espaço nesse curto espaço de tempo. Para Maria Rita Kehl “*depressão* é o nome contemporâneo para os sofrimentos decorrentes da perda do lugar dos sujeitos junto à versão imaginário do Outro. [...] no âmbito da vida pública [...] atinge todas as certezas imaginárias que sustentam o sentimento de *ser*” (KEHL, 2008, p. 305).



Figura 43 - Ron Mueck. *Angel* (1997). Técnica mista (110x87x81cm)
Fonte: Disponível em: <<http://www.jamescohan.com/artists/ron-mueck/>>. Acesso em: 24 set. 2009



Figura 44 - Ron Mueck. *Angel* (1997). Técnica mista (110x87x81cm).
Fonte: Disponível em: <<http://www.hothead.com.br/?p=194>>. Acesso em: 20 maio 2010.

O anjo de Ron Mueck mostra-se desamparado e na solidão, pois a característica humana hoje constrói interiormente uma vida vazia e sem sentido. Dessa vida sem sentido,

não há por que insistir e tentar um novo olhar e construção interna. Pois há desistência anteriormente à tentativa. Kehl relaciona isso ao cair do ser humano antes da queda.

[...] o depressivo é aquele que se deixa cair [...]. Ele nem tenta enfrentar o desafio de servir ao gozo do Outro; não por uma constatação, que poderia ser realista, sobre a inutilidade da empreitada. Ele não tenta porque desiste antes. Prefere recolher-se. O vazio depressivo [...] é agravado em função do empobrecimento da subjetividade, característica das sociedades consumistas e altamente competitivas. (KEHL, 2008, p. 315-318).

O sentido da vida não está em lidar e viver com a dor e a solidão. Torna-se desnecessário esse processo e enfrentamento quando podemos amenizar, transformar ou modificar um comportamento ou sentimento inadequado em um modo de vida sem dor e perturbação. É desinteressante compartilhar a crise com o outro, pois o outro dispensa os problemas alheios, pois bastam os seus.

3.1.5 O anjo debilitado

Essa debilitação humana frente às suas próprias edificações progressivas catastróficas e o aparecimento do que ocorre com o anjo hoje foi apresentado por Hugo Simberg (1873-1917). Pintor simbolista e gravador finlandês, ele retrata *O anjo ferido* (1903), que apresenta traços daquele que possui a docilidade e sutileza que os olhos procuram obter (Figura 45). Esse anjo, de branco e com asas delicadas, está sem condições de efetuar sua atividade entre mundos. Seus olhos vendados mostram que é impossível visualizar o mundo em que se encontra. Sem seus olhos que o conduzem entre as ruínas – tempo e espaço – está impossibilitado de voar. Dessa forma, os guias dos olhos do anjo são dois meninos que o carregam numa maca. Um deles olha com semblante sério e triste, instigando a perguntar se os espectadores, nós, teremos algo a ver com essa situação. E se participamos dela, também seremos responsáveis por esse anjo debilitado, incapacitado de ajudar (e que precisa ser ajudado). Essa obra propõe ao espectador entrar e fazer parte do cenário, como responsáveis pelos ferimentos deixados no frágil anjo.



Figura 45 - Hugo Simberg. *O anjo ferido* (1903).
Óleo sobre tela, 127x154cm. Ateneum Taademuseum, Finlândia.
Fonte: Disponível em: <<http://kokoelmat.fng.fi>>. Acesso em: 20 maio 2010.

Há uma inversão das funções. O anjo, detentor da guarda e proteção do homem, é que necessita de ajuda. Muitas vezes os homens encontram-se no papel conhecedor da ajuda e justiça. Também se encontram guardando e protegendo objetos e pessoas dos olhos ferozes do mundo contemporâneo e passam despercebidos pelos olhos do outro, assim como os anjos. Nisto, “também entre as coisas aparecem ajudantes. Todos conservamos certos objetos inúteis, [...] de que nos envergonhamos um pouco, mais aos quais não gostaríamos de renunciar por nada neste mundo” (AGAMBEN, 2007, p. 33).

Uma releitura dessa obra de Hugo Simberg foi realizada pela banda finlandesa “Nightwish” que propõe falar do encontro do anjo com o ser humano (Figura 46). Dois homens encontram esse anjo caído na beira do rio com os olhos machucados. Já não pode ver o que está acontecendo ao redor. Esses homens o levam para casa na tentativa de curá-lo. Porém, no caminho, passam por uma ponte de madeira onde estão dispostas algumas pessoas em idade mais velha, o que sugere uma questão interessante a se pensar. Essa ponte pode ser a passagem do tempo; nela se encontram pessoas senis e sem esperança, o esgotamento da vida. Estes olham o anjo com suspense, desgosto e desconfiança.

Ao chegar a casa, o anjo é tocado por um desses homens que o faz acordar num suspiro. Mas este seria o último momento de sua presença naquele lugar, pois as pessoas da ponte aparecem, expulsam os homens da casa e ateiaram fogo com o anjo em seu interior. Em

chamas, a casa é destruída, mas o anjo sai dela como uma luz incandescente que sobe aos céus. E assim finaliza o vídeo, com a presença da eternidade do anjo. O ser humano é algo efêmero, passageiro, mas o anjo é eterno, pois das angústias e inquietações dos homens ele sempre retorna no tempo. O *single* tem como título “Amaranth” (2007), faz referência à flor de amaranto, flor que simboliza a imortalidade. O anjo é imortal e sobrevive aos olhos do espectador e da humanidade.



Figura 46 (A e B) - Banda Nightwish. *Amaranth* (2007). Clipe musical.

Fonte: Disponível em: < <http://www.nightwish.com/pt/news>>. Acesso em: 22 out. 2009.

Sun Yuan (1972) e Peng Yu (1974), artistas de Pequim, mostram um anjo disposto diferentemente do que se encontra na contemporaneidade e nas igrejas e capelas. Esse anjo possui relação com a efemeridade presenciada na passagem da ponte por homens e mulheres mais velhas em Hugo Simberg (Figura 47 e 48). A escultura mostra um corpo velho de asas depenadas, tirando do anjo a capacidade de voar. Os artistas tornaram-no velho, sem disposição para continuar entre os tempos e os espaços que pouco restam para sua vivência. Esse anjo é um espelho do percurso da vida humana. Tornamo-nos velhos, corpos frágeis, cabelos brancos, peles com dobras, enrugadas. Esse anjo, que aparece caído aos olhos do espectador, com aparência dotada de defeitos e grosserias é “a forma que as coisas assumem no esquecimento” (AGAMBEN, 2007, p. 34).

Os ajudantes são nossos desejos insatisfeitos, aqueles que não confessamos sequer a nós mesmos [...]. Reinara não significa satisfazer. Significa que o insatisfeito é o que permanece. O ajudante é a figura daquilo que se perde, ou melhor, da relação com o perdido. O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente entre nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível. (AGAMBEN, 2007, p. 35).



Figura 47 - Sun Yuan e Peng Yu. *Angel* (2008). Escultura de fibra.
 Fonte: Disponível em: < http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/yu_yuan.htm?section_name=china_art>.
 Acesso em: 22 out. 2009.



Figura 48 - Sun Yuan e Peng Yu. *Angel* (2008). Escultura de fibra.
 Fonte: Disponível em: < http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/yu_yuan.htm?section_name=china_art>. Acesso em: 22 out. 2009.

A obra instiga o olhar do espectador. Esse corpo decaído no chão, essa pele morta e essa asa debruçada são aproximações da carne humana. Sugere além de sua visualidade material disposta aos pés e aos olhos do homem, isto é, sugere o esgotamento de sua função divina na terra. As relações humanas partem além do olhar que só apalpa o objeto visível e procura persuadir o corpo visto de fora. Aquele corpo depositado no chão é aquele que está vendo esse corpo e se vendo, pois “em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne.” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 132). É estar inserido nessa

intercomunicação de olhares envolvidos na mesma direção e captação de lampejos que envolvem a obra e o espectador. Deixando-se perder o olho limitado, algo nos escapa e nos olha como espelho, que nos envolve e produz engano. Essa disposição penetrante e centralizada sugere uma perturbação aos olhos por essa ideia de estado incapacitado e debilitado. Esse anjo caminha conosco como caminha a vida, até sua esgotabilidade. Um anjo com fraqueza áspera, assim como é áspera a vida (Figura 48).

A arte contemporânea sofre com mudanças constantes no seu contexto e está relacionada com as transformações do mundo, em que encontramos também as inovações e configurações do presente pensado no futuro pela humanidade. Aduardo Novaes, em *Mutações – novas configurações do mundo* (2008), apresenta contribuições sobre os territórios mutáveis da humanidade e do tempo incessante. Esse autor pontua as transformações ocorridas nos últimos tempos, a falta de uma parada para reflexão, a instantaneidade dos objetos e dos acontecimentos. Enfim, uma luta incansável do ser humano em busca da felicidade em um futuro na ausência de um aspecto intenso na dádiva do presente. Assim, “difícilmente podemos desfazer a imagem do caos. As duas maiores invenções da humanidade – o passado e o futuro [...] – desaparecem, dando lugar a um presente eterno e sem memória” (NOVAES, 2008, p. 9).

A mutação ressaltada por Novaes tem a característica de instabilidade e de metamorfose da contemporaneidade. O espírito da perda de si é dado como algo de primeira instância, anteriormente à razão. Ou seja, ao referenciar “coisas vagas”, estas são algo anterior a todas as ações, às respostas ou à reação. Talvez seja a pausa, a parada, a interrupção diante do futuro. Ao citar Valéry na apresentação do mito como um exemplo dessas ‘coisas vagas’, Novaes reforça que “são almas de nossas ações e de nossos amores. Só podemos agir movendo-se em direção a um fantasma. Só podemos amar o que criamos” (NOVAES, 2008, p. 15).

O esquecimento das “coisas vagas” – coisas que requerem reflexão, parada – como a arte, que necessita de tempo para que o pensamento desenvolva uma reflexão e conhecimento, é viver uma felicidade ilusória e uma vida mecânica. Nietzsche comenta que “nossa pulsão de conhecimento é muito forte para que sejamos capazes de apreciar a felicidade sem conhecimento ou a felicidade de uma forte e sólida ilusão” (apud NOVAES, 2008, p. 24).

Observar a arte não significa “consumi-la” passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis. [...] é capaz de exercer qualquer influência estética no observador. A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado. (ARCHER, 2001, p. 235-236).

A velocidade dos acontecimentos impede de captar-nos as coisas em sua essência. Novaes (2008, p. 10) ressalta que “como tudo é muito novo e muito veloz, faltam os intervalos do acaso, que é o espaço do pensamento”. Esse intervalo é significativo para que haja reflexão diante dos fatos do tempo e do espaço. É desse acúmulo, dessa rapidez diante dos olhos da humanidade, das novas configurações apontadas por Novaes, que ele propõe pensar o atual momento do mundo na ideia de mutação. Ora, mutação propõe a imagem de mudanças repentinas, alteração do estado padrão constante produzido por agentes internos e externos com a intenção de atribuírem novos sentidos. E quando pensamos em mutações referentes ao estado do mundo contemporâneo, podemos entender que “são passagens de um estado de coisas a outro [...] que nos deixam à deriva, quando as trilhas são pouco visíveis ou pouco confiáveis, em particular se elas foram abertas [...] pela técnica, o que marca, pelo menos até agora, certa resignação do saber diante do poder da ciência” (NOVAES, 2008, p. 12).

Contudo, dentro dessas mutações, a forma do anjo sobrevive com o tempo. Focillon mostra que “a obra de arte está mergulhada na mobilidade do tempo e pertence à eternidade” (FOCILLON, 1988, p. 11). Mas essa eternidade constrói metamorfoses que configuram outras resoluções sem perder sua essência. Acreditar na sua atual forma é deixar-se perder e abrir uma fenda para as possibilidades infinitas. A figuração dada ao anjo é aquilo que se vê e as acepções dadas à forma condicionam o olhar. E, quando a forma transgride a imagem íntima do anjo, sua configuração está para além do que se vê, está nas relações rememoradas que aquela imagem propõe e no repertório que traz consigo. Dessa maneira, “as formas ao crescerem, separam-se, tendem a invadir o espaço, vindas de todos os lados, a perfurá-lo, a adaptarem-se a todas as possibilidades, e dir-se-ia que se comprazem nesta invasão” (FOCILLON, 1988, p. 28). A possibilidade na utilização de nova matéria e outra linguagem permite a arte de hoje retomar conceitos passados, ou seja, inquietações e questões abertas para inúmeras significações e resoluções.

Há um jogo que o artista procura propor. A obra de arte propõe persuadir o espectador: “a arte de predispor a alma e a vontade a aceitar como desejáveis as coisas sobre as quais se quer persuadir, fazendo com que se deseje ardentemente ser persuadido” (ARGAN, 2004,

p.185). No entanto, só tem sentido para aquele que acredita que a obra, a imagem, lhe está olhando. Que ela parte para além do visual, está no *entre* o olhar, pois “persuadir significa solicitar e acreditar em algo que não está presente, mas que, apesar disso, se coloca no horizonte do possível” (ARGAN, 2004, p. 08). A arte abre campo de possibilidades para a impossibilidade, dá forma às forças anteriormente percebidas. Um estado de espírito que é depositado na obra e que a faz ter vida própria, ou seja, sobrevive com o tempo. Mas o que a faz começar são os lapsos emergentes que retornam. Por isso, esse sintoma interior pertencente à obra de arte pode consistir em aproximações de encontros temporais e no caráter autônomo da obra de arte.

Por um lado, a obra de arte é intemporal, sendo o espaço o campo onde se manifesta prioritariamente a sua existência e a sua problemática. Por outro lado, a obra de arte está colocada numa sucessão, entre outras obras. A sua criação não é instantânea, ela é o resultado de uma série de experiências. Para se falar da vida das formas tem de se evocar necessariamente a idéia de sucessão. (FOCILLON, 1988, p. 85).

Assim, a humanidade busca no anjo o conforto e a proteção, um reflexo do lado “humano” do ser. Eles regressam como referências emergentes em meio às catástrofes humanas e mundanas. Na arte contemporânea, retornam como potência de uma imagem que permanece eterna em sua simbologia. Na contemporaneidade, a forma do anjo possibilita relacionar seu conforto e temeridade em uma vida desiludida e enevoada. Essa forma permanece, seja ela na sua materialidade e na sua figurabilidade, pois “a obra inaugurou um campo onde se mostra sob uma outra luz, ela é que *se metamorfoseia* e *se torna* a sequência, as reinterpretações intermináveis [...] não a transformam senão em si mesma” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 34). Outro fator que reside em um espaço de obra em obra de arte destaca, além do espaço e do mundo comum, a presença do espectador. A experiência entre obra e sujeito devem ser intercomunicantes entre si e assim se anulam, na formação de um único conteúdo, uma experiência intersubjetiva a partir da subjetividade.

Jogo que o espectador acompanha por seu olhar, também ele um jogo de inclusão e exclusão. Se a experiência é intensa ou, no caso, estética, o espectador se sente compartilhado com a obra em espaço intersubjetivo em que seu olhar e seu eu não são senhores da situação – são pontos pela obra ao mesmo tempo que sobre ela se debruçam. O que a obra então comunica acontece num espaço intersubjetivo. Um espaço em obra, quando desencadeia uma experiência estética, traz consigo uma autonomia do que comunica sem se separar do mundo intersubjetivo. A estrutura de um espaço em obra, se ele for artístico, é intersubjetiva. Diante dele, o espectador sente-se como se diante de um outro que o interpela. A obra não imita uma visão nem imita em conformidade com uma visão, mas se comunica com o espectador uma espécie de face a face que tem no mundo em comum o seu solo e a sua garantia. É sempre para um sujeito que a obra se mostra. (TASSINARI, 2008, p. 145 -148).

Ao pensar nesse espectador devemos nos inteirar que cada um possui uma leitura sobre a imagem olhada. É uma crítica subjetiva. Direcionada, mas particular. Cada qual poderá visualizá-la igualmente perante pensamentos múltiplos; “o mundo da obra é um mundo em que não há parada para olhares muito detidos, mas é antes um estar rodeado de movimentos e posições múltiplas que por um triz ainda não se comunica com o mundo comum [...]” (TASSINARI, 2008, p. 152). Assim, a aparição do anjo na arte contemporânea está paralela às atitudes humanas perante esse anjo e ao mundo em que vive. A relação entre ambos os sujeitos está além de sua visualidade e percepção, está na ideia, que é presença invisível.

Não vemos nem ouvimos as idéias, nem mesmo com os olhos do espírito ou com o terceiro ouvido: [...] A idéia é este nível, esta dimensão, não é, portanto, um invisível de fato, como objeto escondido atrás de outro, não é um invisível absoluto, que nada teria a ver com o visível, mas o invisível *deste* mundo, aquele que o habita, o sustenta e torna visível, sua possibilidade interior e própria, o Ser desse ente. O ser invisível e, por assim dizer, frágil é o único capaz dessa textura cerrada. (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 142-146, grifo do autor).

Essa cartografia da aparição de anjos apresentada na arte contemporânea mostra a sua persistência e reelaboração sem perder sua essência na fenda da vida humana, apenas “como, na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável” (CALVINO, 1990, p. 19). Está na aparição emergente como emergência do sentido da vida humana. Há uma queda da crença que requer a transgressão, a necessidade de retomada da referência divina. A disposição do anjo na arte hoje cria um campo de potência para além de sua própria imagem. Cria um sentido e um referencial para o propósito da vida. Talvez, sem esses seres incorporais dotados de visibilidade próxima à condição humana, a vida continuaria nesse absurdo que se apresenta hoje. Talvez a persistência seja uma forma de esperança ou que seja um referencial de propósito a se perseguir. O anjo na arte contemporânea apresenta-se disforme e com avarias, não é dotado de singeleza, mostra-se como espelho. Aproxima da condição humana de hoje e aparece como esperança de retomada, como vimos em Coccia, da função a que vieram designados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção de uma escrita objetiva e investigativa demanda um processo de elaboração de um pensamento organizado e complexo. A pesquisa na linha de teoria e história da arte como campo de investigação permitiu traçar caminhos sobrepostos e relações múltiplas com inúmeras áreas de estudos. A arte permeia as fissuras em que nos faz pensar além das possibilidades de experimentações múltiplas. As relações estabelecidas como propósito de mapear e explorar o objeto de estudo suscitaram aproximações e diferenciações de caminhos possíveis investigados em torno da imagem – o anjo.

O anjo, ser incorporal, foi visto como figura possível e visível no campo da arte e na construção imaginária do homem. Os blocos apresentados em capítulos mostraram a potência da imagem como espelho da condição humana e como potência divina ou da perda destas. Observamos que o anjo esteve presente em todo espaço e tempo, e sua imagem foi empreendida como lugar de reflexão e como problemática de pesquisa. Se o anjo converteu-se em imagem com a arte, essa imagem propôs que a gama de leitura e relações teóricas estabelecidas altere o indivíduo, instigando-o a refletir para além de sua realidade, seu cotidiano, principalmente sobre a própria arte, e a exercer uma experiência estética que o leve a transformar-se.

Vimos que o anjo, como figura alada, independentemente de sua memória e de seu tempo, revela potencialidades desvendadas e que se relacionam principalmente como reflexo de sua figura e da condição humana. Ele, por vezes, em determinado momento, aparece esquecido aos olhos do homem. Porém, permanece vivo nos vestígios imperceptíveis e despercebidos, nas fendas da catástrofe e do progresso, vistos principalmente na modernidade como qualidade de alegoria. Essa proximidade com as características humanas também foram vistas na contemporaneidade. A obra de arte nasce no tempo presente, mas é carregada de fragmentos passados e lançam pontos para o futuro, como questões para interrogar o óbvio e o complexo. Como relações estabelecidas sobre os reflexos humanos, sobre sua condição de anjo hoje, como perda divina, tendo a função de mediar céu e terra, sem ser homem, nem Deus, o anjo foi visto como elemento persuasivo na construção do modo de ver e modo de ser. Observamos assim que está presente no anjo uma relação de poder, uma figura de exemplaridade, utilizada na construção do cenário sacro, como poder da arte para a humanidade. Selecionamos fragmentos do tempo e pontuamos as imagens do anjo como cintilações. Ela repete-se ao longo do percurso, mas nunca é a mesma. Cada uma é dotada de

singularidade que vibra na possibilidade de encontros e desencontros. Apresentamos neste trabalho que o anjo é o mesmo, a Ideia, e seu aparecimento como construção de significações e valores em determinado contexto, sua metamorfose não destoam do papel a que veio designado. Ressurge como acontecimento.

Foi preciso percorrer um trajeto que requereu espaço e tempo para refletir o que se espera do mundo, do cotidiano próximo. Este trabalho, ao apresentar questões problemáticas da contemporaneidade, apontou-nos que o que está sendo mostrado sugere pensar algo além. O recorte foi estabelecido pensando para além de uma sucessão do tempo, uma escolha de grupos que tiveram relação de como estes/aqueles anjos apresentaram força em determinado momento. Observamos que cada potência brandia e refletia sobre as outras. Cada capítulo abarcou outras tantas nuances e constelações que cintilavam problemáticas a serem investigadas. Aparentemente o percurso pareceu deslocado em determinadas ocasiões, mas as afinidades foram dando sentidos a um pensamento que se espera ser consistente. Houve a construção de pontos em comum na tentativa de estabelecer uma ordem, mas o fragmento é que deu o sentido. Uma construção por fragmentos não aleatórios, mas como acontecimentos que criam elos entre si e instâncias para que proposições apareçam e compareçam. Outra vez, aponta-se para este trabalho como “colcha de retalhos possíveis”, pois cada parte possui sua singularidade, e a construção do todo foi possível pela sua proximidade. As tramas entre cada singularidade foram visíveis com as suas particularidades semelhantes e construídas a partir dos arrolamentos entre diferentes autores. Procuraram-se as relações entre as diferenças, o modo como cada individualidade vibrava e se movia, tornando-se cambiáveis.

A obra de arte é como campo de possibilidades e probabilidades, por criar uma proposição para que as coisas existam. A persistência da forma do anjo foi percebida como potência que atravessa o tempo e o espaço. Vimos que a aparição do anjo na arte contemporânea foi tida como reflexo da condição humana hoje vinculada a uma perda da potência divina. Claro está que as vibrações que os anjos pontuam em cada momento da arte estabelecem relações como imagem de investigação infinita. As imagens dos anjos ao longo da pesquisa serviram para verificar como uma diferença aparece na repetição de uma mesma imagem de estudo. O exercício de aproximações e emanações que cada série estabelecia se fez comunicante e foi possível nesta pesquisa na linha de teoria e história da arte. Cabe ao espectador, nesse caso o pesquisador, estabelecer disposições que aproximem esses sujeitos, a obra e o espectador, pois o efeito de sentido é possível à medida que olho aquilo que me olha, e se instaura nesse campo a possibilidade de continuidade. Apesar da amplitude de recorte temporal, a constelação propôs a investigação das pequenas esferas cintilantes. Nos recortes

feitos na história da arte, aqui foram pontuados determinados aparecimentos de anjos, isto é, recortes da imagem do anjo como investigação, pesquisa e reflexão dentro de um todo.

Cada imagem contida na arte contemporânea que trabalha com o anjo suscita outro bloco de investigação futura.

Para finalizar, este trabalho suscitou o desejo em um movimento de ensaiar questões, de fazer associações inusitadas, como um enigma que, como potência de imagem, cunhou blocos de questões e problemáticas de acontecimentos. Talvez a questão mais contundente fosse a de perceber, ao longo do trabalho, que o anjo possui o desejo de finitude, de vivenciar sensações e sensibilidades humanas, inclusive a morte, e que o anjo está para a queda como o homem está para a morte. Assim, o anjo revestido de poder sagrado e imagem de mediação entre o céu e a terra também é dotado de uma violência e ruína de si próprio.

Sendo intermediários entre Deus e os homens, eles, os anjos, simulam e se assemelham a Ele (Deus), pois aparecem aos homens em forma humana sem, porém, serem verdadeiros homens e, ao mesmo tempo, aparecem como divindades que se esforçam por se aproximar de Deus sem poder sê-lo. O anjo é interferência, potência que rememora a felicidade possível em meio ao tempo moderno e contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGNOLIN, A. Política barroca: a arte da dissimulação. In: TIRAPELI, P. **Arte sacra: barroco memória viva**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 168-179.
- AMORIM, E. P. D. V. M. **Anjo**. Trabalho de conclusão de curso de artes plásticas. Florianópolis. 2003.
- ANDRADE, J. P. D.; FROTA, L. C.; MORAES, P. D. **Ataíde: vida e obra de Manoel da Costa Ataíde**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A., 1982.
- ANTELO, R. De anjos e imagens. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 13 mar. 2010. Caderno Cultura, p. 2-3.
- _____. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.
- ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Alexandre Krug e ValterLellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, G. C. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ÁVILA, A. **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BANDA NIGHTWISH. Amaranth. **Nightwish**. Disponível em: <<http://www.nightwish.com/pt/news>>. Acesso em: 22 out. 2009.
- BARCA, P. C. D. L.; PALLOTTINI, R. **A vida é sonho**. São Paulo: Página Aberta, 1992.
- BARLACH, Ernst. Schwebender Engel. **Wikipedia**. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Ernst_Barlach>. Acesso em: 20 maio 2010.
- BASTOS, R. A. **A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)**. 2009. 437 f. Tese (Doutorado Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Núcleo de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2009.
- BAZIN, G. **Barroco e rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras escolhidas. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1987. p. 222-232.

BIANCARDI, C. S. C. Liturgia, arte e beleza: o patrimônio móvel das sacristias barrocas no Brasil. In: TIRAPELI, P. **Arte sacra: barroco memória viva.** 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 42-57.

BIEDERMANN, H.; CAMARGO, G. P. D. **Dicionário ilustrado de símbolos.** São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BOAVENTURA, S. O livro das sentenças. In: LISCHTENSTEIN, J. **A teologia da imagem e o estatuto da pintura.** São Paulo: Ed. 34, v. 2, 2004. p. 47-50.

BOTTICINI, Francesco. A assunção da Virgem. **Galeria Nacional de Londres.** Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/artists/francesco-botticini>>. Acesso em: 17 abr. 2007.

BOUGUEREAU, W. A. **Young Girl Defending Herself against Eros.** Disponível em: <<http://www.bouguereau.org/Young-Girl-Defending-Herself-against-Eros-1880.html>>. Acesso em: 17 jul. 2010.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda.** São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

CALABRESE, O. **A idade neobarroca.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.** Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANTINHO, M. J. O flâneur e a flânerie na lírica de Baudelaire: a cidade como alegoria da modernidade. **Revista Artcultura**, Uberlândia/MG, v. 5, n. 7, junho-dezembro 2003.

CANTON, K. **Novíssima arte brasileira.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Tempo e memória. Coleção temas da arte contemporânea.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARR-GOMM, S. **Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais.** São Paulo: EDUSC, 2004.

CASTRO, F. J. J. P. D. **Bíblia Sagrada.** 77. ed. São Paulo: Ave Maria, 2009.

CATTANI, I. **Mestiçagens na arte contemporânea.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CEMITÉRIOS SP. Cemitério da Consolação e Cemitério do Araçá. **Cemitérios de São Paulo e do mundo.** Disponível em: <<http://www.cemiteriosp.com.br>>. Acesso em: 23 mar. 2010.

CHEREM, R. M. Imagem-acontecimento. In: SILVA, M. C. R. F.; MAKOWIECKY, S. **Linhas cruzadas: artes visuais em debates.** Florianópolis: UDESC, 2009. p. 131-156.

CHEVALIER, J. E. A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 19. ed. Rio de Janeiro: Olympio, 2003.

COCCIA, E. **Anjos**. Pensamento do Século XXI. Conferência. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). 2010.

COSTA, M. A. B. D. A talha dourada na antiga província de São Paulo: exemplos de ornamentação barroca e rococó. In: TIRAPELI, P. **Arte sacra: barroco memória viva**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 60-81.

DAMACENO, J. Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas. In: LISCHTENSTEIN, J. **A teologia da imagem e o estatuto da pintura**. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, v. 2, 2004. p. 26 – 46.

DELACROIX, E. **Jacob wrestling with the Angel (1857-1861)**. Afresco. Disponível em: <<http://www.artbible.info/art/large/604.html>>. Acesso em: 16 jul. 2010.

DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, v. 1, 1995.

DIDI-HUBERMANN, G. **Ante el tiempo**. 1. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DÜRER, A. Melancolia I. **Web Gallery Art**. Disponível em: <<http://www.wga.hu>>. Acesso em: 10 out. 2009.

ETZEL, E. **O barroco no Brasil. Psicologia - remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

FLORIS, Frans. The fall of the angels. **Web Gallery Art**. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/floris/frans/index.html>>. Acesso em: 11 maio 2007.

FOCILLON, H. **A vida das formas. Seguido de Elogio da mão**. Lisboa: Edições 70, 1988.

FREIRE, L. A. R. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GARBINI, G. **O mundo da arte - mundo antigo**. Rio de Janeiro: José Olympio S. A. , v. 2, 1966.

GIRARD, M. **Os símbolos na bíblia**. São Paulo: Paulus, 1997.

GOMBRICH, E. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GORMLEY, Anthony. Angel of the North e A Case for an Angel - Angel III. **Anthony Gormley**. Disponível em: <<http://www.anthonygormley.com/home.html>>. Acesso em: 11 set. 2009.

GROULIER, J.-F. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. In: LISCHTENSTEIN, J. **A teologia da imagem e o estatuto da pintura**. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004. v. 2, p. 9-15.

GRUBB, N. **Anjos na arte**. São Paulo: Ática, 1997.

GUILLOIS, A. A. **Explicação histórica, dogmática, moral, litúrgica e canônica do Catecismo**: com a resposta às objeções extrahidas das sciencias contra a religião. Tomo I. Tradução de Francisco Luiz de Seabra. 2. ed. Porto: Internacional Ernesto Chardron, v. 1, 1878.

HANSEN, J. A. Teatro da memória: monumento barroco e retórica. **Revista do IFAC**, Ouro Preto, p. 40-54, dez. 1995.

HANSEN, J. A. Notas sobre o "barroco". **Revista do IFAC**, Ouro Preto, p. 11-20, dez. 1997.

_____. Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELI, P. **Arte sacra: barroco memória viva**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo; Campinas: Hedra; Editora UNICAMP, 2006.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HILL, M. Algumas obras do pintor Manuel da Costa Ataíde e seus comentários. **Revista Cultura Visual**, Salvador: EDUFBA, v. 1, n. 3, 2000.

HIRST, Damien. Anatomy on an angel. **Artvalue**. Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/features/polsky/polsky8-27-08_detail.asp?picnum=11>. Acesso em: 20 maio 2010.

_____. Anatomy of an angel. **Artvalue**. Disponível em: <<http://www.artvalue.com/default.aspx>>. Acesso em: 20 maio 2010.

HUGO SIMBERG. O anjo ferido. **Kokoelmat**. Disponível em: <<http://kokoelmat.fng.fi>>. Acesso em: 20 maio 2010.

JIMENEZ, M. Pós-modernidade, filosofia analítica e tradição européia. In: ZIELINSKY, M. **Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003. p. 55-88.

KANGUSSU, I. Suspensão e imagens dialéticas ou quando o pensamento encontra o sublime. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 412-421.

KEHL, M. R. Depressão e imagem do novo mundo. In: NOVAES, A. **Mutações**. São Paulo; Rio de Janeiro: SESC/SP; Agir, 2008.

KITSON, M. **O mundo da arte: O barroco**. Tradução de Álvaro Cabral e Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1966.

KLEE, P. Angelus Novus. **Universidade de São Paulo (USP)**. Disponível em: <<http://www.usp.br/ran/ojs/index.php/angelusnovus/index>>. Acesso em: 20 maio 2010.

KUNDERA, M. **A insustentável leveza do ser**. Tradução de Teresa B. Carvalho da Fonseca. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

LICHTENSTEIN, J. **A teologia da imagem e o estatuto da pintura, 2**. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

MAKOWIECKY, S. Representações de cidades e artes plásticas. In: SILVA, M. C. R. F.; MAKOWIECKY, S. **Linhas cruzadas: artes visuais em debate**. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2009. p. 157-183.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina G.G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MUSEU DO LOUVRE. Arte Primitiva. **Museu do Louvre**. Disponível em: <<http://www.louvre.com>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

NÉRET, G. **Angels**. Tradução de Vanessa Marques. Itália: Taschen, 2003.

NOVAES, A. **Mutações**. São Paulo; Rio de Janeiro: SESC SP; Agir, 2008.

OLIVEIRA, M. A. R. D. **O rorocó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OTTE, G. Vestígios de um materialismo estético em Walter Benjamin. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 402- 411.

PERNIOLA, M. **Enigmas**: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Tradução de Carolina Pizzolo. Chapecó: Argos, 2009.

RIPA, C. **Iconologia. Tomo I**. Tradução de Juan Barja e Yago Barja. Madrid: Akal, 1909.

_____. **Iconologia. Tomo II**. Tradução de Juan Barja e Yago Barja. Madrid: Akal, 1909.

RON MUECK. Angel. **James Cohan**. Disponível em: <<http://www.jamescohan.com/artists/ron-mueck/>>. Acesso em: 24 set. 2009.

_____. Angel. **Hot Head**. Disponível em: <<http://www.hothead.com.br/?p=194>>. Acesso em: 20 maio 2010.

SANZIO, R. The Sistine Madona. **Web Gallery Art**, 2009. Disponível em: <<http://www.wga.hu>>. Acesso em: 12 outubro 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: _____(Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das catástrofes**. São Paulo/Campinas: UNICAMP, 2003. p. 387-464.

SOUZA, S. R. **Estudo sobre o barroco**: tendências artísticas da América Colonial. Florianópolis: EDUFSC, 1973.

SUN YUAN; PENG YU. Angel. **Saatchi Gallery**. Disponível em: <http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/yu_yuan.htm?section_name=china_art>. Acesso em: 22 out. 2009.

TASSINARI, A. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TIRAPELI, P. **Arte sacra**: barroco memória viva. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. **Igrejas barrocas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 2008.

VAREJÃO, A. Anjos. **Adriana Varejão**. Disponível em: <<http://www.adriavarejao.com.br>>. Acesso em: 12 ago. 2009.

WENDERS, W. Asas do desejo. **Wim Wenders**. Disponível em: <<http://www.wim-wenders.com>>. Acesso em: 30 out. 2009.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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](#)