

CIBEC/INEP



B0028120

INSTITUTO DE ESTUDOS
EDUCACIONAIS
EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

ISSN 1516-2079

SALTO PARA O FUTURO

Educação do olhar

volume 1

018.43

79s

x.2

MEC

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

SALTO PARA O FUTURO

Educação do olhar

volume 1

Brasília, 1998



Presidente da República Federativa do Brasil
Fernando Henrique Cardoso

Ministro da Educação e do Desporto
Paulo Renato Souza

Secretário de Educação a Distância
Pedro Paulo Poppovic

SÉRIE DE ESTUDOS / EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA
SALTO PARA O FUTURO / EDUCAÇÃO DO OLHAR

Associação de Comunicação Educativa Roquette-Pinto - Acerp

Diretor-presidente
Mauro Garcia
Gerente de Educação
Yonne Polli

- Secretaria de Educação a Distância / MEC

Coordenador editorial
Cícero Silva Júnior

**Ministério
da Educação
e do Desporto**

FUNDESCOLA

Ministério da Educação e do Desporto - Banco Mundial

SERIE DE ESTUDOS
EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

SALTO PARA O FUTURO

Educação do olhar

volume 1



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

Copyright © Ministério da Educação e do Desporto - MEC

Direitos cedidos para esta edição pela

Associação de Comunicação Educativa Roquette-Pinto - Acerp, 1998

Edição

ESTAÇÃO DAS MÍDIAS

Edição de texto: *Leonardo Chianca*

Edição de arte: *Rabiscos*

Ilustração da capa: *Sandra Kaffka*

Revisão: *Luiza Elena Luchini*

Impressão: *Coronário Editora Gráfica*

Tiragem: 110 mil exemplares

ISSN 1516-2079

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Salto para o Futuro: Educação do olhar / Secretaria de Educação a Distância. Brasília:

Ministério da Educação e do Desporto, SEED, 1998.

224 p. - (Série de Estudos. Educação a Distância, ISSN 1516-2079; v.4)

1. Ensino a distância. I. Brasil. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação a Distância. II. Série.

CDU 37.018.43

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA
Esplanada dos Ministérios, Bloco L, Anexo 1, Sala 314
Caixa Postal 9659- CEP 70001-970-Brasília, DF
fax: (061) 321.1178 / e-mail: seed@seed.mec.gov.br

Outros títulos da *Série de Estudos / Educação a Distância*
publicados pela Secretaria de Educação a Distância / MEC:

TV da Escola

9

*América Latina - Perspectivas da educação a distância,
Seminário de Brasília, 1997*

TV e Informática na Educação

O que, por exemplo, um álbum de fotos de família tem a ver com uma tapeçaria medieval? E o que um álbum e uma tapeçaria têm a ver com um programa de TV?

Muito mais do que normalmente se pensa, como mostra esta obra, composta por textos originalmente usados como base para a produção da série de programas da *Educação do olhar*, do Salto para o Futuro, transmitida pela TV Escola, e agora incluídos na Série de Estudos da Secretaria de Educação a Distância - Seed.

Aqui se analisa a imagem no cotidiano, nas artes, nos mapas dos viajantes, na publicidade, na informática, na televisão, partindo-se do pressuposto de que o olhar se educa, se cultiva, olhando mais e atentamente, percebendo significados e construindo relações.

Educação do olhar, um estudo em dois volumes, é mais uma contribuição da Seed a todos os professores que, com a TV Escola e outros recursos, alargam seus horizontes e ampliam a visão de mundo de seus alunos.

Secretaria de Educação a Distância

SUMÁRIO

Educação do olhar, volume 1

INTRODUÇÃO.....	9
IMAGEM E REFLEXÃO.....	11
A IMAGEM NA EDUCAÇÃO.....	33
O RENASCIMENTO E DEPOIS.....	45
UMA PEQUENA ICONOGRAFIA BRASILEIRA.....	57
A IMAGEM COLONIAL.....	63
A VIRADA POLÍTICA.....	75
INTRODUÇÃO DE TECNOLOGIAS DE REPRODUÇÃO.....	85
MODERNISMO: UM OUTRO OLHAR.....	97
BIBLIOGRAFIA BÁSICA.....	111

Educação do olhar, volume 2

INTRODUÇÃO.....	121
ICONOGRAFIA DO MODERNISMO.....	123
CINEMA: IMAGEM/TEMPO/MOVIMENTO.....	137
A TELEVISÃO E A EDUCAÇÃO.....	153
AS IMAGENS CONTEMPORÂNEAS.....	163
ICONOLOGIA.....	173
NEM FALSO NEM VERDADEIRO.....	189
PARA FALAR DE APRENDIZAGEM.....	203
BIBLIOGRAFIA BÁSICA.....	224

INTRODUÇÃO

A complexidade dos problemas circunscritos pela *educação do olhar* encaminha, naturalmente, para a busca de soluções num trabalho interdisciplinar, entre profissionais e especialistas de diferentes áreas. Na equipe, se materializa a interdisciplinaridade, quando cada componente abandona a pretensão de que apenas seu aparelho conceitual é capaz de dar conta da verdade. Cada um pode fazer progredir sua especificidade, ao se beneficiar e se instruir em outras disciplinas. O percurso virá a ser, inicialmente, *multidisciplinar*, enquanto romper a *compartimentação* de saberes, fazendo circular as informações entre professores, especialistas e pessoal técnico. Será *interdisciplinar*, por suas multidimensões, oriundas das necessidades de reunião em torno da concretude do projeto, que depende de abordagens e de cooperação entre disciplinas e trabalhos, em benefício da pesquisa para as soluções. As dificuldades surgidas no processo apontam as *falhas* que levarão a produzir cultura. Os *vazios* abrem espaço para, inclusive, novos saberes.

O aspecto *transdisciplinar* se evidencia quando cada participante busca em outro as informações ou sugestões de que necessita, porque percebe as afinidades das áreas a que recorre. O que vai unir os especialistas é uma certa filosofia, uma mesma concepção de ciência, a mesma valorização da estética, a busca de uma lucidez e um rigor originários da participação na mesma ideologia.

Considerando as responsabilidades de ensino - o aspecto pedagógico - é importante apontar que cada vez mais a sociedade coloca a urgência da formação *pluridisciplinar*, multifacetada, que capacite os estudantes a examinarem temas ou problemas sob muitos ângulos, incluindo-os em diferentes seriações e repertórios, estabelecendo relações variadas, capazes de levar à conceituação que conduzirá a evitar a rigidez de definições estáticas, esterilizadoras da capacidade de pensar. Uma das razões do fracasso do ensino, nos diversos graus, tem origem na redução *simplificante*, introduzida pelos behavioristas, aproveitada na proposta tecnicista, desde as décadas de 1960 e 1970, visando as facilidades de avaliação para o ensino massificado e massificante.

A revitalização das instituições de ensino depende, também, da competência que se desenvolva no "ensinar a pensar". Isso supõe trabalhos que evitem a simples repetição do que já foi dito e encaminhem para levantamento de hipóteses, desenvolvimento de capacidade de reversão de análises e interpretações; multiplicação de relações de inclusão e exclusão capazes de preparar para a obtenção de novas sínteses de conhecimentos. Em grande parte, essa mudança metodológica se configura nos instrumentos de avaliação propostos pelos educadores.

Todo o material aqui apresentado está organizado como uma teia, uma rede, uma "constelação" na qual qualquer ponto pode ter conexão com qualquer outro ponto. Esse processo de conexão é também um processo contínuo de correção das conexões.

Tratamos um pouco de teoria da imagem, de uma história da Educação focada em formas de aprendizagem da imagem. Examinamos a constituição da iconografia brasileira, iniciando um trabalho sobre iconologia e sobre massificação das imagens.

A equipe se preocupa em fugir à tentação autoritária ou à postura imperialista em relação às suas especialidades e aos pressupostos metodológicos que configuram o projeto, mas não se exime de assumir suas diretrizes teóricas, sob pena de admitir que não há teoria informando o trabalho. Sem preencher todos os espaços, sem arrogância, está proposto um recorte que considera preferencial a produção do saber por aqueles que estudam. Nesta oportunidade, são estudantes os professores que buscam apropriar-se das teorizações sobre a imagem, sua historicidade, seus usos na sociedade atual e suas possibilidades de aproveitamento, no processo de ensino-aprendizagem. Caberá a eles, depois, socializar esse saber, em benefício da maior autonomia intelectual das novas gerações.

Profa. Maria Helena Silveira
Prof. Ronaldo Rosas Reis
Prof. Paulo Tarso S. P. Coelho
Profa. Sônia Freire
Profa. Valdete Pinheiro Santos
Dr. Leon Capeller

IMAGEM E REFLEXÃO

Era dos extremos

Para iniciar o trabalho, vamos examinar, a partir de fragmentos de um capítulo do livro *Era dos extremos*, de Eric Hobsbawm (Companhia das Letras, São Paulo, 1995), algumas diretrizes da cultura do século XX. Esse historiador inglês nos informa sobre o mundo, em reflexão na qual inclui explicitamente o Brasil em alguns de seus exemplos. Esse trabalho se estende até os anos 90, atualiza e marca direções de reflexão crítica capazes de ampliar a compreensão de certas inquietações atuais.

Hobsbawm inicia o exame da Revolução Cultural, partindo da família e da casa como moradia. A análise das habitações do mundo mostra mudanças acentuadas nas relações entre os sexos e entre as gerações. Ele nos conta que, a partir da década de 1970, diminuíram os casamentos formais. No início dos anos 90, 25% das moradias nas grandes cidades ocidentais eram ocupadas por uma única pessoa. Nesse momento, o número de famílias chefiadas por mulheres, na Europa, atinge quase 50%; entre os negros norte-americanos essa porcentagem atinge 58%, e as mães solteiras, nesse grupo, são 70%. A poligamia, que parecia extinta, permanece entre grupos economicamente privilegiados, assim como na cultura árabe (na África subsaariana, a poligamia atinge 25% da população, surpreendendo os estudiosos do assunto).

Alguns temas, antes restritos ao universo do privado, forçaram novas discussões públicas — e até escolares. São eles: a discriminação

do aborto, em alguns países; o divórcio; a liberalização sexual para hetero e para homossexuais; os anticoncepcionais; as informações sobre controle de natalidade; a necessidade de prevenção contra doenças sexualmente transmissíveis.

A seguir, alguns fragmentos extraídos do livro de Hobsbawm:

"A nova autonomia" da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente, não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. Essa figura, antecipada na década de 1950 pelo astro de cinema James Dean, foi comum, talvez mesmo um ideal típico, no que se tornou a expressão cultural característica da juventude—o rock. Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones (membro dos Rolling Stones), Bob Marley, Jimi Hendrix e várias outras divindades populares caíram vítimas de um estilo de vida fadado à morte precoce. O que tornava simbólicas essas mortes era que a juventude por eles representada era transitória, por definição. Ser ator pode ser uma carreira duradoura, mas não ser um jeune premier.

Apesar disso, embora jovens estejam sempre mudando — uma "geração" de estudantes mal dura três ou quatro anos —, suas fileiras estão sendo reabastecidas. O surgimento do adolescente como ator consciente de si mesmo era cada vez mais reconhecido, entusiasticamente, pelos fabricantes de bens de consumo, às vezes com menos boa vontade pelos mais velhos, à medida que viam expandir-se o espaço entre os que estavam dispostos a aceitar o rótulo de "criança" e os que insistiam no de "adulto".

Grupos etários não são novidade nas sociedades e, mesmo na civilização burguesa, uma camada dos sexualmente maduros, mas ainda em crescimento físico e intelectual e sem a experiência da vida adulta, já fora reconhecida. O fato de esse grupo estar-se tornando mais jovem em idade à medida que tanto a puberdade quanto as alturas máximas eram atingidas mais cedo não mudava, em si, a situação. Simplesmente causava tensão entre os jovens e seus pais e professores, que insistiam em tratá-los como menos adultos do que eles próprios se sentiam. O meio burguês esperava que seus rapazes — diferentemente das moças — passassem por um período de turbulência e "cabeçadas" antes de "assentar-se". A novidade da nova cultura juvenil era tripla.

Primeiro, a "juventude" era vista não como um estágio preparatório para a vida adulta, mas, em certo sentido, como o estágio final do pleno desenvolvimento humano. Como no esporte, atividade

em que a juventude é suprema, e que agora definia as ambições de mais seres humanos do que qualquer outra, a vida claramente ia ladeira abaixo depois dos trinta. Na melhor das hipóteses, após essa idade restava um pouco de interesse. O fato de que isso não correspondesse, de fato, a uma realidade social em que (com exceção do esporte, algumas formas de diversão e talvez a matemática pura) poder, influência e realização, além de riqueza, aumentavam com a idade, provava, uma vez mais, que o mundo estava organizado de forma insatisfatória. Pois, até a década de 1970, o mundo do pós-guerra era, na verdade, governado por uma gerontocracia, em maior medida do que na maioria dos períodos anteriores, sobretudo por homens — dificilmente por mulheres ainda — que já eram adultos no fim, ou mesmo no começo, da Primeira Guerra Mundial. Isso se aplicava tanto ao mundo capitalista (Adenauer, De Gaulle, Franco, Churchill) quanto ao comunista (Stalin e Krushev, Mao, Ho Chi Minh, Tito), bem como aos grandes Estados pós-coloniais (Gandhi, Nehru, Sukarno). Um líder com menos de quarenta anos era uma raridade mesmo em regimes revolucionários surgidos de golpes militares, um tipo de mudança política em geral promovida por jovens oficiais subalternos, porque esses têm menos a perder que os mais graduados. Daí muito do impacto internacional de Fidel Castro, que tomou o poder com 32 anos.

Apesar disso, concessões silenciosas e talvez nem sempre conscientes ao juvenescimento da sociedade foram feitas pelo establishment dos velhos e, não menos, pelas florescentes indústrias de cosméticos, de cuidados com os cabelos, de higiene pessoal, que se beneficiaram desproporcionalmente com a riqueza em acumulação de uns poucos países desenvolvidos. A partir do fim da década de 1960, houve uma tendência a baixar a idade eleitoral para dezoito anos—por exemplo, nos EUA, Grã-Bretanha, Alemanha e França — e também algum sinal de redução da idade de consentimento para o intercuro sexual (heterossexual). Paradoxalmente, à medida que aumentava a expectativa de vida, aumentava a porcentagem de velhos e, pelo menos entre classes alta e média favorecidas, adia-se o declínio senil, chegava-se mais cedo à aposentadoria e, em tempos de aperto, a "aposentaria antecipada" tornou-se o método favori-

¹ Do mercado global de "produtos pessoais", em 1990, 34% estavam na Europa não-comunista, 30%, na América do Norte, e 19%, no Japão. Os restantes 85% da população mundial dividiam de 16% a 17% entre seus membros mais ricos (*Financial Times*, 11/4/91).

to de cortar custos com mão-de-obra. Executivos de mais de quarenta anos que perdiam o emprego achavam tão difícil arranjar novos postos quanto os trabalhadores braçais e os funcionários de escritório.

A segunda novidade da cultura juvenil provém da primeira: ela era ou tornou-se dominante nas "economias de mercado desenvolvidas", em parte porque representava agora uma massa concentrada de poder de compra, em parte porque cada nova geração de adultos fora socializada como integrante de uma cultura juvenil autoconsciente, e trazia as marcas dessa experiência, e não menos porque a espantosa rapidez da mudança tecnológica na verdade dava à juventude uma vantagem mensurável sobre grupos etários mais conservadores, ou pelo menos inadaptáveis. Qualquer que fosse a estrutura de idade da administração da IBM ou da Hitachi, os novos computadores eram projetados e os novos programas criados por pessoas na casa dos vinte anos. Mesmo quando essas máquinas e programas eram, esperava-se, à prova de erro, a geração que não crescera com eles tinha uma aguda consciência de sua inferioridade em relação às gerações que o haviam feito. O que os filhos podiam aprender com os pais tornou-se menos óbvio do que o que os pais não sabiam e os filhos sim. Inverteram-se os papéis das gerações. O blue Jeans, traje deliberadamente popular, introduzido nas universidades americanas por estudantes que não queriam parecer-se com seus pais, terminou aparecendo, em dias de semana e feriados, ou mesmo, no caso de ocupações "criativas" e outras "avançadinhas", no trabalho, e no corpo de muita cabeça grisalha.

A terceira peculiaridade da nova cultura jovem nas sociedades urbanas foi seu espantoso internacionalismo. O blue Jeans e o rock tornaram-se marcas da juventude moderna, das minorias destinadas a tornar-se majorias, em todo país onde eram oficialmente tolerados e em alguns onde não eram, como na URSS a partir da década de 1960. Letras de rock em inglês muitas vezes nem eram traduzidas. Isso refletia a esmagadora hegemonia cultural dos EUA na cultura popular e nos estilos de vida, embora se deva notar que os próprios núcleos da cultura jovem ocidental eram o oposto do chauvinismo cultural, sobretudo em seus gostos musicais. Acolhiam estilos importados do Caribe, da América Latina e, a partir da década de 1980, cada vez mais, da África.

Essa hegemonia cultural não era nova, mas seu modus operandi mudara. Entre as guerras, seu principal vetor fora a indústria cinematográfica americana, a única com distribuição global maciça. Era vista por um público de centenas de milhões, que atingiu seu volu-

me máximo pouco antes da Segunda Guerra Mundial. Com o surgimento da televisão, da produção cinematográfica internacional e o fim do sistema de estúdio hollywoodiano, a indústria americana perdeu um pouco de sua predominância e mais de seu público. Em 1960, ela respondia por apenas um sexto da produção mundial de filmes, mesmo sem contar o Japão e a Índia, embora acabasse recuperando grande parte de sua hegemonia. Os EUA jamais conseguiram estabelecer um domínio comparável sobre os vastos e linguisticamente mais sofisticados mercados de televisão. Seus estilos juvenis se difundiam diretamente, ou através da amplificação de seus sinais via a intermediária cultural Grã-Bretanha, por uma espécie de osmose informal. Difundiam-se através dos discos e depois fitas, cujo grande veículo de promoção, então como antes e depois, era o velho rádio. Difundiam-se através da distribuição mundial de imagens; através dos contatos internacionais do turismo juvenil, que distribuía pequenos mas crescentes e influentes fluxos de rapazes e moças de Jeans por todo o globo através da rede mundial de universidades, cuja capacidade de rápida comunicação internacional tornou-se óbvia na década de 1960. Difundiam-se ainda pela força da moda na sociedade de consumo que agora chegava às massas, ampliada pela pressão dos grupos de seus pares. Passou a existir uma cultura jovem global.

Ela poderia ter surgido em qualquer período anterior? Quase certamente não. O número de seus adeptos teria sido muito menor, em termos relativos e absolutos, pois a extensão do tempo de educação e sobretudo a criação de vastas populações de rapazes e moças vivendo juntos como um grupo etário em universidades expandiram-na espetacularmente. Além disso, mesmo os adolescentes que entravam no mercado de trabalho em tempo integral na idade de deixar a escola (entre catorze e dezesseis anos no país "desenvolvido" típico) tinham muito mais poder aquisitivo que seus antecessores, graças à prosperidade e pleno emprego da Era de Ouro e à maior prosperidade dos pais, que tinham menos necessidade do dinheiro dos filhos para o orçamento familiar. Foi a descoberta desse mercado jovem em meados da década de 1950 que revolucionou o comércio da música popular e, na Europa, o mercado de massa das indústrias da moda. O "boom adolescente" britânico, que começou nessa época, baseou-se nas concentrações urbanas de moças relativamente bem pagas nos escritórios e lojas, em expansão, muitas vezes com mais para gastar do que os rapazes, e naquela época menos comprometidas com os padrões de

gastos masculinos em cerveja e cigarro. O boom "revelou primeiro sua força em áreas em que as compras das moças se destacavam, como blusas, saias, cosméticos e discos populares", para não falar nos concertos populares, dos quais elas eram as freqüentadoras mais destacadas e audíveis. Pode-se medir o poder do dinheiro jovem pelas vendas de discos nos EUA, que subiram de 277 milhões de dólares em 1955, quando o rock apareceu, para 600 milhões em 1959, e 2 bilhões em 1973. Cada membro do grupo etário de cinco a dezenove anos, nos EUA, gastava pelo menos cinco vezes mais em discos em 1970 do que em 1955. Quanto maior o país, maior o negócio fonográfico: jovens nos EUA, Suécia, Alemanha Ocidental, Países Baixos e Grã-Bretanha gastavam entre sete e dez vezes mais por cabeça que os de países mais pobres, porém em rápido desenvolvimento, como Itália e Espanha.

O poder de mercado independente tornou mais fácil para a juventude descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade. Contudo, o que acentuou os contornos dessa identidade foi o enorme abismo histórico que separava as gerações nascidas antes de, digamos, 1925 das nascidas depois de, digamos, 1950; um abismo muito maior que o entre pais e filhos no passado. A maioria dos pais com filhos adolescentes passou a ter uma aguda consciência disso na década de 1960 e depois. Os jovens viviam em sociedades seccionadas de seu passado por revolução, como na China, Iugoslávia ou Egito; por conquista e ocupação, como na Alemanha e Japão; ou por libertação colonial. Eles não tinham lembrança de antes do dilúvio. A não ser talvez pela experiência partilhada de uma grande guerra nacional, como a que ligou velhos e jovens por algum tempo na Rússia ou na Grã-Bretanha, eles não tinham como entender o que seus pais mais velhos haviam vivido ou sentido — mesmo quando estes se dispunham a falar do passado, pois a maioria dos alemães, japoneses e franceses se mostravam relutantes em fazê-lo. Como poderia um jovem indiano, para quem o Partido do Congresso era uma máquina governamental ou política, compreender alguém para quem esse partido fora a expressão da luta de uma nação para libertar-se? Como podiam os brilhantes jovens economistas indianos que inundaram os departamentos universitários do mundo entender seus próprios professores, para os quais o auge da ambição no período colonial era simplesmente tornar-se "tão bons quanto" seus modelos metropolitanos?

A Era de Ouro alargou esse abismo, pelo menos até a década de 1970. Como rapazes e moças criados numa era de pleno emprego podiam compreender a experiência da década de 1930, ou, ao con-

trário, uma geração mais velha entender jovens para os quais um emprego não era um porto seguro após males tempestuosos (sobretudo um emprego garantido, com direitos de aposentadoria), mas uma coisa que podia ser conseguida a qualquer hora, e abandonada a qualquer hora que a pessoa tivesse vontade de ir passar alguns meses no Nepal? Essa versão do abismo de gerações não se restringiu aos países industriais, pois o impressionante declínio do campesinato criou um abismo semelhante entre gerações rurais e ex-rurais, braçais e mecanizadas. Os professores franceses de história, criados numa França onde toda criança vinha de uma fazenda ou lá passava as férias, descobriram que tinham de explicar aos estudantes na década de 1970 o que faziam as ordenhadoras, e que aparência tinha um terreiro de fazenda com um monte de estrume. E o que é mais, esse abismo de gerações afetava mesmo aqueles — a maioria dos habitantes do mundo — para os quais os grandes acontecimentos políticos do século haviam passado ao largo ou que não tinham opiniões particulares sobre eles, a não ser na medida em que afetavam suas vidas privadas.

Mas, claro, quer tais acontecimentos tivessem passado ao largo deles ou não, a maioria da população do mundo era agora mais jovem que nunca. Na maior parte do Terceiro Mundo, onde ainda não se dera a transição demográfica de altas para baixas taxas de natalidade, era provável que alguma coisa entre dois quintos e metade dos habitantes, em algum momento da segunda metade do século, tivessem menos de catorze anos. Por mais fortes que fossem os laços de família, por mais poderosa que fosse a teia de tradição que os interligasse, não podia deixar de haver um vasto abismo entre a compreensão de vida deles, suas experiências e expectativas, e as das gerações mais velhas. Os exilados políticos sul-africanos, que voltaram a seu país no início da década de 1990, tinham uma compreensão do que significava lutar pelo Congresso Nacional Africano diferente da dos camaradas jovens que carregavam a mesma bandeira nas aldeias. Por outro lado, que poderia a maioria em Soweto, nascida muito depois de Nelson Mandela ter ido para a prisão, fazer dele senão um símbolo ou um ícone? Em muitos aspectos, em tais países, o abismo de gerações era ainda maior que no Ocidente, onde instituições permanentes e continuidade política uniam velhos e jovens.

A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada

vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Duas de suas características são portanto relevantes. Foi ao mesmo tempo informal e antinômica sobretudo em questões de conduta pessoal. Todo mundo tinha de "estar na sua", com o mínimo de restrição externa, embora na prática a pressão dos pares e a moda impusessem tanta uniformidade quanto antes, pelo menos dentro dos grupos de pares e subculturas.

A novidade da década de 1950 foi que os jovens das classes alta e média, pelo menos no mundo anglo-saxônico, que cada vez mais dava a tônica global, começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes baixas urbanas, ou o que tomavam por tais, como seu modelo. O rock foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de Raça ou Rhythm and blues das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens "brancos". Os jovens operários elegantes do passado às vezes tomavam seus estilos de alta moda na camada social alta ou de subculturas de setores da classe média, como a boemia artística; as moças operárias, mais ainda. Agora parecia verificar-se uma curiosa inversão. O mercado de moda para os jovens plebeus estabeleceu sua independência e começou a dar o tom para o mercado grã-fino. A medida que o blue Jeans (para ambos os sexos) avançava, a haute couture de Paris recuava, ou antes aceitava a derrota, usando seus prestigiosos nomes para vender produtos do mercado de massa, diretamente ou sob franquia. O ano de 1965, a propósito, foi o primeiro em que a indústria francesa de roupas femininas produziu mais calças que saias. Jovens aristocratas começaram a abandonar os sotaques que, na Grã-Bretanha, identificavam infalivelmente os membros de sua classe, e passaram a falar de modo aproximado ao linguajar da classe operária'. Rapazes respeitáveis, e cada vez mais moças, começaram a copiar o que antes era uma moda machista, estritamente não respeitável, entre os operários braçais e soldados, o uso ocasional de palavrões na conversa. A literatura não ficou atrás: um brilhante crítico teatral levou a palavra fuck para o público do rádio. Pela primeira vez na história do conto de fadas, Cinderela tornou-se a beldade do baile sem usar roupas esplêndidas.

² Os jovens de Eton começaram a fazer isso no fim da década de 1950, segundo um vice-preboste daquela instituição de elite.

Essa guinada para o popular nos gostos dos jovens de classe alta e média do mundo ocidental teve até alguns paralelos no Terceiro Mundo, como a defesa do samba pelos intelectuais brasileiros³ pode ou não ter tido alguma coisa a ver com a corrida dos estudantes da classe média para a política e ideologia revolucionárias poucos anos depois. A moda é muitas vezes profética, ninguém sabe como. Foi quase certamente reforçada entre a juventude masculina pelo aparecimento público, no novo clima de liberalismo, de uma subcultura homossexual com singular importância como determinadora de tendências na moda e nas artes. Contudo, talvez baste apenas supor que o estilo informal foi uma forma conveniente de rejeitar os valores das gerações paternas ou, mais precisamente, uma linguagem em que os jovens podiam buscar meios de lidar com um mundo para o qual as regras e valores dos mais velhos não mais pareciam relevantes.

Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção. O primeiro, em suas múltiplas formas, não tinha de ser descoberto.

Onde uma atividade era antes proibida, tais gestos contra os velhos costumes eram fáceis. Onde era tolerada, oficial ou não oficialmente, como por exemplo relações de lesbianismo, o fato de que era um gesto tinha de ser especialmente estabelecido. Um compromisso público com o até então proibido ou não convencional ("mostrar a cara") tornava-se portanto importante. As drogas, por outro lado, com exceção do álcool e do tabaco, haviam até então se limitado a pequenas subculturas de sociedade alta, baixa e marginal, e não se beneficiavam de legislação permissiva. Espalharam-se não só como um gesto de rebelião, pois as sensações que elas tornavam possíveis podiam ser atração suficiente. Apesar disso, o uso de drogas era por definição uma atividade proscrita, e o próprio fato de a droga mais popular entre os jovens ocidentais, a maconha, ser provavelmente menos prejudicial que o álcool e o tabaco tornava o fumá-la (tipicamente uma atividade social) não apenas um ato de desafio, mas de superioridade em relação aos que a proibiam. Nas loucas praias dos anos 60 americanos, onde se reuniam os fãs de rock

³ Chico Buarque de Holanda, figura de destaque da música popular brasileira, é filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda, um dos principais personagens do reflorescimento intelectual e cultural do Brasil na década de 1930.

e estudantes radicais, o limite entre ficar drogado e erguer barricadas muitas vezes parecia difuso.

O grande significado dessas mudanças foi que, implícita ou explicitamente, rejeitavam a ordenação histórica há muito estabelecida das relações humanas em sociedade, que as convenções e proibições sociais expressavam, sancionavam e simbolizavam.

Mais significativo ainda é que essa rejeição não se dava em nome de outro padrão de ordenação da sociedade, embora o novo libertarismo recebesse uma justificação daqueles que sentiam que ele precisava de tais rótulos, mas em nome da ilimitada autonomia do desejo humano. Supunha um mundo de individualismo voltado para si mesmo levado aos limites.

Assumia-se tacitamente agora que o mundo consistia em vários bilhões de seres humanos definidos pela busca de desejo individual, incluindo desejos até então proibidos ou malvistas, mas agora permitidos — não porque se houvessem tornado moralmente aceitáveis, mas porque tantos egos os tinham. Assim, até a década de 1990 a liberalização quase chegou à legalização das drogas. Elas continuaram sendo proibidas, com variados graus de severidade e um alto grau de ineficiência. A partir da década de 1990, desenvolveu-se com grande rapidez um enorme mercado para a cocaína, basicamente entre as classes médias prósperas da América do Norte e, um pouco depois, da Europa Ocidental. Isso, como o crescimento um tanto mais plebeu do mercado de heroína (também basicamente americano), transformou o crime pela primeira vez num negócio autenticamente grande.

A revolução cultural de fins do século XX pode assim ser mais bem entendida como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais. Pois essas texturas consistiam não apenas nas relações de fato entre seres humanos e suas formas de organização, mas também nos modelos gerais dessas reações e os padrões esperados de comportamento das pessoas umas com as outras; seus papéis eram prescritos, embora nem sempre escritos. Daí a insegurança muitas vezes traumática quando velhas convenções de comportamento eram derubadas ou perdiam sua justificação; ou a incompreensão entre os que sentiam essa perda e aqueles que eram jovens demais para ter conhecido qualquer coisa além da sociedade anômica.

Assim, um antropólogo brasileiro na década de 1980 descrevia a tensão de um homem de classe média, criado num país de cultura mediterrânea que valorizava a honra e a vergonha, diante da contin-

gência cada vez mais comum de um grupo de assaltantes que lhe exigia dinheiro e ameaçava violentar sua namorada. Nessas circunstâncias, sempre se esperara que o cavalheiro defendesse a dama, se não o dinheiro, ao custo da própria vida; a dama, que preferisse a morte a uma sorte proverbialmente "pior que a morte". Contudo, na realidade das cidades grandes de fins do século XX, não era provável que a resistência salvasse nem a "honra" da mulher nem o dinheiro. A prática racional nessas circunstâncias era ceder, para impedir que os agressores perdessem a paciência e cometessem verdadeiros danos físicos ou mesmo assassinato. Quanto à honra feminina, tradicionalmente definida como virgindade antes do casamento e total fidelidade conjugai depois, o que exatamente estaria sendo defendido à luz das suposições e realidades do comportamento sexual vigente entre homens e mulheres que estavam entre os educados e emancipados na década de 1980? E no entanto, como mostraram as pesquisas do antropólogo, previsivelmente isso não tornava a situação menos traumática. Situações menos extremas podiam produzir insegurança e sofrimento mental comparáveis—por exemplo, encontros sexuais comuns. A alternativa para uma velha convenção, por mais irracional que fosse, podia revelar-se não uma nova convenção ou comportamento sexual, mas regra nenhuma, ou pelo menos nenhum consenso sobre o que se devia fazer.

A extensão da influência da economia neoclássica que, em sociedades seculares ocidentais, foi tomando cada vez mais o lugar da teologia, e (via a hegemonia cultural dos EUA) a influência da ultra-individualista jurisprudência americana encorajaram essa retórica. Ela encontrou expressão política na primeira-ministra britânica Margaret Thatcher: "Não há sociedade, só indivíduos".

Contudo, quaisquer que sejam os excessos de teoria, a prática foi muitas vezes igualmente extrema. A certa altura da década de 1970, reformadores sociais nos países anglo-saxônicos, justamente chocados (como ficavam os pesquisadores de vez em quando) pelos efeitos da institucionalização sobre os doentes ou perturbados mentais, fizeram com êxito campanha para tirar do confinamento tantos deles quanto possível, "a fim de receberem cuidados da comunidade". Mas nas cidades do Ocidente não havia mais comunidade para cuidar deles. Não havia parentesco. Ninguém os conhecia. Só havia ruas de cidade como as de Nova York, cheias de mendigos desabrigados com sacolas de plástico, gesticulando e falando consigo mesmos. Se tinham sorte ou azar (dependia do ponto de vista), acabavam transferidos dos hospitais que os haviam expulsado para as cadeias que,

nos EUA, se tornaram o principal receptáculo dos problemas sociais da sociedade americana, sobretudo da parte negra.

As instituições mais severamente solapadas pelo novo individualismo moral foram a família tradicional e as igrejas organizadas tradicionais no Ocidente, que desabaram de uma forma impressionante no último terço do século. O cimento que agregava as comunidades de católicos romanos desfez-se com espantosa rapidez. No curso da década de 1960, o comparecimento à missa em Quebec (Canadá) caiu de 80% para 20%, e a tradicionalmente alta taxa de nascimentos franco-canadenses caiu abaixo da média do país.

As conseqüências materiais do afrouxamento dos laços de família tradicionais foram talvez ainda mais sérias. Pois, como vimos, a família não era apenas o que sempre fora, um mecanismo para reproduzir-se, mas também um mecanismo para a coope-ração social. Como tal, fora essencial para a manutenção tanto da economia agrária quanto das primeiras economias industriais locais e globais.

Contudo, justamente esses laços e a solidariedade de grupos não econômicos eram agora minados, como o eram os sistemas morais que os acompanhavam. Estes eram igualmente mais antigos que a moderna sociedade industrial, mas também tinham sido adaptados para formar parte essencial dela. O velho vocabulário moral de direitos e deveres, pecado e virtude, sacrifício, consciência, prêmios e castigos não mais podia ser traduzido na nova linguagem de satisfação dos desejos. Uma vez que tais práticas e instituições não eram mais aceitas como parte de um modo de ordenar a sociedade que ligava as pessoas umas às outras, e que assegurava a cooperação social e a reprodução, desapareceu a maior parte de sua capacidade de estruturar a vida social humana.

Foram reduzidas simplesmente a manifestações de preferências individuais, e reivindicações de que a lei reconhecesse a supremacia dessas preferências. Incerteza e imprevisibilidade eram iminentes. As agulhas das bússolas não tinham mais um norte, os mapas tornaram-se inúteis. Isso foi o que se tornou cada vez mais evidente nos países de maior desenvolvimento a partir da década de 1960. Encontrou expressão ideológica numa variedade de teorias, do extremo liberalismo de mercado ao "pós-modernismo" e coisas que tais, que tentavam contornar inteiramente o problema de julgamento e valores, ou antes reduzi-los ao único denominador da irrestrita liberdade do indivíduo.

As vantagens materiais da vida em que a comunidade e a família declinavam eram, e continuam sendo, inegáveis. O que poucos perce-

biam era o quanto a sociedade industrial moderna, até meados do século XX, dependera de uma simbiose da velha comunidade e velhos valores com a nova sociedade, e portanto como era provável que fossem dramáticos os efeitos de sua desintegração espetacularmente rápida. Isso se tornou evidente na era da ideologia neoliberal, quando o macabro termo "subclasse" entrou ou reentrou no vocabulário sociopolítico, por volta de 1980. Eram as pessoas que, em sociedades de mercado desenvolvidas após o fim do pleno emprego, não conseguiam ou não queriam ganhar a vida para si mesmas e suas famílias na economia de mercado (suplementada pelo sistema de seguridade social), que parecia funcionar bem para dois terços da maioria dos habitantes desses países, pelo menos até a década de 1990 (daí a expressão "Sociedade dos dois terços", cunhada nessa década por um preocupado político social-democrata alemão, Peter Glotz). A própria palavra "subclasse", como a velha "submundo", implicava uma exclusão da sociedade "normal". Essencialmente, essas "subclasses" dependiam da habitação e da previdência públicas, mesmo quando complementavam suas rendas com incursões na economia informal, ou no "crime", isto é, aqueles setores econômicos não alcançados pelos sistemas fiscais dos governos. Contudo, como eram camadas onde a coesão da família em grande parte se rompera, mesmo suas incursões na economia informal, legal ou ilegal, era marginal e instável. Pois, como provaram o Terceiro Mundo e sua nova emigração em massa para os países do Norte, mesmo a economia não oficial das favelas e dos imigrantes ilegais só funciona bem dentro das redes de parentesco.

Os setores pobres da população negra urbana nativa nos EUA, ou seja, a maioria dos negros norte-americanos, tornaram-se o exemplo típico dessa "subclasse", um corpo de cidadãos praticamente fora da sociedade oficial, não fazendo parte real dela, nem — no caso de muitos de seus homens jovens — do mercado de trabalho. Na verdade, muitos de seus jovens, sobretudo os homens, praticamente se consideravam uma sociedade proscrita, ou anti-sociedade. O fenômeno não se restringia às pessoas de determinada cor de pele. Com o declínio e queda das indústrias que empregavam mão-de-obra no século XIX e início do XX, essas "subclasses" começaram a surgir em vários países. Contudo, nos conjuntos habitacionais construídos por autoridades públicas socialmente responsáveis para todos que não podiam pagar aluguéis de mercado ou comprar casa, mas agora habitados pelas "subclasses", tampouco havia comunidade, e só pouca mutualidade baseada em parentesco regular. Mesmo a "vizinhança", última relí-

quia de comunidade, mal podia sobreviver ao medo universal, em geral de garotos adolescentes descontrolados, e cada vez mais armados, que tocavam essas selvas hobbesianas.

Só naquelas partes do mundo, que ainda não haviam entrado no universo onde os seres humanos viviam lado a lado, mas não como seres sociais, a comunidade sobreviveu em certa medida, e com ela uma ordem social, embora, para a maioria dos seres humanos, uma ordem desesperadamente pobre. Quem poderia falar em "subclasse" minoritária num país como o Brasil, onde, em meados da década de 1980, os 20% do topo da população ficavam com mais de 60% da renda do país, enquanto os 40% de baixo recebiam 10% ou até menos. Em geral, era uma vida de status e renda desiguais. Contudo, na maior parte, ainda não havia a disseminada insegurança da vida urbana existente nas sociedades "desenvolvidas", os velhos guias de comportamento desmantelados e substituídos por um vácuo incerto. O triste paradoxo do fin-de-siècle do século XX era que, por todos os critérios mensuráveis de bem-estar e estabilidade sociais, viver numa Irlanda do Norte socialmente retrógrada, mas tradicionalmente estruturada, sem emprego, e após vinte anos ininterruptos de algo semelhante a uma guerra civil, era melhor, e na verdade mais seguro, do que viver na maioria das grandes cidades do Reino Unido.

Como tomamos por certo o ar que respiramos, e que torna possíveis nossas atividades, também o capitalismo tomou como certa a atmosfera em que operava, e que herdara do passado. Só descobriu como ela fora essencial quando o ar começou a rarear. Em outras palavras, o capitalismo venceu porque não era apenas capitalista. Maximização e acumulação de lucros eram condições necessárias para seu sucesso, mas não suficientes. Foi a revolução cultural do último terço do século que começou a erodir as herdadas vantagens históricas do capitalismo e a demonstrar as dificuldades de operar sem elas. A ironia histórica do neoliberalismo, que se tornou moda nas décadas de 1970 e 1980, e que olhava de cima as ruínas dos regimes comunistas, foi que triunfou no momento mesmo em que deixava de ser tão plausível quanto parecera outrora. O mercado dizia triunfar quando não mais se podia ocultar sua nudez e inadequação.

Imagem e sujeito

A imagem nos acompanha, pensantes que somos, desde que, vendo-nos refletidos nos olhos/espelhos de nossos pais formamos

a imagem de nós mesmos. Todas as imagens, daí para a frente, serão também construídas como essa, pois nenhuma imagem nos é dada; elas são produções da pessoa que é produzida pela sua própria imagem. Essa pessoa é emergente a cada novo recorte de imagem que produza no mundo.

O recorte: pensem neste livro que você está lendo. Para além dele há talvez uma mesa, outros papéis, um lápis, um pedaço de uma cadeira, sua mão segurando o livro; elementos de um *enquadre* que é desejado por você e que você aplica ao mundo. É verdade que o papel do livro já está recortado, como o quadro que você tem pendurado na parede ou o espelho que você tem na porta do armário, mas o conjunto é recortado por você. Você o experimenta como fora de você, e é assim que deve ser, mas você o cria ao atribuir-lhe os valores simbólicos de entendimento (atribuição que exige uma pessoa pensante em atividade). Estes elementos, por sua vez, como se fossem pessoas, "olham" você. "Olham", mas não vêem; "olham" porque iluminam e ajudam a definir os outros elementos presentes no *enquadre*, mas não o vêem porque não podem — como você — retirar ativamente o olhar; olham passivamente; olham porque você os vê e enquadra. Nesta passividade, eles são diferentes de um outro pensante que estivesse ao alcance de seu *enquadre*, mas são muito semelhantes a um pedaço passivo de nós que só é capaz de receber, nosso olho.

Nós somos tanto algo de muito ativo (os nossos desejos, nossos fantasmas, nossas pulsões, atividades que procuram coisas no mundo), quanto algo passivo, reflexivo para o mundo, cego para o que é ativo: nosso olho. Enquanto o que é ativo "dá-se a ver" como espetáculo do mundo para o olho alheio, como um objeto para o *enquadre* que este outro criará, nosso olho, silenciosamente, enquadra o mundo com a nossa marca, a marca do nosso eu. Tudo no mundo passa para nós pelo criativo desse eu, ilusoriamente passivo como os olhos dos nossos pais foram ilusoriamente passivos quando nos serviram de espelho, mas muito ativo ao investigar o mundo, procurando nele os sinais de nossa presença. Estes sinais se organizam em histórias, contos, falas, pelas quais verificamos com os outros a pertinência de nossas observações, e passamos a ter prazer com estas histórias; nelas engancham-se nossos desejos e pulsões.

Preste atenção ao título de um filme de Luís Bunuel, *Esse obscuro objeto do desejo*. Ele indica que há objeto, mesmo que obscuro, estranho para o desejo. Para o amor também há objeto, e uma

das coisas desagradáveis da vida é que os objetos do desejo e do amor nunca coincidem, mas como há outras coisas ainda mais desagradáveis na vida, vamos ficar atentos só a essa noção de objeto; ele está sempre fora, além, não sou eu, e me falta. Isto é um objeto, algo organizado, com fronteiras e molduras, para além de mim, eu que, frente ao objeto, serei sempre sujeito, objeto que me falta não porque faça falta, mas porque não é eu. O objeto tem então de estar fora do espaço contínuo, já que nele, ligado ao desejo (o *enquadre* cria o espaço contínuo onde eu vou designar e delimitar os elementos nele existentes), nada pode estar separado, além do eu, pois o espaço relaciona-se intimamente com o olho e por ele é constituído. É no espaço que, naquela experiência do espelho em que eu me vi refletido nos olhos de meus pais, veio a localizar-se meu corpo, impenetrável como o átomo, como um ponto único que, por definição, é inalienável, isto é, não pode *ser* em dois lugares ao mesmo tempo. Para *haver* objeto, o espaço deverá ser seccionado, dividido como eu. Nesta seção espacial participa a pulsão *escópica* do olhar, a única que não tem no mundo nenhum objeto que se conforme antes de o sujeito aparecer (não é por acaso que a Óptica é o único departamento da Física em que primeiro se pensam os esquemas e a partir deles se fazem as experiências).

Hoje, todos sabemos que o átomo não é impenetrável. Mas todos sabemos, também, que desde os gregos sempre acreditamos em algum átomo último ou primeiro, impenetrável; criamos o *big-bang* no macrocosmo e o átomo impenetrável no microcosmo, mesmo reduzido a partículas, e as declaramos, estas sim, últimas, únicas e impenetráveis. Isto porque precisamos preencher nossa falha permanente e necessária, esta separação entre o eu e o mundo, necessária para que nele haja objetos, mas eu sendo inteiro. A falha é permanente porque, entre outras coisas, a imagem, que seria o objeto do desejo *escopofílico*, apresenta, no entanto, esse "ponto cego" que não é especular, que não é apreensível na imagem e que é só aparência de imagem.

O que nos mantém em atividade é, assim, a permanente relação entre a imagem falha e a pulsão *epistemofílica*, essa função do conhecimento que é animada pelo desejo *escopofílico*. Destrinchando: o desejo de algum objeto está ligado à imagem e esta ao corte do espaço. O desejo não coincide com o corte. Sabemos muito bem que não há desejo de professor capaz de fazer algum aluno aprender exatamente o que lhe é ensinado, porque o objeto do desejo estará sempre em outro lugar que não o do corte.

O corte me constitui; o objeto é só uma suposição. Este outro lugar organiza-se e forma o campo do imaginário com o que restou do corte, as minhas imagens, aquelas que passaram pelo crivo da minha *escopofilia*, que é função do olhar, e que agora preencherão a minha *epistemofilia*, que é tendência ao saber. Posso então afirmar que não se ensina preenchendo, nem se aprende sendo preenchido, porque todos estão desde sempre preenchidos por seus próprios imaginários; só se ensina contra o eu, nunca contra um antagonista, mas um contra que desloque o eu de suas certezas, o que é sempre desagradável.

Vamos prosseguir mais um pouco. Se já ficou claro que a imagem não pode ser um objeto, então já posso dizer que:

1) a imagem é a "causa" da pessoa porque é a primeira imagem corporal refletida, que, me constituindo como pessoa, está impregnando todos os *enquadres* de imagens que eu virei a estabelecer. Essa primeira imagem não é só imagética, ela já carrega símbolos (por exemplo, meu nome) e já pertence a alguma organização de linguagem, o que é a definição e a consequência da divisão, e ela organizará o campo do imaginário, o parque de diversões do meu desejo;

2) a imagem, nunca sendo a coisa propriamente dita (a imagem da montanha não é a montanha) e não sendo objeto, é sempre outra coisa, é representação ou apresentação, incompleta, do objeto.

Toda representação positiva é, antes de mais nada, burra. Representar exatamente a realidade? Só se eu representar as falhas e as diferenças entre o que está na representação atual e o que estou querendo representar. Este é o realismo; Flaubert descreve um ato sexual realizado no interior de uma carruagem que atravessa as ruas de Paris falando de "um cotovelo muito branco que se entrevia através das cortinas semicerradas do coche". Quanto mais mimética, mais perversa e insatisfatória é a produção imagética. A imagem que mais provoca e atíça é aquela que, aparência, diz que é ela, imagem, que dá a aparência do objeto. O sucesso burrificante do mimetismo televisivo (notem que os atores perderam a noção de representar; eles "dão-se a ver" como são ou como deveriam ser, mas não representam mais personagens nem sabem fazê-lo) deve-se ao fato de que o desejo que nos domina é impotente (por definição, não terá acesso ao objeto), o que permite que nossa civilização "engarrafe" o olho impotente do *voyeur* sob diferentes formas, sempre equivalentes às contas bancárias controladas por este impotente olho.

Em contrapartida a estas imagens burras, há a imagem que apresenta para o observador o desejo do outro, o outro posto como *lugar do ver*, o que não é apropriado a nenhum objeto. Neste caso há espaço para o olho do espectador iluminar a tela que é a apresentação do outro. Esta é uma imagem pacificadora do olho, oposta ao olho-mau, mas que não o elimina.

É como a diferença entre o sonho e o pesadelo. Em ambos apresenta-se algo do desejo sob formas diferentes, mas por idênticos trabalhos. Há apresentação dos elementos do sonho, conforme associações de substituição e proximidade; há elaboração secundária, que é a ordenação dos elementos em função de sua transmissibilidade e pacificação moral, e há a facilitação imagética, a escolha de elementos mais facilmente transformados em imagens. Tudo isto para viabilizar o desejo e manter a certeza de minha divisão e de minha possibilidade de interrogar, ao outro que também fala, acerca da minha existência e do meu desejo. Mas, no pesadelo, este desejo perverte minha existência, que se torna acabrunhante e repetitiva, ilusória como as imagens que me são vendidas ou impostas como se verdadeiros objetos fossem.

Os surrealistas não compreenderam isso, mas, genialmente, misturaram sonho e pesadelo, criando outra coisa seguramente muito interessante, mas apenas mais uma tentativa de controlar a liberdade subjetiva.

Sabemos que é impossível ensinar. As imagens aí estão, incontroláveis como a subjetividade que as produz. Mas as imagens podem e devem ser apresentadas. O olho tem fome, tem apetite, precisa encontrar o eu no que se "dá a ver", para mostrar-me "espetáculo do mundo". Sem imagens, sem sua produção e apresentação, o sujeito desfalece e torna-se autômato: com a hiper-representação do olhar impotente nas suas formas perversas, a produção subjetiva que renovar os "objetos do mundo" fica impedida. A pedagogia só escapará de sua impossibilidade reconstituindo a mitologia do cotidiano imagético dos sujeitos envolvidos no processo pedagógico, acrescido do "dar a ver" dos professores interessados na educação.

Leon Capeller
psicanalista

Veredas para a teoria da imagem

No início do século XX, as discussões sobre a imagem ocuparam muitos espaços além dos ateliês dos artistas e das academias. A revolução iniciada pelos impressionistas, aprofundada nas pinturas

de Van Gogh e Cézanne, estilhaçou o entendimento comum dos salões de arte e do mercado das galerias e, nos cartazes de Toulouse-Lautrec e Munch, invadiu a publicidade e as ruas.

Sartre, na década de 1930, escreve uma obra, *A imaginação*, em que faz uma revisão crítica das especulações que dominaram a busca do estatuto da imagem. O livro não é conclusivo. Há um percurso de teorização ainda sendo feito. Na década de 1960, Pierre Francastel aponta para estudos franceses e alemães sobre a constituição do cristalino. As investigações de ordem biofísica, bioquímica e neuronal prosseguem e são, ainda, inconclusivas, apesar de todos os novos equipamentos que permitem perscrutar o corpo humano e de todas as imagens do cérebro de que dispomos. O que buscamos está além.

Não resolve procurar definições de imagem em dicionários, nem consultar verbetes de enciclopédias. São redutivos, apresentam "verdades" parciais, sem indicar que o fazem. Apesar desse não-saber, o mundo está inundado por imagens e nosso olho, nas grandes cidades, saturado por elas.

Os problemas não se esgotam no ver. Enquanto professores cabe-nos examinar o olhar, discutir significados.

Na década de 1960 são publicados pela Unesco, em Paris, livros importantes para a reflexão sobre imagem-educação. *La télévision enseignement*, de Henry Cassirer, historia as dificuldades e os sucessos iniciais do uso da televisão em escolas dos Estados Unidos, do Canadá, da França, do Japão, da Grã-Bretanha, da URSS, da Itália. Relata a resistência daqueles que viram nesse uso a morte da escola e da universidade e a coragem de alguns que quiseram entender a máquina para a ela não serem subordinados.

Outro livro, que ensinou muitos professores a ver cinema e a criar depois sua própria maneira de trabalhar, foi *A educação cinematográfica*, de J. M. L. Peters, publicado no Brasil em 1964, pelo IBICC/Unesco.

Em 1970, a revista *Communications*, de Paris, dedicou seu 15º número à análise das imagens. Há textos sobre a imagem publicitária, o desenho humorístico, a semiologia das mensagens visuais, além de incluir um artigo de Christian Metz, *Images et pedagogic*, que merece leitura. Jean Claude Bernardet organizou para a Editora Perspectiva/USP, em 1972, *A significação no cinema*, com textos de Christian Metz e dele mesmo. O livro está embasado nas teorias estruturalistas. Apesar de todas as polêmicas e das críticas pertinentes, que acabaram por gerar a rejeição dessa metodologia, a obra

traz informações valiosas para aqueles que trabalham a imagem e querem entender o que se teorizou posteriormente.

O livro de Michel Tardy, *O professor e as imagens*, publicado pela Cultrix/USP, em 1976, apresenta convergência intelectual com o de Metz (saiu originalmente em 1966, na França). Suas reflexões se dirigem aos que ensinam: "A existência do cinema e da televisão é sem dúvida o maior desafio há muito tempo lançado à pedagogia. (...) A origem da prevenção dos pedagogos deve ser procurada no fato de que os meios de comunicação de massa baralham seus padrões pedagógicos e que, depois de alguns anos de profissão, dificilmente nos resolvemos a subverter nossas categorias mentais. Contudo, o progresso pedagógico está ligado a certa plasticidade mental e a uma aceitação do caráter histórico e, portanto, perecível dos modelos pedagógicos".

Erwin Panofsky, ao republicar, em 1962, seu livro *Estudos de iconologia*, da década de 1930, faz um prefácio em que incorpora e refuta objeções, indicando a importância da crítica na formulação da teoria. Este é um livro básico, mas nem um pouco fácil. Há uma discussão de obras de arte que vai da sociedade em que ela é produzida, incluindo quem encomenda e quem realiza, aos suportes e aos esquemas filosóficos dominantes.

A análise iconológica, tendendo a dismantelar os sistemas ocultos de persuasão e de manipulação ideológica, leva a teoria da imagem a constituir-se num instrumento de crítica da sociedade global e de conhecimento lúcido, rigoroso e reflexivo dos grandes conflitos que ocorrem.

A análise da constituição da imagem inclui a compreensão de várias vertentes: depende de refração da luz, de olho, de células, de nervos, de localização cerebral, e depende da cultura de quem vê, dos sentidos e significações que lhe forem atribuídos, do repertório em que está incluída no momento, do veículo em que está disponível, da quantidade de vezes em que foi exposta, das técnicas, dos materiais, dos suportes, dos recortes etc. E depende, ainda, do mercado: quem demanda e para quem se destinam recursos, uma vez que fomentar é, também, manter controle sobre a produção e a veiculação. Há limitações explícitas e implícitas na mídia em relação ao que é brutal, agressivo, obsceno. Não se dá primeiro plano de cadáveres e ferimentos em jornais ou documentários televisivos, mas isso aparece repetidamente em *superclose* na pirotecnia dos filmes de ação que preenchem os horários nobres ou vespertinos. O direito ao lazer digno, à informação, à aquisição de conhecimento atualizado pesa muito pouco diante do arbitrário compromisso com o brilho do espetáculo.

Qualquer reflexão que se faça sobre imagem e educação não pode deixar de fora as questões de ideologia e política.

Depois de uma série de encontros em que dialogarão os textos lidos, as imagens vistas, a descrição de experiências e a reflexão sobre as práticas será possível ampliar o campo de seleção de conteúdos a serem trabalhados com alunos.

Há inúmeros autores que não podem permanecer desconhecidos: Umberto Eco, Guy Gauthier, Virgílio Tosi, Mikel Dufrenne, Jean J. Meusy, Robert Clark, Geneviève Jacquinet, Jean Rouch, Jacques Aumont, S. Eisenstein, Ernest Gombrich, os historiadores das artes Virilio, Jean Patrick Lebel, Nestor Canclini, Vicente Gonzáles Castro e outros. Mesmo não havendo identidade de ponto de vista filosófico entre eles, só podemos aceitar ou rejeitar o que expõem se os estudarmos; ficaremos, assim, como eles dessa corrente, que busca um saber que ainda não se consegue formular totalmente.

Maria Helena Silveira
professora

A IMAGEM NA EDUCAÇÃO

A arte pré-histórica

O *homo erectus*, que vagava pelas planícies da terra na pré-história, com seus utensílios de pedra, deu lentamente dois enormes passos: o domínio do fogo, há cerca de 500 mil anos, e a aquisição da linguagem. Esses fatores propiciaram um rápido desenvolvimento. Com o fogo, ele se protegia dos predadores e do frio, e ainda melhorava sua alimentação e a fabricação de utensílios. Nas regiões mais frias, uma caverna, protegida por uma fogueira na entrada, era um abrigo perfeito para os grupos e tribos. A vida durava mais e havia mais tempo para a observação e o acúmulo de conhecimento. Com o desenvolvimento da fala, o convívio e a troca de experiências ganharam uma nova dimensão. Ouve-se e conta-se histórias: há um aprendizado a partir da palavra, da observação, da troca de impressões. A terra endurecida em volta do fogo sugere a cerâmica; rabiscos no chão, traçando estratégias de caça, se transformam em desenhos. Fazendo a ligação entre a mão — que amassa, desenha, esculpe e caça — e o olho — que observa e absorve —, existe agora um cérebro maior, o do *homo sapiens*. Surge um novo ser, capaz de pensar com consciência, de estabelecer uma comunicação simbólica e de se organizar socialmente de maneira mais complexa.

É bem provável ter o homem começado a desenvolver o que entendemos como arte bem antes, mas as primeiras manifestações artísticas conhecidas da humanidade datam do final do período conhecido como pré-histórico. Utilizando os métodos de datação, baseados na radioatividade, que usam o carbono 14 e o potássio-argônio,

podemos situar há cerca de 500 mil anos alguns dos utensílios trabalhados artisticamente achados em sítios arqueológicos. Nessa primeira etapa de desenvolvimento cultural, a arte é um reflexo da vida social e deriva diretamente de uma experiência da realidade. Primeiro, o ser humano cria armas e objetos utilitários e só posteriormente irá se relacionar com essas suas criações de um ponto de vista estético ou artístico. O homem, nessa época, apesar de também colher frutos e raízes para sua alimentação, é basicamente um caçador. Sua vida gira em torno dos grandes animais, que proporcionam não só alimentação para toda a tribo, como também as peles para proteger do frio e os ossos e presas, usados na confecção de diversos objetos. Assim sendo, é muito natural que os primeiros temas abordados nessa sua iniciação artística tenham sido retirados do mundo animal. São renas esculpidas em cabos de punhais feitos de osso ou um bisonte gravado em um pedaço de haste de rena, usado como propulsor de dardos e lanças. Praticamente todos os animais que serviam de caça são retratados com um realismo perfeito: renas, bisontes, cavalos, touros, javalis, ursos, peixes, cervos, cabras montesas etc.

Os artistas do paleolítico utilizam-se de todos os recursos de que dispõem para realizar seus trabalhos: gravam em ossos, chifres, pedras e paredes, desenhando e raspando com pontas de sílex; esculpem estatuetas e baixos-relevos em marfim, pedras, ossos, paredes. Com as mãos, moldam em barro animais perfeitamente representados, mas é nas paredes das cavernas, nas quais se abrigavam durante as glaciações, que vão deixar os mais impressionantes testemunhos do nível a que chegaram como criadores. São obras que não ficam nada a dever a qualquer outro período da história da arte; pinturas de grandes proporções, desenhos e incisões feitos diretamente nas rochas, criando cavalos, touros, bisontes, e que eram preenchidos com as poucas cores que conseguiam: preto — feito a partir de carvão vegetal —, vermelho e alguns tons ocres até o amarelo — feitos a partir de terras e óxido de alguns minerais mais fáceis de conseguir. Esses pigmentos eram aglutinados com gordura de animais, soro de sangue e clara de ovos, ou simplesmente com água, segundo outras teorias, e aplicados diretamente sobre as rochas úmidas das paredes das cavernas, com os dedos ou algum tipo de pincel, feito com pedaços de pele de caça. Desenhavam-se figuras de animais de grande porte, geralmente de perfil, às vezes com a cabeça virada para trás, em repouso, fugindo, atacando. Algumas eram pintadas com uma única cor, outras com o contorno de uma cor e o interior de outra; às vezes, com vários matizes

de uma mesma cor, criando nuances e volumes e outras, ainda, com várias cores. As imagens são vigorosas e de um naturalismo impressionante nas proporções e nos detalhes. E, estranhamente, apesar de a figura humana quase não aparecer na arte do paleolítico superior, exceto por umas raras figuras de homem e por algumas estatuetas femininas, em muitas cavernas foram encontradas pinturas de mãos humanas em negativo, junto às figuras dos animais. As mãos eram espalmadas na rocha e os pigmentos ou tinta eram, provavelmente, soprados com canudos de cana ou osso. Em alguns lugares foram encontradas centenas dessas mãos. O homem só começará a registrar sua figura e suas atividades, com mais constância, no neolítico, após o final das últimas glaciações, quando começa a mudar muito o seu modo de vida.

Nem tudo que foi produzido pelos artistas caçadores do período glacial são obras-primas. Mas, tanto as pequenas obras de arte quanto a arte mural, que examinamos, revelam obras perfeitas, definitivas, realizadas com grande maestria técnica e perfeito domínio das formas expressivas.

Ao começar essas criações, em épocas anteriores, é certo que a atividade artística não era privilégio de alguns indivíduos, mas sim uma habilidade, uma capacidade geral do grupo, como acontece em muitos povos primitivos da atualidade. Mas, já naquela época, o artista mais hábil se distinguiria dos outros trabalhando a serviço da comunidade.

Vendo as magníficas obras que aparecem posteriormente nas paredes das cavernas (gravuras, pinturas, desenhos e esculturas), só podemos acreditar que foram realizadas por verdadeiros artistas, verdadeiros mestres, pessoas que desenvolveram um grande poder de observação e uma destreza manual muito acima da média, já que capacidade de observação e habilidade manual são fatores bastante comuns entre povos que viviam da caça. Obras de tal porte não aconteciam por acaso, tinham que ser o resultado de um processo longo de tentativas, experiências, desenvolvimento de habilidades e aprendizagem, pois demonstram uma inegável qualidade plástica e pictórica, que só seria conseguida após uma prática intensa e constante. Alguns achados nos fazem imaginar que já existia algo como "escolas de arte". Em alguns sítios arqueológicos foram encontrados desenhos de bisonte, cervos e cavalos gravados em ossos e pedras calcáreas de pequeno tamanho, e que eram idênticos (ou quase idênticos) aos animais pintados, ou gravados, em grandes proporções, nas paredes das cavernas em que foram achados ou em grutas próximas. São muito frequentes esses "esboços" feitos em pequenas proporções, o que leva a crer que os artistas se exercitavam muito, buscando as melhores soluções plásticas e testando novas idéias.

as. Alguns desses ossos e placas calcáreas eram utilizados, muitas vezes, deixando vários desenhos superpostos, como em folhas de rascunho.

A idéia da existência de escolas de arte é reforçada por outros achados, em diferentes sítios, onde foram encontradas quantidades enormes de pedras com incisões, desenhos e pinturas. Em alguns lugares se contavam às centenas e em outros, muito mais de mil. Em muitas pedras os desenhos são irreconhecíveis, em outras havia mais de uma figura; em algumas era possível perceber a correção de determinados traços. A variedade era muito grande; encontraram-se desenhos e pinturas claramente feitas por aprendizes junto a outras com grande qualidade artística.

O que levava o homem a produzir essas obras? Quando começaram os primeiros estudos, criaram-se várias teorias interpretativas. Uma delas era a da magia propiciatória. O artista pinta o que o grupo (a tribo) quer que aconteça. Fixar a imagem dos animais na parede é como garantir que não abandonarão aquele território, que estarão por perto para a próxima caçada. Outra interpretação diz que o homem produzia essas obras para garantir a procriação e manutenção daquela fauna que o artista reproduzia, as fêmeas prenhes. Outras interpretações associam as grandes pinturas a rituais e cerimônias mágico-religiosas realizadas nas cavernas. Podemos pensar em rituais de iniciação para os jovens caçadores, com fins didáticos ou muitos outros. Na verdade, restam muitas e muitas dúvidas a serem esclarecidas; afinal, essas obras ficaram escondidas por milhares de anos e as primeiras descobertas foram feitas há pouco mais de um século e outras há cerca de cinqüenta anos.

Paulo Tarso S. P. Coelho
professor

Das escolas sem letras

Num grupo, cada vez que os mais velhos se organizam para passar às novas gerações as experiências e as informações que permitiram a sobrevivência da comunidade, inicia-se a gestação do espaço que virá a ser a escola. Tanto faz que isso ocorra em cavernas (ou abrigos de caçadores) ou à beira de rios e lagos enquanto se amarram juncos, cabaças ou troncos — primeiras formas para garantir a flutuação. Ou, ao selecionar raízes, folhas e frutas alimentares, essa intencionalidade de passagem entre as gerações garante a "educação do fazer".

Quando as informações se acumularam muito, o homem precisou criar registros para lembrar-se delas e teve de "ensinar" o domínio dos utensílios, e das técnicas para fazê-lo.

O sedentarismo propiciado pela agricultura se sobrepõe ao nomadismo e as formas de anotar se simplificam, se esquematizam para registrar ou marcar os animais e as propriedades.

De todas as antigas organizações humanas, a que tem sido mais estudada, desde os gregos, é a dos egípcios. Platão atribuiu ao deus Toth, do Egito, a invenção dos números, do cálculo, da geometria, da astronomia e, mais importante que tudo, das letras do alfabeto. Considerou esse povo o inventor de toda a atividade intelectual.

A narrativa inicial imagética foi lentamente sendo substituída pela escrita pictográfica, quando a imagem não se destinava apenas a sustentar a oralidade. Ela não se liga mais a um feito, mas equivale a uma generalização, a uma palavra. Nas inscrições mais antigas aparecem desenhos de coisas junto com signos, representações de objetos. Basta analisar algumas inscrições astecas e maias e um "relato" de índios Cuna, do Panamá, cujos signos servem para ajudar o cantor a lembrar um hino (ritual sobre a procura da alma de um doente).

No Egito, os criadores de imagens de deuses, de espíritos, de homens, de decoração e de jóias tornam-se profissionais e vivem das encomendas que recebem. Algo semelhante deve ter ocorrido a outros profissionais, dada a grande especialização exigida para gravar, marcar na pedra e na argila, ou para tingir e amarrar nós precisos nos cordões dos antigos incas. De alguma forma, todos faziam parte do grupo dos "escribas".

A escrita ideográfica foi criada na China e até hoje é ensinada em diversos níveis de complexidade. É constituída de milhares de ideogramas, cada um representando conceitos carregados de valor filosófico e artístico. Devido a sua qualidade de imagem, os caracteres chineses participam do pictograma e do ideograma, mesmo na atualidade.

A simplificação

As facilidades de navegação nas costas do Mediterrâneo permitiram um maior desenvolvimento do comércio entre os povos da região. As guerras ali ocorridas, em busca de terras férteis entre os desertos, levaram à apropriação de técnicas de fundição de metais, ao aperfeiçoamento de utensílios, de meios de transporte e de armas.

Do mesmo modo que os egípcios, outros povos — os cretenses, os sumérios, os chineses — procuraram uma escrita que fosse prática. Há cerca de vinte séculos, os sumérios tinham a escrita cuneiforme, silábica, usando traços verticais, horizontais ou diagonais. Dela, outros povos da Mesopotâmia fizeram adaptações. Algumas tabuinhas

de cerâmica — que ainda se conservam intactas — registram imagem e escrita que, entretanto, podem prescindir uma da outra. Com tecnologia adequada, à argila se incorporaram os carimbos, facilitando a escrita. Os sinais passaram a se referir aos fonemas iniciais das palavras e não mais às idéias e coisas que lhes deram origem.

Em todos os lugares, além de prestar contas ao governante quanto aos impostos, se desenvolve também uma escrita voltada para os registros da tradição oral e das relações dos homens com os deuses. As religiões interferem nos trabalhos com imagem, quando, para apagar poderes ou deuses anteriores obrigam à destruição dos chamados ídolos. Isso ocorre no Egito, na Ásia, nas culturas pré-colombianas, nas conquistas de territórios europeus, considerados bárbaros, na conquista das Américas. O novo parece temer o antigo. Mais grave ainda foi a proibição de representar qualquer coisa viva ou imaginada pelas religiões monoteístas, como ocorreu no Egito, na época de Iknaton, e na Ásia. Esses fatos interferiram de várias formas no desenvolvimento das ciências e das artes desses povos.

Os fenícios, herdeiros dos hieróglifos e das escritas da Ásia Menor, já simplificados pelos séculos, conseguiram uma série de vinte e dois sinais combináveis, que se disseminaram pelo mundo, modificados e acrescidos de vogais. São lidos da direita para a esquerda, ou vice-versa, até os dias atuais.

As sociedades urbanas

As artes plásticas e a escrita estiveram ligadas à vida das cortes no Egito, na Babilônia e em Creta. A monumentalidade das imagens dos faraós é extremamente rígida e conservadora porque controlada pela tradição religiosa. Nos outros reinos do Oriente Próximo ocorre a mesma coisa. As soluções encontradas para a representação de adornos, roupas, cabelos se repetem durante séculos, quando nas figuras de deuses e reis. A liberdade mais naturalista só aparece na representação do movimento do povo no trabalho ou nos corpos dos animais. O incremento do comércio marítimo faz de Creta uma potência que produz para exportar. Nas cidades-portos, além de marinheiros, concentra-se uma população grande de ceramistas. Há escolas para formação de artesãos e pintores. As necessidades de uma produção maior, sem o controle da religiosidade, permitem mudanças profundas; surge toda uma tendência de cunho naturalista na pintura de vasos e paredes. A decoração inclui plantas, flores, ani-

mais e pessoas em movimento. As mulheres cretenses marcam, para alguns historiadores, o nascimento da Europa pela sua "modernidade".

Nesse mundo que tem comércio, navegação, alfabeto, cada cidade que cresce procura ampliar a instrução para além dos palácios e templos, formando funcionários e até mesmo instruindo escravos, capazes de controlar negócios e registrar propriedades. A escola, que fora restrita ao fazer para o povo e ao falar para quem detinha o poder, se *complexifica*.

Na decoração da cerâmica grega arcaica, a partir do século VIII a.C., está registrado o homem agonístico — o homem da competição física nas festas religiosas, capazes de suspender as guerras. É a época do triunfo da beleza e força corporais dedicadas aos deuses. As classes dominantes são guerreiras na juventude e políticas na velhice. Só os aristocratas podem participar das lutas e dos jogos de força; só eles têm meios para treinar cavalos, fazer exercícios, alcançar a perfeição do corpo. Ulisses foi impedido de participar nos jogos porque era comerciante. A educação se fundava, como no Egito, na repetição das antigas lendas, em que cada atividade física ou intelectual tinha sido ensinada aos homens pelos deuses, e no treinamento físico. Há curiosas citações em que os jovens sentem tanto orgulho de sua origem que escolhem o não-saber.

Naqueles tempos, os que faziam poemas eram os incapazes para a guerra. Os artistas nem sempre foram desejáveis na sociedade e quase sempre viveram em dificuldades.

No século VI a.C., as escolas dos filósofos começam a se opor à educação para a guerra e para o poder. A escrita passa a fazer parte das "coisas que um jovem livre deve conhecer". Heródoto registra locais em que se reuniam mais de cem crianças (é possível que fossem escolas). Os mestres vivem uma situação difícil: ensinar aos familiares e aos amigos é digno, mas ensinar por dinheiro é desprezível.

As escolas de filósofos surgem inicialmente na Ásia Menor, com uma filosofia materialista e científica, ocupada com a natureza física do mundo. Heráclito afirmava, contrariando seus antecessores, que o universo está em estado de fluxo constante, de modo que é impossível entrar duas vezes no mesmo regato. A criação e a destruição, a vida e a morte são apenas verso e reverso da mesma moeda. A mudança constante é a lei do universo.

Na metade do século V a.C., a ascensão do homem médio e a necessidade de solução para problemas concretos ocasionam uma reação contra os antigos hábitos de pensamento. Os filósofos começam a pensar o homem — surgem os sofistas, aqueles que sabem. Nosso

conhecimento sobre eles deriva de Platão, o mais completo retrato do filósofo, que se ocupa só de idéias e repassa, para a história do pensamento, uma visão injusta e preconceituosa sobre todos eles, inclusive Protágoras, que dizia: "o homem é a medida de todas as coisas".

A arte do século V a.C. atinge o que tem sido considerado seu movimento mais alto. A tragédia grega mantém viva sua capacidade de comover e purgar, mesmo quando transposta para o cinema ou recriada ao longo dos séculos. A sociedade de Atenas era diferente da sociedade das outras cidades (nem todos eram tão cultos e tão livres). É preciso entender que livres eram os cidadãos, mas estrangeiros e escravos eram explorados; quem não fosse filho de pai e mãe atenienses era estrangeiro, não tinha direitos políticos.

Entre os séculos XII a.C. e VI a.C. a Península Itálica, que tinha seus habitantes muito antigos espalhados pelo território, usando o bronze e desenvolvendo atividades pastoris e agrícolas, é ocupada primeiro pelos etruscos e depois pelos gregos. Os etruscos tinham um alfabeto semelhante ao grego, trabalhavam os metais, mantinham comércio com o Oriente. Ficaram estabelecidos ao norte e ao oeste da península e mantiveram uma religião voltada para "os espíritos malignos". Ensina-ram vários princípios de arquitetura aos romanos, como, por exemplo, fazer reservatórios de água e construir esgotos para as casas e cidades, o que também existia em Creta. Também com eles os romanos aprenderam a construir estradas, importantíssimas em sua história.

Dos etruscos, os romanos incorporaram o gosto pelos retratos. O costume de fazer máscaras mortuárias, que eram depois pintadas e guardadas em casa junto às dos antepassados, permitiu que se desenvolvesse uma habilidade semelhante à dos pintores de retratos das múmias egípcias do fim do Império.

Mais tarde, se tornaram notáveis na escultura romana, que fora quase sempre uma cópia helenística: os retratos de Cipião, de Júnio Brutus, de César e de Sêneca. Em Pérgamo, no Oriente Médio, existiram os bronzes dos celtas ou gauleses vencidos. Possivelmente, os únicos "retratos" desse povo foram feitos em 230-220 a.C.; os originais se perderam, mas restam as cópias romanas, em mármore. Essas esculturas são os traços físicos que restam desse povo. O gaélico e suas lendas ainda vivem na cultura irlandesa.

As colunas que registram as vitórias do imperador Trajano (113-114 d.C.) com 2.500 figuras, repartidas em 155 cenas, relatando a campanha contra os dácios, compõem uma grande crônica gráfica; a de Marco Aurélio (161-180 d.C.) também traz importantes informações militares.

A descoberta de Herculano e Pompéia, sepultadas pelo Vesúvio, no ano de 79, possibilitou conhecer melhor os costumes, as artes e a vida política dessas duas cidades romanas. Por elas conhecemos os motivos e as técnicas da pintura mural, alguma coisa da pintura grega em porcelana, os mosaicos que impressionam pela consecução de gradação de cores e, às vezes, pela qualidade expressiva, como na batalha de Issos (330 a.C), copiado do quadro de Filoxeno, em que se enfrentam Alexandre, O Grande, e Dario III (rei dos persas). De algum modo, esse mosaico remete à representação em tapeçaria medieval da batalha de Roncesvalles, onde morreu o Paladino Roland (das canções de gesta) e ao esboço de Serguei Einsenstein para a batalha do lago, do filme *Alexander Névski*.

Roma, apesar de ter sido uma civilização guerreira, ter construído um vasto império, ter adotado a escrita no século IV a.C, ter codificado as leis em doze tábuas (445 a.C), só em 269 a.C. conseguiu estabelecer um sistema monetário padronizado, quando Creta e outros povos mediterrâneos dispunham de moeda havia séculos.

A evolução econômica de Roma vai da vida rural simples ao sistema urbano complexo, com problemas de desemprego, de destinação de verbas e privilégios para pequenos grupos, passando pela predileção por divertimentos espetaculares, como os "triumfos" dos generais e as lutas de gladiadores. Na decadência, são destacadas a falta de regulamentação das formas de sucessão no poder, os excessos de impostos sobre as classes médias e o estigma social que pesava sobre o trabalho (quase toda a produção era garantida por escravos). As províncias do império eram meros apêndices, não sendo consideradas partes do organismo político.

Os olhos da Idade Média

A divisão da história da humanidade em antiga, medieval e moderna, surgida na Renascença, tem a marca do pensamento da época, mas quase se generalizou como indiscutível. Encobre a afirmação de que só houve dois períodos de progresso: o greco-romano e o próprio Renascimento, com suas invenções, suas ciências e os desenvolvimentos modernos, além das guerras de conquista dos territórios da África, Ásia e Américas.

Entre a decadência do helenismo e a Renascença fica a longa e imóvel Idade Média, para aqueles que querem simplificar. Ainda hoje qualificar de "medieval" é estigmatizar.

A cultura medieval tem bases cristãs, mas tem componentes de germanos, francos, godos e as heranças das culturas greco-romana e árabe.

Contrastando o ritmo das mudanças atuais com aquelas sociedades, a tendência é considerá-las estáticas. No seio da Europa Medieval houve progressos sem os quais a era industrial seria impossível (a introdução de melhores tipos de arado, a alternância trienal de culturas — um trato repousa um ano em cada três). Houve aperfeiçoamento de técnicas de moagem, os arreios para os cavalos foram modificados, a navegação foi aperfeiçoada (o que tornou possível a expansão posterior).

A aceitação do cristianismo talvez se deva, diz Edward Burns, a ser uma religião de síntese, que incorpora uma variedade de fontes. As discussões religiosas dos séculos iniciais buscam o conhecimento da vida de Cristo, a veracidade dos evangelhos, o princípio da fraternidade entre os homens, a rejeição à pompa do cerimonial. Foram incluídos antigos elementos do judaísmo: os dez mandamentos, o nome de Deus, o pecado original, a providência divina e a ética cristã, de origem judaica. Desde a Antigüidade estavam absorvidas a idéia de outra vida e a idéia do eterno conflito entre bem e mal. Da filosofia estóica dos romanos vieram os ideais de cosmopolitismo, da não exclusão do estrangeiro. Também de Roma, o respeito à mulher (admitida nos cultos) e à família.

Nos séculos da Alta Idade Média, o desenvolvimento das antigas províncias romanas ocorreu lenta e diversificadamente em cada uma delas. Os religiosos se dividiam entre um ascetismo que negava qualquer direito ao corpo e os monges, organizados em mosteiros, que se dedicavam também à produção agrícola, à tecelagem, ao fabrico do vidro e da cerveja. Além disso, eram os monges que copiavam ou escreviam a maior parte dos livros. Nessa mesma época, começam as primeiras composições literárias (romances) nas línguas nacionais.

No ano de 711, o árabe Tárik desembarca em Gibraltar com seus exércitos, conquistando a Ibéria, expandindo-se rapidamente até os Pireneus, ali permanecendo por quase oito séculos. Trazem as fábricas de papel e de aço — muito procuradas na Europa —, as ciências, as técnicas de comércio e inovações na agricultura.

No início da ocupação, fazem de Toledo sua capital. Constróem escolas, banhos públicos, bibliotecas por todas as cidades. Ultrapassam a Catalunha, vão aos territórios dos francos. Criam escolas de artes, de astronomia, de filosofia. Depois do início da Reconquista se fixam em Córdoba, a cidade que deslumbrou a Idade Média, conforme os relatos de viajantes, onde resistiram até 1492 aos exércitos espanhóis.

Para quem vivia na Idade Média, a estrutura feudal parecia corresponder a uma ordem preestabelecida, desde a origem dos tempos, para que as funções sociais se cumprissem. Havia os que guer-

reavam, os que rezavam e os que trabalhavam. Esta parecia uma explicação completa e suficiente.

No Império Bizantino, os ricos viviam de forma opulenta; a vida das classes baixas era pobre e mesquinha, mas, provavelmente, melhor que a do Ocidente.

Da civilização árabe, a Europa recebe contribuições científicas, como a concepção de hospitais com enfermarias separadas, que evitavam contágio e formavam novos médicos. A inclusão do zero — herança da Índia — e da numeração arábica, que facilitam o cálculo, são também contribuições da civilização árabe, assim como a administração comercial — o cheque, as sociedades por ações, as cartas de crédito. Na literatura, influenciaram a poesia lírica, as canções dos trovadores e, com as *Mil e uma noites*, que foram contadas em espetáculos nas praças, chegaram a Boccaccio e Chaucer. Suas escolas de filosofia introduziram os estudos da obra de Aristóteles.

Não foi tranqüilo o registro imagético da Idade Média, apesar de já existirem escolas para ensinar a realizar Bíblias ilustradas para o povo e histórias da vida de santos em imagens nas paredes de igrejas. No século VIII, os conflitos entre o poder dos imperadores do Oriente se confrontou com o poder eclesiástico na questão das imagens. Usando como pretexto as divergências entre os místicos, que não queriam imagens, e os religiosos dos mosteiros, que defendiam o culto apoiado em símbolos, o imperador Leão III baixou a proibição do uso de imagens como queria o movimento dos iconoclastas. Como judeus e muçulmanos haviam feito antes, mandou destruir todas as esculturas religiosas e os ícones. Era da produção e venda dessas figuras que os mosteiros auferiam grandes recursos. Além disso, grande número de homens não prestava serviço militar, nem produzia em ocupações úteis, porque vivia do trabalho religioso. As perseguições e execuções dos defensores das imagens duraram até o século IX. Os ressentimentos dessas lutas, a excomunhão dos iconoclastas pelo papa acabam levando à separação da igreja de Roma e da igreja ortodoxa grega.

Edward Burns aponta que muitos dos ideais dos iconoclastas eram semelhantes aos dos reformadores protestantes do século XVI (de algum modo eles anteciparam Lutero e Calvino).

"Quando Adão cavava e Eva fiava, quem era fidalgo?"

Maria Helena Silveira
professora

Bibliografia

- BURNS, E. *História da civilização ocidental*, Porto Alegre, Globo, 1977.
- CHARBONNEAUX, Jean et alli. *Grèce archaïque*. Paris, Gallimard, 1968.
- FONTANA, J. *A história*. Rio de Janeiro, Salvat Editora do Brasil, 1979.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- LEÓN-PORTILLA, M. *Literaturas indígenas de México*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- MANACORDA, M. A. *História da educação*. São Paulo, Cortez, 1989.
- MARINGER, J. & BANDI, H. - em continuação de um projeto de OBERMAIER, H. (falecido). *Arte pré-histórica - has cavernas, El levante español, has regiones árticas*. Basilea, Suiza, Ediciones Holbein (W. M. Jackson - Rio), 1952.
- RIMLI, E. *História universal ilustrada*. Barcelona, Vergara, 1957.



O RENASCIMENTO E DEPOIS

O espaço e a perspectiva no Renascimento

Grande parte do significado histórico que o Renascimento detém, ainda hoje, para o homem contemporâneo, se deve ao sentido universal do sistema espacial de sua arquitetura e de sua pintura. Sem exagero, podemos dizer que o espaço criado pelos arquitetos e artistas da Renascença constitui a origem mais remota da moderna racionalidade científica, sintetizando um longo período de experiências e erros, através do qual se recuperou "um sistema realista de figuração perspectiva extraído da matemática e da geometria de Euclides, e da observação atenta, dos vestígios da Antigüidade — depositária dos segredos dos números e da harmonia".¹

Ao esforço do arquiteto florentino Brunelleschi, em sua tentativa de resolver o problema da cúpula da igreja de Santa Maria del Fiori, no início do século XV, pode ser atribuído o nascimento do sistema espacial renascentista, criando uma nova significação estética para o conjunto de obras que se estenderia século e meio adiante. Em um espaço de imensas dimensões, o arquiteto edificaria uma abóbada de cobertura, utilizando o conhecimento acumulado em seus estudos de geometria euclidiana e em suas pesquisas e observações diretas de obras da Antigüidade clássica. Ao fazer isso, Brunelleschi encara a edificação como a materialização de um sistema aberto de planos e linhas, simulta-

¹ FRANCASTEL, P. *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

neamente envolvente e envolvido, bem diferente da concepção arquitetônica da Idade Média, que organizava o edifício como um invólucro. O arquiteto florentino lança as bases do espaço ideal para a luz translúcida, diáfana, capaz de penetrar em todos os recantos do ambiente, sem, contudo, mostrar-se aos olhos, e simultaneamente permitindo que todos os recintos se comuniquem entre si. Mas, na realidade, a descoberta de Brunelleschi e de outros arquitetos, artistas e sábios do Renascimento apenas prosseguia uma especulação da Idade Média, na qual se pensava a possibilidade de medir não só as coisas mas também o vazio". De todo modo, a descoberta da identidade racional (e não substancial do espaço e das coisas) teve conseqüências incalculáveis.

A formação da perspectiva linear no Renascimento segue, de certo modo, uma tendência inversa ao progresso do sistema espacial, apresentado por Brunelleschi. Teorizada em meados do *Quattrocento* por outro arquiteto florentino de nome Alberti, a perspectiva já era conhecida virtualmente pelos antigos, contudo, sem jamais ter sido antes submetida às regras da geometria plana. Em resumo, a perspectiva plana se caracteriza pela adoção de um método que exige que as imagens se inscrevam numa espécie de "janela" retangular, como se fosse num cubo aberto de um lado, no interior do qual uma espécie de universo reduzido reproduz o reino das leis da Física e da Óptica. Sua utilização pelos renascentistas se deve tanto à necessidade da formação de um método que fundamentasse o novo sistema espacial criado, quanto à necessidade de formação de um estilo. Em ambos os casos, observa-se a criação de um método restritivo, conforme ressalta Pierre Francastel¹. Quanto ao primeiro aspecto, a perspectiva linear é adotada como um sistema de representação "verdadeiro" das coisas, e quanto ao segundo aspecto, a formação de um estilo próprio do Renascimento coincide com a idéia admitida por alguns arquitetos e artistas da época de se ter um método capaz de representar de forma natural o espaço plano. Francastel critica em Alberti a sua visão estreita do problema, oriundo da adoção da perspectiva linear como método de representação verdadeira das coisas, acusando-o, ainda, pelo fato de que isso teria criado inúmeras restrições ao desenvolvimento do saber científico renascentista, dentre elas a de ter propalado em torno do conheci-

Idem, *ibidem*.

¹ Idem, *ibidem*.

mento da perspectiva uma crença de iniciados. Francastel lembra que grande parte dos melhores artistas do Renascimento, entre eles Leonardo da Vinci e Botticelli, não seguiria, rigorosamente, a doutrina de Alberti, transgredindo as regras rígidas estabelecidas e criando novas e geniais possibilidades de leitura do espaço pictórico.

Ronaldo Reis
professor

Renascimento

A divisão da História em períodos é sempre uma resposta que o historiador pode dar aos problemas contemporâneos que ele está vivendo. Isso aconteceu durante o Renascimento, período atribuído ao século XV, principalmente no que se refere aos desenvolvimentos artístico, científico e filosófico das cidades-estado da Itália, e à parte do século XVI, quando abrange quase toda a Europa Ocidental (de Portugal à Bohemia). Foi o século XIX, na figura do historiador francês Michelet, que designou este período como de um imenso avanço da liberdade, do progresso, do desenvolvimento e de tudo o que se chama, ainda hoje, de humanismo. Para Michelet, que combatia o uso contra-revolucionário que o Romantismo fazia da Idade Média, o Renascimento, por definição, opunha-se à Idade Média e, junto com a descoberta da América, em 1492, e a destruição do Império Bizantino, rematado neste mesmo ano com a conquista turca de Constantinopla, constituiu o surgimento do homem moderno.

Para alguns autores do século XX, Michelet tem razão em pensar o Renascimento como um período destacado, porém engana-se em falar numa ruptura com a Idade Média, porque a maioria das idéias atribuídas ao Renascimento é encontrada já na Idade Média; as diferenças não eram tão radicais a ponto de caracterizarem uma ruptura; o advento do homem moderno, sim, caracteriza uma situação em que haverá uma grande ruptura com o pensamento medieval. Nesse momento, a aristocracia dos castelos já estava derrotada. A Igreja, dividida pela Reforma, já não controlava as mentes pensantes e o comércio havia se expandido por todo o mundo conhecido pela Europa, mundo ao qual Ásia, África e América tinham sido definitiva e traumaticamente incorporadas.

Uma das principais e duradouras características desse período é a fome de conhecimento que se apossou dos produtores de artefatos.

Artesãos em suas guildas, artistas em suas guildas, comerciantes em suas guildas, navegadores em suas guildas, passaram a unir pragmaticamente uma intensa especulação intelectual à produção diária de artefatos que representassem, apresentassem e implementassem estas especulações. Para eles, o sagrado continuava misturado ao espaço profano. Ainda não colocavam em dúvida o místico, apenas retiraram, da hierarquia dada, das proporções espaciais moralizantes e dos pensamentos pré-formados o papel central que as ideologias feudal e cristã lhes haviam concedido. Voltando à Antiguidade clássica, recolocaram o homem como central à observação.

Artesãos, artistas e pensadores tinham agora um público a quem mostrar alguma coisa, não mais um público supostamente passivo a quem facilitar a doutrinação ideológica, mas um público com o qual dialogar, numa atitude de ensino. Esse público (ricos comerciantes, financistas, banqueiros) procura um código com o qual identificar-se e que lhe sirva de identidade. Essa atitude de diálogo e ensino pressupõe:

- a) que o observador da obra, o usuário do artefato, o armador do navio, cada um deles tenha uma importância própria, o que facilitará o aparecimento do ego como elemento a ser estudado;
- b) que o observador produza uma opinião a respeito da obra-artefato, opinião que deve ser considerada pelo artesão-artista, o que facilitará o aparecimento da autoconsciência como elemento a ser estudado (hoje em dia, as pesquisas e a manipulação da opinião substituíram esse estudo);
- c) que alguns autores, artesãos, navegadores, mapeadores, compositores sejam, objetivamente, mais capazes, brilhantes, exatos, emocionantes do que outros, o que facilitará o aparecimento do gênio como atributo da personalidade individual (hoje substituída pela ficção da competição);
- d) que algumas obras sejam mais precisas, exatas e emocionantes do que outras, o que facilitará o aparecimento da obra de arte como designação atribuível por uma crítica agora especializada a alguns artefatos (o que trouxe de volta a hierarquia e inaugurou a especialização).

Os construtores e fabricantes precisavam apresentar e representar o mundo aos observadores, como se este mundo fosse empírico, portanto *objetivável*, possuidor de uma unidade de espaço e de tempo, sem o que não haveria critérios de aferição e avaliação, e baseado no uso da razão. Uso da razão não é a mes-

ma coisa do que falar em uma razão específica; neste caso, teríamos novamente a razão clerical, ou a razão do mais forte, ou a razão liberal, qualquer razão como verdade revelada ou herdada. A razão em uso era pensada como um instrumento, um meio, e não como um princípio imutável; nenhum pensador renascentista deixaria de levar em conta, como se faz desde o século XVIII, o mundo dos desejos. Ele poderia reprová-lo em nome de alguma moral, mas não faria os truques de hoje, de considerá-los pertencentes a alguma organização doentia, para, com isso, calar as pessoas. A razão no mundo empírico servia para a organização das representações e não para justificá-las.

E as representações produzidas através das leis da perspectiva eram exatamente isso, representações. Submetendo-as às leis da perspectiva, o renascentista apresentava, pela primeira vez, um mundo empírico, racional e natural ao observador, acrescentando ao mundo natural, por meio das leis naturais do mundo empírico, o pensamento humano organizador. Essas leis eram as leis da Óptica, ramo da Física que se desenvolveu na Idade Média e que tem a característica, única na Física, de exigir a primazia da especulação sobre a experimentação, temporalmente secundária. Isto é, na Óptica, primeiro se raciocina e depois cria-se a experiência, que leva a razão para o real.

Sendo o homem a sua razão, o seu olho, o que determina a apresentação, a representação, a obra, a perspectiva e o gênio, a sede de conhecimento abrange agora o corpo e suas funções. Conhecemos ensaios e estudos, principalmente os estudos das proporções corporais de Leonardo da Vinci, os quais floresceram no Renascimento. Note-se que o examinado e pesquisado eram as funções corporais, que produziriam movimentos do corpo ou da alma (assim designavam-se os sentimentos, como "movimentos da alma"; mas já eram apreendidos sobre alguma individualidade mais ou menos permanente e unitária no tempo). O pesquisador pensa o corpo em suas funções; funções movidas por intenções. A idéia do corpo como mecanismo terá de aguardar mais duzentos anos, depois de a decepção com a autonomia e a liberdade burguesa já estar estabelecida no pensamento europeu e de o ego ser percebido como irremediavelmente dividido.

De qualquer forma, com as funções categorizadas e diferenciadas, relacionadas com uma unidade intencional e responsável, o dualismo alma/corpo começou a ser substituído por energia

e paixão, o que levou a uma impaciência dramática, quando o Renascimento entra em crise (por exemplo, a representação da Sagrada Família, de Michelangelo, mostra, com clareza, sua "impaciência" com os limites dos suportes que era obrigado, por convenção, a utilizar). Daí para o falso conflito indivíduo/sociedade, tão nosso conhecido, foi um passo; no entanto, esta relação foi pensada, originalmente, como funcional, portanto, sem possibilidade de conflito.

A representação das funções e a necessidade do cálculo trazem à luz o esboço da imagem, em ensaios parciais e por meio de pesquisadores de representação. Necessidade eminentemente prática, porque a padronização dos recipientes só se deu no século XIX. Até lá, cada barril, cada saca, cada garrafa tinham dimensões próprias, devendo ser o mais rapidamente calculadas, para o estabelecimento do valor de seus conteúdos. Os esboços, eles mesmos imagens, valorizam o cálculo, que é imbricação do humano no natural, este mesmo natural tão caro à Renascença, mas que, a partir dela, passa a constituir-se somente quando há presença da razão no naturalismo. Com o cálculo as ilusões são corrigidas e as intenções podem ser compreendidas; e com isso, o que é inaudito, o homem pode julgar o que já foi feito (julgar o passado) e antecipar sua ação (preparar o futuro). Assim, os cartógrafos prepararam a navegação; os artífices, o comércio; os artistas, os ambientes e o lazer (todos eles cientistas, filósofos e fabricantes).

Mas este humanismo, que inovara no caráter científico e metódico do naturalismo da Idade Média, inovara também na deliberação e constância do registro e da análise dos critérios da realidade, mantendo os aspectos totalitários do naturalismo, além dos aspectos utópicos e místicos da pretensa harmonia sujeito/objeto e forma/conteúdo (harmonia impossível e autotraidora). Seus padrões — o racionalismo, o naturalismo, o objetivismo e o individualismo — esboroaram-se pela constante oscilação entre revolta e conformismo social dos seus pensadores. É desta crise que aparecerão os artistas, poetas e pensadores modernos; também a tragédia, a comédia, a literatura, a antropologia e a psicologia; e ainda as novas posturas críticas.

Os temas humanistas do Renascimento serão mantidos até hoje: História, Matemática, Astronomia e Cosmografia. E seu credo continua sempre invocado: autonomia do homem como princípio de toda criatividade, descrição da imagem do homem e pelo homem,

descrição que compreende seu corpo, seu espírito e seu ambiente, e a fabricação dos instrumentos necessários para implementar, através da autonomia, estas descrições.

Uma das principais lições legadas pelo humanismo renascentista foi a dos conceitos de particular e universal. Hoje, há enorme confusão causada pela idéia de um conflito intrínseco a uma suposta realidade psicológica, onde o homem (unidade) opõe-se, para existir, ao social (multiplicidade). A este falso conflito, em paralelo, junta-se a oposição do desorganizado (espontâneo, livre, desejoso) ao organizado (ordenado, funcional, comunal). A estes dois falsos conflitos são emprestadas as mais variadas soluções, todas elas pacificadoras e de vocação humanitária, baseadas na busca da razão natural, isto é, de uma organização lógica, que possa ser pensada como obrigatória e natural, organizada e libertária, da razão e fora do humano.

Estes falsos conflitos têm como base a impossibilidade de a expansão comercial e industrial dos últimos dois séculos trazer qualquer satisfação aos sujeitos que, desde o humanismo seiscentista, exigem reconhecimento de sua fala autônoma e *desejante*. Para o humanismo, o indivíduo merece ser objeto de estudo como modelo para o geral, já que o natural ainda não era mecânico, era ideológico, antes teológico e agora epistemológico. Como vimos acima, a idéia mais disseminada e apreendida pela ciência renascentista era a da função, não a do mecanismo. E, na verdade, a função é a percepção mais adequada, para que necessidades individuais possam ser abordadas. O cálculo matemático, principalmente a regra de três, por ser genérico e universal, é perfeito para resolver problemas de modo unitário, mantidos desejo e trabalho individual em ação. Dispensados de calcular o conteúdo de uma garrafa ou de um saco — porque há uma convenção que sistematizou estas medidas — ficamos alienados de uma série de conhecimentos, agora especializados. O público renascentista cidadão possuía os mesmos conhecimentos do artesão, e este fornecia, em cada obra, a solução de problemas específicos, compartilhados por seu grupo social. Longe dos mecanismos repetitivos das colméias de abelhas, o renascimento pôde pensar a máquina.

Recolocando o homem como medida das coisas, sem com isso sofismar, a Renascença pensou o homem como objeto de estudo, interrogando seu corpo quanto a suas funções. Essa interrogação pertence ao mesmo gênero das interrogações que colocavam a

imagem tridimensional projetada numa tela bidimensional como representação, função do objeto-suposto-real e criadora do espaço. Enquanto o artista — empunhando pincel e palheta, pena e pergaminho, cinzel e prancheta — tornava empírico um conceito altamente abstrato como o espaço, o artesão — empunhando instrumentos assemelhados — buscava compreender como funcionava aquele "invólucro da alma", aquele recipiente do espírito que, espantosamente, dormia e acordava possuidor do mesmo nome e dos mesmos conhecimentos da véspera.

Se este corpo era máquina, não o era no sentido seqüencial que os modernos emprestam à maquinaria. Este sentido mecânico só será desenvolvido após a decepção da sociedade ocidental com o humanismo renascentista: Contra-Reforma, guerras religiosas, sífilis, empobrecimento generalizado galopando por toda a Europa, filiação dos pensadores e artesãos às famílias ricas — com conseqüente abandono do pudor e da vergonha (alguns dos fatores que levaram membros da nova classe média ascendente a desiludirem-se com este homem, tão auspicioso para Leonardo da Vinci ou Michelangelo). Shakespeare leva Próspero a abandonar, no mar, seu *Livro dos saberes* e Newton cria um mundo da precisão dos relógios, ao *matematizar* o maior fantasma da humanidade, a gravidade. Mas aí a Renascença já havia terminado.

Com seu instrumental baseado na observação individual e com a atenção voltada para o fenômeno em seu recorte humano, o cientista renascentista mantinha a dimensão humana de seu achado. Tomemos Leonardo da Vinci. Alguns autores apontam suas obras como inacabadas. Estudos apontam para uma possível inibição que o impedia, via sexo, de completude. Mas se reconhecermos sua genialidade, tal como seus contemporâneos o fizeram, vamos entender que Leonardo debruçava-se sobre problemas específicos, como construir uma praça de guerra para seu duque de Sforza defender Milão dos franceses; planejar e construir este ou aquele canhão, com tal ou qual especificidade; levar, um observador, através da cor, a sentir com precisão a poesia e o horror antecipado em sua obra *A última ceia*; transmitir a aura de cada obra, de cada trabalho, a cada observador e participante. Numa frase, saber e manter a dimensão humana em cada obra-artefato.

Assim, máquina e corpo só podiam ser pensados nessa mesma dimensão humana, dimensão em que projeção é criação e não

repetição, é liberdade e não hierarquia. Em que as obras devem ser "boas para olhar" e por isso elegantes, amáveis e sensuais, mas não verossímeis; em que a máquina, mesmo a destrutiva, tem função, e deve apresentar sinais e dísticos que apontem para o *pertencimento* ideativo e não para a propriedade; e em que o corpo é fonte de ação e de sinais que revelam o passado (permissão de juízo) e antecipam o futuro (permissão de ação). Máquina e corpo (estudo, artesanato e intervenção) cumpriram à risca o credo humanista do Renascimento:

- autonomia do homem, o homem sendo o princípio da criatividade;
- descrição da imagem do homem, abrangendo corpo, espírito e ambiente;
- confecção dos instrumentos necessários para implementar, através da autonomia, as descrições.

Leon Capeller
psicanalista

Jan Amos Komenski (Comenius)

A gravura em madeira era conhecida na Ásia desde antes de Cristo. No Ocidente, é produzida na Alta Idade Média para atender ao sentimento religioso da população pobre, que não podia ter manuscritos ou miniaturas coloridas. Em geral, reproduziam-se imagens e orações em uma placa de madeira. A aceitação desse material levou a Igreja a imprimir e vender indulgências aos milhares.

Com a invenção da imprensa de tipos móveis, em 1454, estabeleceu-se uma colaboração estreita entre os dois processos para a produção de livros ilustrados.

As oficinas que preparavam gravadores, especialmente nos Países Baixos e na Alemanha, tiveram um enorme desenvolvimento e, antes do fim do século, se firmaram na gravura artística Albrecht Düser, Lucas Cranach e Albertch Aldorfer. Logo depois, seu uso foi mais utilitário. O prestígio da gravura cresce com Rembrandt, Gustave Doregoya e Daumier, continuando a existir a de fins industriais.

A gravura em madeira tem origem nas classes populares e foi usada no Ocidente, desde seus começos, para veicular mensagens que buscavam persuadir ou indispor os receptores quanto a algumas idéias. Na época da Contra-Reforma, a Europa foi invadida por

imagens compreensíveis por todos, que buscavam afastar os católicos dos poderes de Satanás e de seu séquito de reformadores.

Nas turbulências ideológicas, nos momentos de confronto, para ganhar adeptos entre o povo analfabeto ou semiletrado, os políticos buscam a imagem *impactante*, capaz de convencer, porque sintetiza, condenando as convicções alheias ou, garantindo a salvação, que poderá advir da execução de seus projetos. Talvez consciente da importância da relação imagem-texto (como usada há séculos na Europa para atingir a população em geral), Jan Amos Komenski, Comenius, pedagogo e escritor tcheco, nascido na Morávia, em 1592, desenvolveu, ao longo de sua vida de pastor protestante, uma prática religiosa e educacional, em que lançou mão dessa simultaneidade. Por questões políticas e religiosas, Comenius foi perseguido, mesmo depois de ter redigido em latim o "Teatro da Universidade das Coisas", tendo que se deslocar para a Hungria, Inglaterra, Suécia, Holanda e Polônia. Na sua época, a humanidade precisava alargar o acesso à escola, antes elitista e seletiva, para atender às demandas da nova realidade. Provavelmente, foi ele o primeiro pedagogo que apontou a necessidade de usar meios de ensino no processo docente. Na sua "Didática Magna" ele afirma:

"Para aprender tudo com mais facilidade deve-se utilizar o maior número de sentidos. (...) Devem estar juntos sempre o ouvido com a vista e a língua com a mão. Não somente se deve recitar aquilo que se deve saber para que os ouvidos o recolham, mas desenhando-o também para que se imprima na imaginação pelos olhos. Tudo que aprendam, saibam expressá-lo com a língua e representá-lo com a mão, de modo que não deixe nada sem que tenha impressionado suficientemente os ouvidos, olhos, entendimento e memória. Para este fim, será bom que tudo o que se costuma tratar na sala esteja nas paredes, quer sejam teoremas e regras, quer imagens ou emblemas da disciplina que se estuda."

Comenius elaborou novo método de ensino de línguas, escreveu romances de tendência pacifista, reuniu contos e provérbios tchecos, fez poemas, propôs o intercâmbio cultural entre os povos e uma Sociedade das Nações, para manter a paz.

Perseguido também na Polônia, refugiou-se na Holanda, onde publicou em latim *Orbispictus — O mundo em imagens*, com 150 palavras e ilustrações, um manual como um atlas científico para uso escolar.

Durante toda a sua vida teve a mesma preocupação que seus contemporâneos: produzir uma sistematização do saber. Ao mesmo tempo em que criticou as formas antigas de ensinar, produziu livros que evidenciavam a necessidade de unir cultura, religião e política, criando para as escolas estatutos que garantissem seu funcionamento "moderno".

Maria Helena Silveira
professora

Bibliografia

- BAXANDALL, M. *O olhar renascente*. São Paulo, Paz e Terra, 1991.
- BURCKHARDT, J. *O renascimento italiano*. Lisboa, Martins Fontes, 1973.
- CHASTEL, A. *A arte italiana*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- FRANCASTEL, P. *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- _____. *Maneirismo*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- JANSON, H. W. *História da arte*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- MASSIRONI, M. *Ver pelo desenho*. São Paulo, Martins Fontes, 1985.
- NEHER, A. *David Gans*. Paris, Klincksieck, 1974.
- VASARI. *Lives of the artists*. Suffolk, Penguin Books, 1978.
- WOLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais de história da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1985.

UMA PEQUENA ICONOGRAFIA BRASILEIRA

Os primeiros tempos

Alguns museus e universidades mantêm projetos, cujos resultados podem vir a modificar, radicalmente, a compreensão sobre época e localização dos primeiros povoamentos do solo brasileiro. A Universidade Federal de Minas Gerais, em conjunto com uma equipe francesa, coordenada por Pierre Colombel, publicou, na década de 1970, trabalhos que ampliaram as referências e estudos de Petr W. Lund, em Lagoa Santa. Esse grupo fez achados importantes em Montalvânia, ao norte de Minas. São sítios e cavernas com representações humanas bastante esquemáticas; animais — veados, tartarugas e pássaros. Outras são *geometrizantes*: grades, linhas enquadradas por outras linhas, pontos em retas que se repetem, espirais. Para conseguir as cores, usam minerais da região e carvão. A datação conseguida atribui a esses desenhos em torno de quatro mil anos.

Um projeto que se desenvolve há mais de 15 anos estuda os sítios da Serra da Capivara, no Piauí. Está documentado em publicações, pela televisão e em vídeos. A responsável é a professora Niede Guidon.

O Museu Nacional da Quinta da Boa Vista estuda cavernas no Sertão Central da Bahia, onde há pinturas de animais e registro de astros, numa observação cuidadosa do firmamento. O grupo é coordenado pela professora Maria Beltrão.

Há outros grupos estudando cavernas e sítios arqueológicos nos estados do Sudeste. Em Goiás, pesquisadores da PUC apre-

sentaram recentemente resultados que supõem 11 mil anos para os primeiros habitantes do cerrado. As investigações têm origem, quase sempre, em notícias de habitantes da zona rural.

Os cientistas do Museu Emílio Goeldi, em Belém do Pará, há um século estudam flora, fauna e culturas indígenas da bacia do Amazonas, compreendidos aí os surpreendentes grupos de Marajó. Eles deixaram cerâmicas muito elaboradas e aterros especiais para enterrar os mortos. A decoração da cestaria, das máscaras, a indumentária ritual, a arte plumária e os objetos e as cerâmicas classificados e organizados desafiam novas investigações sobre esses testemunhos culturais.

A tradição cerâmica dos diferentes povos indígenas chama a atenção de descobridores e viajantes. Era sempre produzida em rolos de argila em todas as regiões do país. Toda a produção cerâmica era ornamentada, exceto o material que iria ao fogo como vasilha de uso culinário.

Desde os primeiros viajantes, há registros dos diversos desenhos e cores que identificavam as tribos.

Da mesma forma que vestiam seus corpos nus com linhas e cores, que não reproduziam simetricamente as partes do corpo, eles revestiam, com traços cuidadosos, os objetos. Há escudos de fibra, em museus, cuja tessitura espiralada e tratamento do material garantiram a durabilidade até os dias atuais.

Em *Viagem filosófica*, do baiano Alexandre Rodrigues Ferreira, as pranchas de excelente qualidade fornecem informações precisas sobre a Amazônia do século XVIII, abrangendo plantas de construção, vistas de cidades e povoados, mapas de rios e seus acidentes, fortalezas, detalhamento de construção de igrejas e sua decoração etc. Há farta documentação sobre diferentes tribos indígenas com suas habitações, pinturas corporais, adornos plumários, hábitos de vida e indicações das tecnologias por eles dominadas. O primeiro volume tem mais de 140 pranchas, cobrindo Geografia e Antropologia; o outro volume se concentra na Zoologia. Ambos são fontes confiáveis, e além de tudo belas, para quem quer estudar o Brasil do Setecentos.

Do início da colonização muito informam os mapas, em geral, ilustrados. Pelo estudo deles vemos hábitos, implantação de engenhos de açúcar, informações sobre os tipos de navios de mercadores que aportavam, lutas e armas usadas, aldeias e tribos do litoral.

Franz Post e Albert Eckhout, pintores vindos com Maurício de Nassau, descrevem, minuciosamente, a gente de Pernambuco: senhores e escravos negros ou índios, a vegetação, as habitações, os costumes, o desenvolvimento das cidades do Nordeste.

Do século XVI, no Rio de Janeiro e arredores, há obras importantes como, entre outras, as de Hans Staden e de Jean de Léry. As ilustrações de ambos, entretanto, ficam abaixo dos textos, pois foram feitas na Europa por quem não viu a terra nem a gente. Há mulheres indígenas muito próximas das européias, com longas madeixas encaracoladas, como virgens ou ninfas. Um texto de Jean de Léry transcreve uma conversa que merece ser conhecida:

"Diz o índio: — Contais-me coisas admiráveis e mais do que tenho ouvido; dizeis-me: e esse homem tão rico não morre? — Morre, responde Léry, como os outros homens. — E morrendo, para quem ficam esses bens? — Aos filhos, se os tem; quando não, aos irmãos e irmãs, aos parentes mais próximos. — Então, disse-lhe o velho índio, eu vos advirto, franceses, que vós sois muito loucos. De que vos serve fatigar-vos tanto, atravessando os mares, passados por tantos males, como tendeis contado, a buscar riquezas para deixardes aos filhos que vos hão de sobreviver? A terra, que nos sustenta, não bastará sustentar a eles? Nós também temos filhos e parentes e os amamos muito, porém confiamos certamente que, depois de nossa morte, a terra que nos sustentou os há de sustentar da mesma forma, e nisso descansamos."

A esses homens, alguns se atreveram a chamar de broncos e outros, a representá-los quase como chimpanzés, com o corpo coberto de pêlos, quando já Hans Staden conta como faziam para se depilar e descreve os materiais usados.

Analisar mapas e relatos de estrangeiros sobre os primeiros tempos da colonização ajudará a elucidar muitas das idéias que absorvemos, sem crítica, na vida escolar.

Na pintura carioca, merece reflexão especial o trabalho de Leandro Joaquim, pintor e cenógrafo do século XVIII, cujos quadros de paisagens do Rio se encontram no Museu Histórico Nacional. Existem também retratos e quadros religiosos em igrejas.

Da participação dos negros e mulatos é importante indicar o retrato de Gomes Freire de Andrade, pintado pelo escravo Manuel da Cunha. Valentim da Fonseca e Silva, Mestre Valentim, era filho de escrava com comerciante português e estudou na Europa. Muitos outros mulatos aprenderam ofícios ligados às artes, por

existirem "escolas" para formação de artesãos, necessários à construção e embelezamento de edifícios religiosos. Mário de Andrade, em um de seus últimos estudos, investigou a produção do padre Jesuíno de Monte Carmelo em Santos, São Paulo e Itu. Também era filho de escrava e mulato.

Carlos Julião, oficial português, nascido em Turim, na Itália, esteve em diferentes possessões portuguesas, antes de vir para o Brasil, no fim do século XVIII. Somente em 1960 foi publicada uma obra, *Riscos iluminados de figurinhas de brancos e negros dos usos do Rio de Janeiro e do Serro do Frio*, contendo algumas das pranchas que estão na Biblioteca Nacional; entre elas, umas poucas se referem à cata de diamantes em Minas Gerais.

Uma vertente muito forte da iconografia brasileira tem origem e sustentação nos santeiros anônimos, que produziram, por todo o país, imagens sacras para igrejas e oratórios, nos mais diferentes materiais. Até hoje, em madeira ou cerâmica, o artesanato popular vem criando figuras religiosas — também de candomblé — que se espalham por toda parte. Algumas reproduzem modelagem havida de herança, outras têm marca pessoal. Em talhas e pinturas de muitas igrejas são encontráveis anjos e santos com cores e traços de índios e mulatos, além das igrejas das confrarias de escravos. Isso é um dado da cultura múltipla do Brasil e da força da educação religiosa (católica) na formação dos aprendizes e mestres. Dos presépios das igrejas se estenderam os hábitos de figurinhas a representar cenas de vida comum, para venda em feiras (em grandes ou pequenas cidades). As moringas antropomorfas, pintadas com arabescos e flores e as estranhas e belas figuras do Vale do Jequitinhonha, que trazem uma marca da cerâmica indígena, estão à espera de mais investigação.

Nas chamadas artes visuais eruditas, há que se destacar a importância da arquitetura, da estatuária, da pintura e da ornamentação do Barroco do Brasil, que foi apontada pelo estudo e pelo trabalho dos poetas modernistas. Antes deles só o ensaio de Bretas havia exaltado a obra do Aleijadinho. O destaque dado à arquitetura e às imagens religiosas de Minas Gerais, depois da viagem de Mário, primeiro, e do grupo modernista, em 1924, às cidades históricas, fez com que a preocupação pela preservação do patrimônio, aos poucos, se estendesse a todos os estados. O resultado foi a criação de museus capazes de impedir a apropriação da totalidade das peças por particulares.

A fotografia, o cinema e a televisão têm tornado familiar à grande parte da população o universo barroco, desenvolvendo um certo respeito orgulhoso pelas obras da época.

Talvez as imagens criadas por Debret, no começo do século XIX, sejam das mais conhecidas, visto que vêm sendo reproduzidas em revistas, calendários, postais, selos e até em escolas de samba. Há, entretanto, necessidade de examinar álbuns de outros viajantes, que em expedições diversas tentaram documentar o país: Rugendas, Eduard Hildebrandt, Florence Taunay — na expedição Langsdorf. O material iconográfico existente em bibliotecas e arquivos municipais e estaduais, além das instituições sabidamente mais providas, como o Arquivo Nacional e a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, guardam extensa documentação visual, cuja análise deve ajudar a compreender e explicar melhor o país.

As fotografias em cartões-postais do século passado, as charges nos jornais e em panfletos, as fotos familiares e os álbuns de família, as estampas de brinde, os calendários coloridos, as figurinhas colecionáveis, as ilustrações de livros didáticos e de contos infantis, as revistas em quadrinhos, as revistas semanais sobre cinema, as outras de atualidades e, hoje, as tantas revistas dirigidas aos diferentes interesses de mercado foram criando, entrelaçadas ao cinema, à propaganda, à publicidade e à televisão, uma tal rede ou teia de informações, ainda pouco examinada, que constitui fundamento — não único — da ideologia.

O mercado de arte também se ocupou em publicar revistas, catálogos, cartões, livros que facilitam o acesso a acervos, de outra forma desconhecidos, conseguindo incorporar alguns artistas ao imaginário brasileiro. Isso ocorreu com gravuristas, fotógrafos e pintores: Segall, Di Cavalcanti, Goeldi, Portinari, Antonio Maia, Djanira, Tarsila, Guignard, Volpi, João Câmara, Glauco Rodrigues, Humberto Espíndola, Scliar, etc.

Vale relembrar: "Porque a análise iconológica tende a desmantelar os sistemas ocultos de persuasão e de manipulação ideológicas, conseguir formular uma teoria da imagem pode constituir-se num instrumento de crítica da sociedade global e tornar-se um conhecimento lúcido, rigoroso e reflexivo sobre os grandes conflitos que estão ocorrendo".

Maria Helena Silveira
professora

Bibliografia

- Álbuns de viajantes - Franz Post e Albert Eckhout, pintores de Maurício de Nassau. Eduard Hildebrandt. Expedição Langsdorf, Jean Baptist Debret, Rugendas etc.
- ANDRADE, M. O artista e o artesão. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo, Livraria Martins, 1963.
- Arte sacra brasileira. Colorama, 1988.
- Artesanato em madeira. Rio de Janeiro, Funarte.
- CRULS, G. *Aparência do Rio de Janeiro*, José Olympio, 1965.
- FERREIRA, A. R. *Viagem filosófica*. Conselho Federal de Cultura, 1971.
- Museu de Arte Sacra de Sergipe. Publicação da Fundação Banco do Brasil, 1990.

A IMAGEM COLONIAL

Iconografia da Colônia

Da iconografia brasileira dos primeiros séculos, após o descobrimento, foram preservadas muitas imagens religiosas e alguns registros de mapas e quadros, destinados a informar os senhores de ultramar a respeito das riquezas do território, que se ampliava pela penetração nos sertões. Os conflitos entre Portugal e Espanha, pelas terras do Novo Mundo, levaram as autoridades de Lisboa a estimular a caça ao bugre, enquanto os espanhóis, em busca do Eldorado, sacrificavam as civilizações do México e a incaica.

As artes se desenvolveram de modo diferente nas colônias sul-americanas. Na parte espanhola, o predomínio da pintura sobre a escultura e a talha é inegável. Informam os estudiosos que lá restaram dezenas de milhares de quadros, porque são também milhares as igrejas; no Brasil, predomina a estatuária.

Na América Latina, a fundação de cada povoação tinha quase lado a lado, na praça principal, a sede do governo e a igreja matriz. Isso não excluía que, ao lado dessa igreja, fosse construída outra, de outra ordem, ou irmandade, ou congregação, ou mosteiro, ou da Companhia de Jesus, onipresente.

As imagens contam histórias de outros homens, santos e santas, outros mundos, outros milagres, e ajudam a fixar a nova religião.

O índio deixa de ter uma história; é sacrificado, aos milhares, para crer na boa nova que lhe é imposta. Subsiste a história oral, repassada de geração em geração, recolhida por cientistas e escritores ao longo dos tempos.

Durante os três séculos de conquista e colonização, as principais tendências artísticas foram trazidas da Europa pelos religiosos que, às vezes, também eram artistas. Vieram de lá cópias de estátuas e, principalmente, missais e bíblias ilustradas, além de gravuras que já se tinham mostrado úteis na conquista de "infiéis", desde as Cruzadas. Partindo desses materiais, os outros artesãos recriaram os grandes mestres, produzindo toda a imaginária anônima que povoou os altares e os oratórios das igrejas e residências dos colonos. Como as artes eram ensinadas a grupos de índios, quase do mesmo modo que os mestres medievais o faziam, cada aprendiz começava desbastando a madeira ou a pedra ou pintando o fundo de uma tela e pequenos adornos. Levavam muito tempo para trabalhar as figuras de santos, cuja representação era, em princípio, bastante controlada pela Inquisição. Só pessoa de muita confiança "encarnava" ou pintava anjos e santos. Isso obrigou a reproduzir as mesmas composições e a repetir modelos aprovados. Os traços da natureza, da vegetação, dos habitantes e até das crenças de índios e de negros (no Brasil) só aparecem, ao se examinar as figuras menores, nos fundos de quadros: ou anjos com cabelos lisos e pretos (características de índios) ou de pele mais escura e cabelos quase pixains (características de negros), para inserir a marca das colônias nas obras. As frutas, as flores e as penas ornamentais dos índios registram o local de origem, visto que a confecção grupal resultou no anonimato. Às vezes, um detalhe decorativo — sereias, forma de preencher vazios na composição — permite identificar a cultura de origem.

No livro *Aspectos da arte brasileira* (MEC/Funarte) o professor Wladimir Alves de Souza informa que "existe na Biblioteca Nacional um repertório de gravuras com o título *Histoire sacrée da Ia providence et de Ia conduite de Dieu sur les hommes depuis le commencement du monde jusqu'aux tempsprédits dans l'Apocalypse, tirée de l'Ancien et du Nouveau Testament. "Représentée en Cinq Cents Tableaux gravés d'après Raphael et autres grands maitres et expliquées par les paroles mêmes de l'Ecriture en Latin et en Français, 3 volumes "in qto". Dedié à Ia Reine par Demarne Architecte et Graveur, ordre de Sa Majesté."*

História sagrada da providência e da conduta de Deus sobre os homens desde o criação do mundo até o tempo anunciado no Apocalipse, tirada do Velho e do Novo Testamento."Representada em 500 quadros gravados a partir de Rafael e outros grandes mestres e explicadas pelas próprias palavras da Escritura em latim e em francês, três volumes "in qto". Dedicada à rainha por Demarne, arquiteto e gravador, por ordem de sua majestade."

Mesmo sem maiores exames, é importante destacar a existência dessa obra, que contém 500 reproduções de quadros sobre a História Sagrada e indica Rafael como um dos pintores reproduzidos.

Os maiores centros na América do Sul hispânica de produção de imagens religiosas estão em Cuzco, Potosi, Quito e nas Missões do Paraguai. No Brasil, houve centros importantes no Norte, nos estados de Pernambuco, Paraíba, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro e nas Missões Jesuíticas, no Rio Grande do Sul. Estas últimas formavam um núcleo cultural com as Missões da Argentina e do Paraguai, até sua destruição.

Barroco

De um modo geral, podemos considerar que a principal característica do Barroco é a provocação de uma espécie de vertigem ao nosso olhar físico. Isso quer dizer que uma obra barroca imprime um fator de irrealidade, de desequilíbrio em nosso olhar. A vertigem do estilo barroco se deve, basicamente, à técnica de sua realização, que se apóia num conceito espacial diferente dos que o precederam na Europa cristianizada, como o estilo gótico e o estilo clássico, sucessivamente. O espaço é ocupado a partir dos ângulos dispostos em diagonal, ao contrário da lateralidade e da verticalidade da arte e da arquitetura gótica, que sugeria uma ascensão metafísica. A técnica barroca privilegia a linha curva em vez da linha reta, muito utilizada pelo estilo clássico do Renascimento, sugerindo harmonia e equilíbrio racional. Esta característica principal do Barroco obriga a que nosso olhar se dirija para fora, quer dizer, para além daquilo que o quadro nos mostra. É como se o pintor não tivesse conseguido conter, nos limites do quadro, o assunto de sua pintura. De acordo com o crítico de arte Ferreira Gullar, "no Barroco temos a impressão de que o mundo está do lado de fora (...), comprometido com a realidade".¹

O aparecimento deste estilo, tão contraditório em relação ao que se conhecia, revela, em grande parte a instabilidade religiosa e política provocada pela Reforma protestante na Europa na metade do século XVI, refletindo-se com mais vigor nas artes visuais da Itália e posteriormente da Alemanha. Consta do anedotário de muitos artistas, historiadores e estetas, ainda hoje preconceituosos, que o Barroco teria entrado pela "porta dos fundos" da história da arte.

² TAPIES, V. L. *O Barroco*. São Paulo, Cultrix, 1983.

³ Cf. GULLAR, F. *A vertigem do olhar*. In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

Isto é, que se tratava de um estilo "decadente", tendo em vista a virtude nobre do estilo clássico do Renascimento. Mas o preconceito inicialmente não se restringiria apenas ao aspecto estilístico, pois que tendo sido o termo originalmente cunhado na metade do século XVI por joalheiros espanhóis e portugueses para designar uma pérola de esfericidade irregular, imperfeita, logo ele não poderia constar das considerações e análises dos apreciadores das chamadas "artes maiores", como a pintura, a escultura, o desenho e a arquitetura⁴. O conceito do Barroco seria ainda desprezado pelos sábios iluministas do século XVIII, com Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, que o igualaria a qualquer coisa ilógica, bizarra ou grotesca. No início do século XIX, Jacob Burckhardt, um dos mais respeitados historiadores de seu tempo, condenaria o Barroco como inferior ao Renascimento, e somente ao final daquele século é que a estética barroca seria finalmente reconhecida, através dos trabalhos do historiador e esteta alemão Heinrich Wölfflin⁵.

O Barroco chegou ao Brasil relativamente cedo, por volta de 1660, considerando as dificuldades de comunicação e transporte da época. Ele é importado diretamente de Portugal e se manifesta, inicialmente, em Pernambuco e na Paraíba, seguindo depois pela Bahia, para chegar tardiamente a Minas Gerais. O Barroco mineiro surge na segunda metade do século XVIII, e já apresenta inúmeras características diversas do Barroco europeu. Por esse motivo, alguns estudiosos costumam dizer que o Barroco mineiro é na verdade rococó, porque corresponderia às mutações que o Barroco europeu teria sofrido desde o seu aparecimento original, no século XVI. Entretanto, dificilmente esta tese pode ser confirmada integralmente, já que ela despreza o desenvolvimento autônomo do barroco no Brasil e, em particular, em Minas Gerais. Talvez a característica mais importante do Barroco desenvolvido no Brasil, e que certamente alcança o seu esplendor e notoriedade pelo gênio de Aleijadinho. Em suma, ao contrário do europeu, que mantém certa uniformidade, e apesar das diferenças existentes entre as regiões européias, o barroco brasileiro incorpora uma variedade muito grande de tendências distintas, e quase sempre despreza o uso do *trompe-l'oeil* como forma de iludir o olhar⁶. Há

Curiosamente, na música, o Barroco surgiria do Clássico.

⁵ TAPIES, V. L. *O Barroco*. São Paulo, Cultrix, 1983.

⁶ Cf. GULLAR, F. *A vertigem do olhar*. In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

no Barroco brasileiro algo de carnavalização, de mistura e de luminosidade fulgurante, que lhe dão uma característica híbrida e, portanto, bastante singular em relação ao Barroco europeu.

Sob muitos aspectos e por motivos diversos, o Barroco tornou-se há algum tempo uma espécie de "mania" entre estudiosos das artes em todo o mundo. Críticos, ensaístas e pesquisadores se debruçam sobre a música, a literatura, a arquitetura e as artes visuais do Barroco, procurando enfocá-lo sob novos ângulos e criando, naturalmente, novas perspectivas sobre a sua presença na história das artes. A revitalização do Barroco na atualidade se deve ainda aos muitos músicos, escritores e arquitetos que o têm reinterpretado conceitual e estilisticamente sob a ótica da contemporaneidade, como é o caso do arquiteto Oscar Niemeyer em algumas de suas principais obras. Evidentemente que no conceito e no estilo sua arquitetura não é barroca, mas as curvas que vemos e a resolução espacial que nos toca em prédios como o Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte (MG), e na Catedral de Brasília (DF), são verdadeiramente reinterpretações do nosso barroco colonial. Artistas plásticos contemporâneos como Hilton Berredo e Ana Horta também reinterpretem, em suas obras, a noção vertiginosa que nos passa a obra barroca. Nas composições desses artistas, inevitavelmente, nos deparamos com a intenção de superar a idéia de verticalidade (comum à estética metafísica) e nosso olhar quase é obrigado a vagar, vertiginosamente, sobre a obra. Em outros casos, a revitalização tem sido simplesmente substituída pela banalização estilística do Barroco, evidentemente que atendendo aos interesses da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, como ocorre, por exemplo, nos espetáculos operísticos, através de tenores populares como Pavarotti, José Carreras e Plácido Domingo. Projetados popularmente no mundo do espetáculo comercial, como qualquer astro de rock ou de televisão e cinema, estes cantores de ópera acabaram por difundir uma visão popularesca e vulgar do Barroco.

Ronaldo Reis
professor

Alguns apontamentos: ensino da arte

No período colonial, desenvolveram-se trabalhos de educação estética para formação de artesãos, desde o século XVII. A conti-

nuidade da preparação de entalhadores, escultores, construtores, pintores, cinzeladores, ourives, músicos e cantores se prolongou até o início do século XIX, quando foi cerceada pela chegada da missão artística francesa. Os mestres neoclassicistas não admitiam o barroquismo dominante, porque estavam comprometidos e alguns tinham origem nas escolas estéticas da França de Napoleão.

Alguns pintores tinham ido a Lisboa, mas no retorno se defrontaram com a necessidade de economizar tintas, material ainda precioso. Antes usava-se a têmpera — cola com pigmentos para colorir. A pintura não dava *status*, restringia-se a um ofício de elementos populares. A sociedade exigia imagens para o culto religioso, subordinadas a modelos. O desenho era facilitado pela cópia ou adaptação, mas a pintura, a cor propriamente dita, abria-se para o autodidatismo em Recife, Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro.

Manoel Dias de Oliveira, pintor com formação européia, abre novos espaços artísticos, realizando obra de ambição erudita, e obtém a instalação da Aula Pública de Desenho e Pintura, em 1800, que inicia o ensino oficial das artes plásticas. Rompe com a cópia e instala o modelo vivo. Formou vários pintores. A Aula Pública, por influência dos franceses, foi fechada; mas abriu-se outra em Campos (RJ).

Começo de síntese: alguns pintores

Frei Ricardo do Pilar é considerado o primeiro artista importante, depois de Post e Eckhout, pintores de Nassau. Nasceu em Colônia, Alemanha. Lá adquiriu suas técnicas. Chegou, provavelmente, ao Mosteiro de São Bento, no Rio, em torno de 1660.

A vinda de frei Ricardo pode ser explicada devido à grande movimentação artística da época; nas relações entre as cortes européias era comum o deslocamento de artistas de uma para outra, conforme as encomendas das famílias reais aparentadas, além da força das diversas ordens religiosas.

Em 1663, há registro de trabalho seu fora do mosteiro. Pintou diversos painéis, relatando aparições da Virgem e santos da ordem; entre estas obras aparece *o Aleitamento de São Bernardo*. Vários desses trabalhos referem-se a santos que não eram de especial devoção entre portugueses e brasileiros.

No fim da vida, fez o *Senhor dos Martírios*, destacado por diversos historiadores como obra-prima da pintura colonial brasileira. Há uma marcada devoção a Maria, que se repete em quase toda a estatuária

recolhida aos diversos museus de arte sacra do país. Isso também acontece nos países andinos que, entretanto, têm as marcas da origem espanhola, quer nas cores, quer na composição dos quadros. Nos trabalhos de frei Ricardo as influências são mais as de sua formação alemã.

Padre Jesuíno do Monte Carmelo

Conforme os estudos de Mário de Andrade para o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nos anos quarenta, "A obra de pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo deriva da concepção do barroco europeu, importa à nossa arte colonial".

O autor destaca, na obra do padre, uma unidade de concepção que prescinde da tradição imposta e reflete exigências íntimas sociais e pessoais. Jesuíno não sabia "que o colorido e o enfeite do forro [da igreja] do Carmo ituano lhe brotavam duma realidade nacional contrária às riquezas e constâncias que vinham da Europa, que sabia das coisas. Pois a intuição, a pretensão dele não era também saber? Jesuíno nunca refletiu estar se vingando dos brancos Terceiros, impondo-lhes santos que não eram de 'pura raça caucásica'. Onde ficavam, então, respeito, humildade e obediência? (...) Carece não esquecer que Jesuíno era filho de parda, neto de parda (como consta da certidão de batismo da freguesia de Santos, em março de 1764, transcrita por M. de Andrade). E Maria Francisca, sua mulher, era branca, e também tinha portugueses na sua ascendência".

Na primeira fase, recebe lições em que é obrigado a se ignorar. Começa em Santos, mas consegue, como artesão, aprender o preparo das tintas, ainda que copiando cores, quando trabalha na matriz de Itu.

No Carmo de Itu, "prescinde de lições e tradições (...)", desprezando a composição, muda os temas, troca as cores, reflete de algum modo a religião popular brasileira. Vai observar melhor a expressão dos homens — e mais ou menos fixa uma fisionomia —, receita para as mulheres, as santas, só fazendo exceção para Nossa Senhora, que lhe exige mais dedicação. Os anjinhos, pintados às dezenas, também obedecem a um rosto padrão, com poucas exceções. "(...) Jesuíno é um mestiço e se revolta contra as condições sociais que o abatem, (...) se vinga e faz jurisprudência contra as leis da sociedade em que vive. Cria, na sua pintura, para os mulatos e os negros, um lugar de igualdade no reino dos céus."

No Carmo de São Paulo, depois de viúvo, há um refinamento estético; vive entre os frades e retorna às regras recebidas no começo

de sua vida artística. Torna-se mais decorativo, procura nas figuras o belo; a concepção do teto da igreja lhe é mais ou menos imposta, biografando Santa Teresa. Estuda para ser padre.

A última fase é posterior à tentativa de entrar na Ordem do Carmo ("que escândalo!"). Afobação assustada dos terceiros, discussões, defesas ferventes a favor do padre. Padre, mas mulato. Como aceitá-lo numa ordem "de pura raça caucásica", em que só por ter sido casado "com parda em terceiro grau" nem sequer um ariano puro podia professar? Pois Jesuíno vence ainda desta vez. A venerável Ordem Terceira do Monte Carmelo da vila de Itu, consciente das "virtudes do postulante, impetrou da Santa Sé um breve mandando admitir em seu Grêmio o padre Jesuíno do Monte Carmelo". Mas o breve nunca veio ou foi negado, e a vitória dele terminou nessa bofetada. Pardo, filho de pardo, neto de pardo. Negro. O padre aceitou tudo na sua humildade necessária, mas o negro Jesuíno Francisco, não. Em breve, se vingará outra vez. Afirma dos filhos a genealogia: a mãe deles é uma Godói, ele mesmo é da estirpe de Gusmão. Pinta a cara deles nos retratos de seus santos, depois de já ter feito o anjinho mulato. Mário duvida de suas descobertas e pede o exame de outras pessoas. Todas, inclusive Tarsila do Amaral, foram unânimes em reconhecer que o artista, conscientemente, fizera o anjo mulato. Aponta também um beato mulato no céu da mesma igreja.

Junto com outros padres, entre eles os filhos já ordenados, concebe seu maior projeto: a igreja de Nossa Senhora do Patrocínio de Itu. Para realizá-lo, esmola; viaja como mendicante; vai à Corte conseguir recursos e levanta o templo; cuida de supervisionar o dia todo, a maior e mais bela igreja da vila.

"A coleção de quadros do Patrocínio reflete tudo isso (...), os quadros do Patrocínio são uma obra comovente. (...) Todos esses santos desandam a sofrer com uma violência e um realismo espanhol. (...) Jesuíno repudia por instinto qualquer síntese conformista (...), se afasta bravamente do espírito e do estilo da arte européia que imaginava seguir."

Ele reiventava o mundo

"Em verdade, na consciência daquela gente ainda não se tinha geografado o mapa imenso do Brasil."

Este e outros fragmentos deste texto, que aparecem entre aspas, foram extraídos do estudo *O Aleijadinho, em Aspectos das artes plásticas no Brasil*, de Mário de Andrade.

Antonio Francisco Lisboa era respeitado. Pressentiam-lhe o gênio, e se não enriqueceu, de certo, foi porque, ver a maioria dos artistas, gastava o que ganhava. E sabe-se também que foi um mão-aberta. Se ganhou meia oitava de ouro por dia, como refere Bretas, isso durou algum tempo, só antes da celebridade, ou já quando na reta da morte foi explorado pelo discípulo Justino, na construção dos altares para o Carmo de Ouro Preto.

"Reconhecidamente aceito como artista de valor, célebre a ponto de lhe aceitarem as exigências e caprichos, o Aleijadinho quase não foi celebrado no tempo dele. Em 1790, o livro de registro dos fatos notáveis de Mariana, o nomeia já como 'superior a tudo e singular'. Mas, diz Mário de Andrade, que as Cartas Chilenas não se referem a ele, não se sabendo de qualquer contato com os Arcades. Não se menciona seu nome mas, 'o artista' ou o 'arquiteto famoso de Vila Rica'. Só uma ata, por causa de uma necessidade de interpretação, é que esclarece, definitivamente, ser do Aleijadinho a arquitetura do Templo (São Francisco, de São João d'El Rey).

"Nas igrejas mineiras do século XVIII, a gente percebe a luta de duas influências principais: a do Aleijadinho e a do engenheiro reinol Pedro Gomes Chaves, anterior ao brasileiro. (...) O Aleijadinho, surgindo da lição de Pedro Gomes Chaves, vem *genializar* a maneira deste, criando ao mesmo tempo um tipo de igreja, que é a única solução original que jamais inventou a arquitetura brasileira. (...) Esse tipo de igreja, fixado imortalmente nas duas São Francisco de Ouro Preto e São João d'El Rey, não corresponde apenas ao gosto do tempo, como se distingue das soluções barrocas luso-coloniais. (...) É certo que elas não possuem majestade, como bem denunciou Saint-Hilaire. Mas a majestade não faz parte do brasileiro, embora faça parte comum de nossa paisagem. (...) São dum sublime pequenino, dum equilíbrio, duma pureza (...). São barrocas, não tem dúvida, mas a sua lógica é tão perfeita, que o jesuitismo enfeitador desaparece, o enfeite se aplica com uma naturalidade tamanha que se o estilo é barroco, o sentimento é renascente.

"(...) como santeiro, o Aleijadinho nada tem de primitivo. As suas estátuas e altos-relevos não divergem, sensivelmente, da estatuária religiosa hispano-portuguesa, nem sequer num individualismo pronunciado. Divergem muitas apenas por serem melhores que o comum, sobretudo providas de mais caráter, e algumas por serem genialmente plásticas. Porém, o individualismo propriamente não se reflete nelas, mesmo nas estátuas torturadas dos Passos. Um ou outro processo de toronar bocas, golpear olhos, etc, é mais maneira de ser que individualismo (...)."

Foi evoluindo, gradativamente. Só depois dos trinta e cinco anos é que se mostra são, que deixou nas duas São Francisco e nas pedras das duas Carmos, uma das elevadas expressões plásticas do gênio humano. Depois, a doença chegou... E foi Congonhas.

"O aparecimento da doença (a misteriosa Zamparina) divide em duas fases nítidas a obra do Aleijadinho. A fase sã (...) se caracteriza pela serenidade equilibrada e pela clareza magistral. Na do enfermo desaparece aquele sentimento remanescente (...), surge um sentimento muito mais gótico e expressionista. A deformação na fase sã é de caráter plástico. Na fase doente é de caráter expressivo.

"Manifesta freqüentemente a tendência para deformar as figuras aumentando-lhes um pouquinho o tamanho da cabeça. Isso vem no São Jorge e nos profetas de Congonhas, nos painéis dos púlpitos. Esse é um processo comum aos escultores góticos de França (...); reinventado entre nós pelo Aleijadinho, dá para as figuras uma força impressionante, meio fantasmal. Um tempo imaginei, que no caso dos projetos da escadaria de Congonhas, isso derivasse das necessidades da escultura arquitetural, a desproporção vindo de propósito para que se desse proporcionalização dentro da perspectiva. Que é proposital estou certo (...); nem raro e com manifesta intenção expressionista nos Passos, pra tornar certas figuras (no geral, os infieis) mais impressionantes, mais assombradas".

Numa nota ao pé de página, Mário informa que na viagem de 1917 contou setenta e quatro figuras de madeira nos Passos e que Manuel Bandeira, em 1928, contou sessenta e seis figuras. Termina dizendo: "Será que suprimiram algumas? É necessário saber quantas ainda estão nas capelas, hoje".

"E na escultura ele é toda uma história de arte. Bizantino, às vezes, como no leão de Congonhas, freqüentemente gótico, renascente às vezes, freqüentemente expressionista à alemã, evocando Granach, Baldung, Klaus Sluter; e mais raro realista dum realismo mais espanhol que português.

"É a solução brasileira da Colônia. É o mestiço e é logicamente a independência."

Vive o Aleijadinho, Antonio Francisco Lisboa, entre 1730 e 1814.

A seleção de estudos sobre a imagem colonial buscou, deliberadamente, oferecer os textos do Modernismo, que revalorizam, com pesquisa séria, a época.

Maria Helena Silveira
professora

Bibliografia

- ALVES DE SOUZA, W. *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1981.
- ANDRADE, M. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo, Martins, 1963.
- . *Cartas de trabalho*. Rio de Janeiro, Sphan/Pró-Memória, 1981.
- CAMPOFIORITO, Q. *Pintura fluminense*. Catálogo de Exposição.
- GULLAR F. *A vertigem do olhar*. In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.
- HAMMOND, I. *Los conquistadores españoles*. Barcelona, Noguer, 1969.
- HEMMING, J. *La conquista de los Incas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MORAIS, F. *Artes plásticas na América Latina*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- TAPIES, V. L. *O Barroco*. São Paulo, Cultrix, 1983.

A VIRADA POLÍTICA

Século XIX: transformações no Brasil

A formidável e crescente pressão das necessidades ligadas à Revolução Industrial acarreta alterações profundas para as áreas coloniais americanas. A derrocada das cortes ibéricas, sob o impacto da intervenção napoleônica, cria as condições que permitem a eclosão do movimento de autonomia, que sacode os povos da América Latina. Na primeira década do século XIX, surgem, por toda parte, os sintomas e os fatos que anunciam as transformações. Bolívar e Miranda, ao Norte; San Martín e O'Higgins, no Sul; a corte portuguesa vem para o Brasil. Abreu Lima, um brasileiro, participa nas lutas de Bolívar e nas revoltas de Recife. Lord Cochrane comanda, no Peru, e depois vem para o Brasil.

O pensamento político dos homens desse tempo pode ser investigado pelo exame das peças das devassas, realizadas pela justiça ou pelo arrolamento das bibliotecas dos diferentes conspiradores, que se orientavam pela leitura de autores franceses, especialmente os enciclopedistas.

Com a vinda da corte e com a Independência torna-se necessário preencher os cargos do aparelho do Estado recém-criado. A imprensa, que fora vedada na época colonial — a ponto de ter sido condenada ao fracasso a tentativa de Gomes Freire de Andrade — encontra campo de ação, depois de 1831. Criam-se cursos superiores de Direito e de Medicina.

É uma fase difícil, cheia de perturbações políticas e sociais. "O vasto, disperso e ganglionar império, que surge para o mundo in-

ternacional, se dilacera em lutas internas as mais contraditórias." As duas revoluções pernambucanas (1817 e 1824), a Cabanagem amazônica, a Balaiada maranhense, a guerra dos Farrapos (que dura 10 anos), a Sabinada baiana, as insurreições mineira e paulista, a rebelião Praieira pernambucana são indícios de que existe uma fermentação. Nenhuma teve êxito, mas marcaram as discordâncias regionais. Para atender às necessidades novas, o país improvisa quadros políticos, diplomáticos, militares, intelectuais. Surge o parlamento, onde deságuam, de uma forma ou de outra, muitas das inquietações do tempo. A vida nos centros urbanos se acelera, a atividade comercial aumenta, há luta política, os jornais agitam.

Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* aponta: "(...) um traço constante na nossa vida social: a posição suprema que nela detêm, de ordinário, certas qualidades de imaginação e inteligência, em prejuízo das manifestações do espírito prático ou positivo. O prestígio universal do *talento*, com o timbre particular que recebe essa palavra nas regiões, sobretudo onde deixou vinco mais forte a lavoura colonial e escravocrata, provém sem dúvida do maior decoro que parece conferir a qualquer indivíduo o simples exercício da inteligência, em contraste com as atividades que requerem algum esforço físico. O trabalho mental, trabalho que não suja as mãos e não fatiga o corpo, pode constituir, com efeito, ocupação em todos os sentidos digna de antigos senhores de escravos e de seus herdeiros. Não significa neste caso amor ao pensamento especulativo. A verdade é que, embora presumindo o contrário, dedicamos, de modo geral, pouca estima a especulações intelectuais — mas, amor à frase sonora, ao verbo espontâneo e abundante, à erudição ostentatória, à expressão rara. Para bem corresponder à função que, mesmo sem o saber lhe conferimos inteligência, há de ser ornamento e prenda, nunca instrumento de conhecimento e de ação".

A sociedade escravocrata do Império gerou um tipo de ensino, de conformidade com seus padrões. Um ensino em que ficava caracterizada a face desinteressada, meramente ornamental, divorciada da realidade ambiente. Mas em que se encontravam também as duras marcas da disciplina social da Colônia, a que a classe dos senhores dera todos os seus traços, a "pedagogia sádica" de que fala Gilberto Freire.

Para Nelson Werneck Sodré "as características da inteligência, no Brasil, visíveis naquele tempo e ainda hoje presentes, constituem um dos traços mais significativos do caráter nacional: amor *pronunciado* pelas formas fixas e pelas leis genéricas, que circunscrevem a realidade complexa e difícil dentro do âmbito dos nossos desejos, é dos aspectos

mais constantes e significativos do caráter brasileiro. Essas construções de inteligência representam um repouso para a imaginação. (...) O prestígio da palavra escrita, da frase lapidar, do pensamento inflexível, o horror ao vago, ao hesitante, ao esforço e, por conseguinte, a certa dependência e mesmo abdicação da personalidade, têm determinado nossa formação espiritual. Tudo quanto dispense qualquer trabalho intelectual acurado e fatigante, as idéias claras, lúcidas definitivas que favorecem uma espécie de atonia da inteligência, parecem-nos construir a verdadeira essência da sabedoria".

Maria Helena Silveira
profesora

O ensino oficial de arte no Brasil

Nas palavras do historiador de arte Quirino Campofiorito, "o século XIX apresenta à História da Arte no Brasil o sério desafio de ter sido a época decisiva para a formação de nossa cultura nacional"¹. A chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, e a seqüência de ações empreendidas de imediato por d. João VI, nos campos político e econômico, elevariam a antiga colônia a um patamar histórico até então desconhecido, cujas conseqüências mais importantes, no correr do século, seriam a criação de um Estado nacional independente, em 1822, e, finalmente, o advento da República, em 1889. Ao longo desse curto período, surgiria no Brasil uma classe média urbana permeável às influências da cultura burguesa européia, estabelecendo um contraponto ao ambiente católico, monárquico e tropical, característico da herança colonial do extenso período anterior. De fato, é neste cenário cultural que a pintura colonial brasileira — desenvolvida, principalmente, nas cidades de Salvador, Olinda, Recife, Rio de Janeiro, Ouro Preto e Diamantina — abrigava um olhar místico-religioso e gêneros e estilos ecléticos. Copiando com mestria de

¹ CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX. A missão artística francesa e seus discípulos. 1816-1840*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1983. v. 2, p. 18.

² De acordo com Campofiorito, "nossos pintores tacitamente se subordinavam à cópia ou à adaptação dos modelos europeus que lhes chegavam e que correspondessem à preferência das autoridades que decidiam sobre os trabalhos destinados à decoração dos templos". CAMPOFIORITO, Q. Op.cit. Vol.I, p.18.

ilustrações de missais e bíblias e de outros tipos de gravuras que eram importadas da Europa, os artífices brasileiros, no entanto, não se davam conta de sua subordinação à *convencionalização*, decorrendo daí aquilo que o historiador chama de "anemia criativa" . Contudo, vale destacar os nomes de José Joaquim da Rocha e Manuel da Costa Ataíde, este último contemporâneo e colaborador de Aleijadinho em algumas realizações.

Formada por artistas que fugiam da reação antinapoleônica, na França, a missão estrangeira traz para o Brasil "as doutrinas estéticas e os preconceitos moralistas da recente revolução burguesa", e este "modernismo laico e progressista — conforme sublinha Campofiorito —, mas imposto de fora, além de cortar a tradição colonial de raízes religiosas e barrocas, deu início ao ensino oficial de belas artes no Brasil" . Curiosamente, isso que pode ser, grosso modo, chamado de primeira modernidade brasileira, se estabelece a partir da própria Corte portuguesa e, nesse particular, da iniciativa original de d. João VI, interessado em aparelhar a nova sede metropolitana do governo. A Missão Artística Francesa, na verdade, não se restringiu apenas à Arte, mas igualmente à Ciência e aos chamados ofícios, sendo composta de pintores, escultores, arquitetos, gravadores de medalhas, engenheiros mecânicos, especialistas em cálculos de construção civil (estereotomistas), mestres em construção naval, cartógrafes, mestres em carpintaria e em Serralheria e ferreiros. Ao todo, mais de uma centena e meia de pessoas chegaria ao Rio de Janeiro, sede da Corte no Brasil, em 20 de março de 1816, depois de quase setenta dias no mar. Dentre os mais importantes pintores, escultores, gravadores e arquitetos que vieram na Missão, estavam Nicolas Antoine Taunay (pintor), Auguste-Marie Taunay (escultor), Charles Simon Pradier (gravador) e Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny (arquiteto), a eles juntando-se pouco tempo depois o pintor Jean-Baptiste Debret. Cinco meses após a chegada da Missão, o governo inauguraria então a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 12 de agosto de 1816, que não chegaria a funcionar. Mas os trabalhos somente seriam desenvolvidos plenamente a partir de 1826, portanto, quase uma década depois .

³ Idem, p.19.

Idem.p.1.

Idem. p. 22-7. Segundo Quirino Campofiorito, a origem dessas iniciativas frustradas e adiamentos pode ser creditada a dois aspectos singulares. O primeiro se deve à natural contradição da monarquia portuguesa ter trazido para o Brasil uma Missão...

O início oficial do ensino artístico formal no Brasil foi difícil de se concretizar, e os estrangeiros deixaram de lado suas obrigações para com a Corte Real e realizaram muitas obras, documentando o que era de interesse da nobreza, como registram os quadros: *A aclamação de dom Afonso Henrique*, *A coroação de dom João VI* e *Os gansos de frei Felipe*, de Nicolas Antoine Taunay; *Desembarque da imperatriz dona Leopoldina*, *A sagração de dom Pedro I* e *O embarque de tropas para Montevideú*, de Jean Baptiste Debret⁶. Contudo, a exuberância da natureza brasileira levaria esses artistas a procurarem a proximidade das florestas e da paisagem ainda não totalmente urbanizada do Rio de Janeiro e de outras partes do país. Taunay instalaria seu ateliê e residência no coração da floresta da Tijuca, em frente à Cascatinha — uma localidade à época

(continuação) ...composta de artistas estrangeiros identificados com a Revolução Francesa, sendo, portanto, alinhados com as teses republicanas da burguesia de seu país e contrários à monarquia, e o outro aspecto se deve à prática política oficial comezinha da Corte portuguesa, em indicar nomes de nobres sob seu abrigo para a administração da instituição, o que evidentemente desagradava aos franceses. Esses administradores portugueses eram, de um modo geral, pintores sem qualquer talento especial, e acabavam criando intrigas entre os artistas franceses e a Corte portuguesa, provocando o descontentamento dos primeiros.

Cabe aqui uma breve exposição sobre o gênero de pintura histórica. Historicamente, esse gênero surgiu por volta de 1750, coincidindo, portanto, com o abandono por parte dos artistas da visualidade barroca cortesã, ao mesmo tempo em que se aproximavam das práticas transformadoras da burguesia industrial, que então emergia na Inglaterra, e com os ideais revolucionários que começavam a mobilizar a burguesia francesa. Sob este aspecto, o gênero histórico se encarregou de refletir uma doutrina estética baseada em grande parte no elogio do indivíduo e nos preconceitos moralistas da burguesia, contrapondo-se, por conseguinte, ao legado estético da Antigüidade, que via na realização da obra a expressão coletiva da admiração do homem pelo seu criador, e da mesma forma contrapondo-se aos desvios morais do mundo cortesão absolutista. Sendo assim, a temática preferida dos artistas referia-se às façanhas e eventos monumentais como as sagrações de generais, grandes batalhas, primeiras missas, execuções, como também alusões a mitos e lendas do passado. Ainda sob o ponto de vista temático, a doutrina estético-visual do gênero histórico adotava, preferencialmente, uma perspectiva literária para narrar o que o observador estava vendo. Eram verdadeiros sermões pictóricos, no sentido literal de uma evangelização social, com base nas idéias de Jean-Jacques Rousseau e Diderot. Do ponto de vista estilístico, o gênero histórico é revestido de uma pluralidade até certo ponto desconhecida dos períodos anteriores. Dessa forma, os estilos adotados procuravam reviver "arqueologicamente" os estilos do passado, surgindo então o Neoclássico, o Neogótico e o Neobarroco, além do estilo Paladiano, muito utilizado pelos arquitetos e paisagistas da Inglaterra, que procurava reviver os estilos da Idade Média e da Antigüidade pré-clássica.

inóspita e de difícil acesso. E junto com o filho, Félix Taunay, privilegiariam o paisagismo, traduzindo "os impressionantes recantos da mata virgem e dos lugares ensolarados"⁷. Taunay registraria ainda diversas localidades marginais ao centro urbano da cidade do Rio de Janeiro, como o Largo da Carioca, explorando o contraste dos morros e do espelho-d'água da Baía de Guanabara. Já Debret, apaixonado pela vida do interior, optaria pelo desenho, para registrar os tipos humanos, a paisagem e a vida social, características de cidades paulistas como Lorena, Taubaté, Aparecida, Jacareí, Mogi das Cruzes e Itu, dentre outras mais. Para Campofiorito, os desenhos de Debret "revelam um artista brilhante e um observador arguto e inteligente, capaz de ver com os olhos e julgar com uma consciência que devem ter parecido inconvenientes ao preconceituoso comportamento oficial"⁸.

Dentre os artistas da Missão que não eram pintores, certamente o que merece maior destaque pela qualidade e representatividade do conjunto de obras realizadas é o arquiteto Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny. De formação clássica e com vários prêmios internacionais em sua bagagem, Grandjean de Montigny havia sido, na França, um admirador confesso de Napoleão Bonaparte, tendo realizado várias obras importantes para o seu governo, fora daquele país. De acordo com Quirino Campofiorito, Grandjean de Montigny chegou a ter inúmeras residências na cidade, dentre elas um solar no bairro da Gávea, ainda preservado e tombado, e que é um "modelo admirável de habitação em clima tropical"⁹.

Idem. p. 36. Cabe acrescentar que Félix Taunay se tornaria, posteriormente, professor de desenho de d. Pedro II, e suas iniciativas na administração da Academia foram, segundo Campofiorito, extremamente positivas. Foram suas as proposições de serem criadas as Exposições Gerais e as diversas premiações oficiais aos artistas que se destacavam, inclusive, a instituição do Prêmio de Viagem ao Exterior, que perdura ainda hoje. Félix Taunay foi também quem primeiro instalou a aula de História da Arte no currículo da Academia, p. 49-50.

Idem. p. 45. Note-se aqui que o paisagismo e o retrato são outros gêneros trazidos pelos artistas da Missão Francesa, sendo que estes eram os que mais se aproximavam da subjetividade moderna que iria despontar com força ao longo do século XIX. Não muito diferentemente do gênero histórico, a doutrina estética desses gêneros pregava em larga escala o asceticismo moral, revelado por pinturas de retrato que procuravam captar subjetivamente a austeridade e a dignidade do homem burguês, contrapondo-se à lascívia e à picardia do cortesão. Da mesma forma, as paisagens procuravam captar da natureza recantos idílicos, nos quais o artista revelava toda a melancolia do mundo moderno, que se afastava celeremente da vida natural.

⁹ Idem. p. 30-1.

A partir de 1830, começam a surgir os primeiros discípulos brasileiros dos mestres da Missão Francesa, que merecem destaque pela qualidade e versatilidade de suas obras. Manuel de Araújo Porto-Alegre e August Muller são, dentre alguns outros, os principais deles. A pintura de Araújo Porto-Alegre é fortemente influenciada pelo gênero histórico, aprendido com Debret e com outros mestres franceses, com os quais Araújo conviveu em Paris, o que pode ser constatado no óleo *Estudo para a sagração de Dom Pedro II*, por ele realizado, em torno de 1842. Sem tanto talento intelectual quanto seu companheiro, August Muller foi igualmente discípulo de Debret, tendo depois exercido os cargos de pintor e professor de pintura, no gênero paisagístico da Academia de Belas Artes. De acordo com diversos críticos e historiadores de arte, como pintor do gênero retrato, Muller teria se revelado melhor do que Porto-Alegre, o que pode ser comprovado através de alguns exemplos, dentre os quais se destaca o *Retrato de Grandjean de Montigny*, pintado por ele, por volta de 1843.

A segunda metade do século XIX será quase que inteiramente caracterizada pelo surgimento de pintores nacionais, formados pelo ensino oficial, cuja orientação estética fazia com que os artistas vergassem sob o peso dos rígidos padrões neoclassicistas impostos pela Academia. As telas ganham dimensões inusitadas para registrarem e exaltarem civicamente o Império; são realizados inúmeros retratos da nobreza e de seus designatários, estabelecendo "toda uma documentação figurativa de interesse óbvio", conforme nota Quirino Campofiorito . Dentre os pintores exponenciais desse período, formados pelo ensino acadêmico, estão Vítor Meirelles, Pedro Américo, Antônio Parreiras, Almeida Júnior e outros. As telas mais conhecidas de Vítor Meirelles são *Primeira missa do Brasil*, *Batalha do Riachuelo* e *Batalha dos Guararapes*, todas de grandes dimensões, nas quais se observa tanto a composição de gênero histórico-cívico quanto a preocupação do retratista. Da mesma forma Pedro Américo se preocuparia em suas telas com os temas militares, das quais a *Batalha do Avaí* é um bom exemplo do convencionalismo acadêmico a que se submetiam aqueles artistas. Antônio Parreiras é outro artista dessa geração, que seguiria os ditames acadêmicos, em que pese sua sensibilidade extraordinária para interpretação da natureza, cujo gênero paisagístico o iria consagrar.

Parreiras dedicaria grande parte de sua trajetória de artista a registrar as paisagens e praias de Niterói, cidade onde morava e onde fundaria a Escola do Ar Livre. Já Almeida Júnior é um dos raros artistas dessa geração a "quebrar a rotina da pintura acadêmica", conforme diz Campofiorito¹. Em sua tela *Caipira picando fumo*, por exemplo, pode-se ver uma forte influência da nova pintura européia, sobretudo do realismo plástico, o que significava de certo modo uma rejeição às imposições da estética oficial.

O advento republicano, em 1889, traria junto com as naturais inquietações sociais, políticas e econômicas um processo de descentralização e, por conseguinte, de autonomia regional, estimulando o surgimento de outros centros de formação cultural e artística por todo o país. O liberalismo ganha força nas diversas esferas da vida social, e inevitavelmente, o ensino artístico e o academicismo, bases de sustentação da estética oficial do regime imperial recém-derrubado, não passam pelo crivo do governo republicano. Entretanto, como não é possível acabar com uma cultura sedimentada ao longo de quase um século por um simples decreto, ainda permanecerão por algum tempo mais a visão pictórica neoclassicista, convivendo com algumas novas formas de expressão plástica.

No primeiro sopro de renovação, dado por Henrique Bernadelli, um pouco antes da República, onde em telas como a *Tarantelha*, de 1884, já se pode ver uma certa naturalidade em relação à rigidez da disciplina acadêmica. Ainda por volta dessa época, Belmiro de Almeida pintaria alguns quadros, que já indicavam uma provável influência do realismo plástico, e um pouco mais adiante, do impressionismo europeu, como se pode ver na tela *Efeitos de Sol*, de 1892. A mordacidade de Belmiro de Almeida o levaria, ainda, a esculpir a figura do *Manequinho*, vertendo água em praça pública, formando um nítido contraste com a sobriedade das esculturas academicistas. Mas seria Eliseu Visconti o primeiro pintor a romper, claramente, com a estética oficial e o conservadorismo que esta impunha aos artistas. Para Campofiorito, Eliseu Visconti é o pioneiro do modernismo no Brasil — opinião que compartilhamos —, na medida em que "dirige o interesse da técnica no sentido que

¹ Idem. p.38.

Atribui-se ao artista francês Coubert a introdução dessa forma de expressão na arte do Romantismo.

² CAMPORIOFITO, Q, Op. cit. p. 18.

permite toda uma nova conceituação da pintura"¹ . Ainda de acordo com o historiador, nos temas cotidianos, como na tela *Maternidade*, de 1906, Visconti "conjuga a figura humana com a natureza, criando comoventes espetáculos ao ar livre, com suas cores matizadas e luminosidade dispersa na atmosfera admiravelmente obtida" . Também Giorgina de Albuquerque abordaria os temas cotidianos com notável sensibilidade impressionista, como se pode perceber na tela *Canto do Rio*, de 1920. Outro artista dessa geração que se destacaria sob a influência impressionista seria Rodolfo Chambelland, cuja tela *Baile à fantasia*, de 1913, explora os efeitos da luz no espaço, ressaltando o sentido decorativo do tema. Além deste, pintores como os irmãos Thimóteo da Costa, Rafael Frederico, Presciliano Silva, dentre outros, se impõem no cenário artístico nacional, contribuindo para o advento do modernismo brasileiro, o que viria a ocorrer, em pouco tempo, com a polêmica exposição de Anita Malfatti em São Paulo, que serviria para estimular mais adiante os modernistas da Semana de 1922.

Ronaldo Reis
professor

Bibliografia

- CAMPOFIORITO, Q. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1983.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- JANSON, H. W. *História da arte*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- WERNECK, N. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

Idem. p. 25.

Idem. p. 26.

INTRODUÇÃO DE TECNOLOGIAS DE REPRODUÇÃO

A fotografia como meio de reprodução

Técnica de reprodução, a fotografia surge na terceira década do século XIX, numa Europa em plena expansão industrial e numa sociedade que se tornava mais complexa e necessitada de novos tipos de registro.

A fotografia não foi, contudo, o resultado de uma descoberta, mas produto de ensaios, experiências isoladas e paralelas de alguns inventores, que buscavam, através da câmara obscura e das regras da perspectiva renascentista, uma forma de reprodução de objetos, paisagens, pessoas, através da impressão da luz. Daguerre, Niépce, na França; Talbot e Herschel, na Inglaterra, por volta de 1830, conseguem as primeiras conquistas no campo da fotografia. No Brasil, Hercule Florence obtém, em 1833, a primeira imagem fotográfica das Américas .

Ao contrário de outras invenções do século XIX, cujos efeitos seriam reconhecidos por sua imediata incorporação na vida

O francês Hercule Antoine Florence (1804-1879), que participara como desenhista da Expedição Langsdorff (1821-1829) realiza, a partir de 1830, na vila de São Carlos, hoje Campinas, São Paulo, experiências pioneiras em toda a América no campo de reprodução gráfica, visando obter cópias de seus estudos sobre os sons emitidos por animais. Ao batizar suas invenções de *photographie*, Florence foi o primeiro a usar o vocábulo em todo o mundo.

Para maiores informações vide Kessey, Boris. *Hércules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 2. ed. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

prática, a fotografia — sem que seus inventores suspeitassem — representaria um impacto mental, uma transformação radical na maneira de pensar pela *automaticidade* da representação das formas e pela abstração da representação monocromática, associada a uma pretensa objetividade na representação do real. A imagem fixa permitia ainda "ver por mais tempo" e "ver mais longe", prolongando o alcance do olhar no tempo e no espaço. Com razão, Jules Janssen chamava a fotografia de "a verdadeira retina do sábio".

François Arago, astrônomo, físico e homem político francês, ao anunciar a invenção de Daguerre à Academia de Ciências e de Belas Artes, em 19 de agosto de 1839, atribui ao daguerreótipo uma tríplice função no conhecimento científico: "copiar" os hieróglifos do Egito, monumentos e estátuas antigas; registrar o invisível do microscópio e o distante do telescópio. Com efeito, razões técnicas impediram que o homem fosse o primeiro tema da fotografia. Os materiais sensíveis à luz, nos primeiros tempos, obrigavam a uma exposição na câmara obscura, extremamente longa, o que só possibilitava, de início, fotografar objetos inanimados e pessoas que se sujeitassem à imobilidade por alguns minutos.

Embora o retrato individual ganhasse grande aceitação, não se podia, ainda, falar em difusão da fotografia.

Por ser cópia única, o daguerreótipo correspondia ao desejo da burguesia de perpetuar sua própria imagem, permanecendo até meados do século XIX como privilégio dos mais abastados. A partir dos anos 40, o retrato se torna mais popular em todo o mundo graças a modificações introduzidas nos ingredientes físico-químicos da fotografia e no seu suporte. Para obter uma imagem nítida, precisa e facilmente reproduzível, Talbot inventa o

² O daguerreótipo - neologismo criado para homenagear seu inventor, o artista francês Louis-Jacques Mande Daguerre - é uma chapa metálica prateada, semelhante a um espelho que, submetida a operações físico-químicas, conserva na sua superfície a imagem exata de um objeto, uma pessoa, uma paisagem. Lembra Frizet que o daguerreótipo, antes de ser uma imagem, é um objeto extremamente frágil, de difícil manuseio e arquivamento.

Calotipia: técnica inventada por William Henry Fox Talbot, entre 1841-43 e que consistia na obtenção de um negativo em papel preparado com sais de prata e que exigia alguns minutos de exposição. A grande novidade apresentada pelo calótipo foi a possibilidade de se obter um grande número de cópias a partir de um mesmo...

calótipo, entre 1841-43. Dez anos depois, Scott Archer desenvolve um método que possibilita o uso do colódio sobre o vidro'. Uma série de técnicas de reprodução foi, então, derivada do emprego do colódio, como o ambrótipo e o ferrótipo . Mas foi a *carte de visite*, verdadeira carteira de identidade portátil, cópia fotográfica em papel albuminado, colada ao cartão-suporte, que encontrou a maior popularidade, tornando-se em pouco tempo a grande moda, originando o hábito da troca desses cartões entre familiares e amigos.

A *carte de visite*, por sua vez, deu origem a uma outra moda, representada pelo álbum de família, em geral, de capa em couro trabalhado, fecho metálico, introduzido para acondicionar os retratos, as lembranças de lugares visitados, a reprodução de quadros, enfim, momentos de vida pessoal, que passam a contar com o reconhecimento social.

Nas grandes cidades — Paris, Londres, Berlim, Hamburgo, Rio de Janeiro — os ateliês de retratistas se multiplicam e tornam-se locais de visita obrigatória do *grand monde*. Tapetes, cortinas, poltronas, colunas, quadros formam um arranjo cênico, que varia segundo a importância do cliente.

A partir de 1880, a criação das placas secas, negativas, provoca uma mutação na técnica fotográfica e inaugura uma época considerada "clássica", momento em que o meio parece usufruir, plenamente, sua especificidade e ganhar autonomia. O usuário passa a ter, à sua disposição, um suporte já preparado, seco, fácil de transportar e conservar, produzindo clichês, que exigiam um tempo de exposição dez vezes menor que nos primeiros procedimentos, inaugurando uma nova relação da fotografia com o tempo. O suporte deixa de ser o vidro e passa a ser o papel e, a partir de 1888, celulói-

(continuação) ...negativo. Os negativos obtidos através do uso do colódio sobre a vidro - método desenvolvido por Scott Archer, em 1851 - superam os negativos em papel por volta de 1855. As chapas de vidro eram usadas ainda úmidas e reveladas logo em seguida para aproveitar a sensibilidade da emulsão.

⁴ "O ambrótipo mantinha ainda a tradição elitista da peça única - assim como o daguerreótipo - e era também apresentado num estojo decorativo. Trata-se de um negativo em vidro, colocado no estojo com a face da emulsão para cima, contendo por baixo um fundo preto (tecido ou papel) ou mesmo a parte posterior da chapa pintada com verniz preto, resultando pois como um positivo.

O ferrótipo era um positivo obtido diretamente sobre uma chapa metálica, a qual tinha a vantagem de não se quebrar facilmente como o ambrótipo. Tinha, entretanto, a desvantagem de apresentar a imagem ao contrário." Kessey, Boris, 1983, p. 876.

de ou película, que George Eastman utilizaria nos seus pequenos aparelhos chamados *Kodak* .

A máquina fotográfica se miniaturiza, não precisa mais ficar fixa; um botão aciona o mecanismo de regulação da velocidade; o fotógrafo ganha liberdade de gestos e assume posições até então inéditas no ato de fotografar. A Kodak resume os novos tempos na sua publicidade: "aperte o botão e nós faremos o resto".

Essa facilidade de manuseio se traduz num novo tipo de fotografia: o "instantâneo", que torna possível fotografar o salto de um cavalo, o pulo de uma criança, a passagem de um automóvel, os jogos fisionômicos de um homem, fazendo praticamente da fotografia — como diz Arlindo Machado — "um sistema significante de 'suspensão do tempo', de congelamento da imagem num instante mínimo e único".

Habitado aos cânones da representação da pintura e da ilustração, o espectador estranharia os primeiros instantâneos, que exigiam dele uma operação mental para a qual não estava acostumado: extrapolar o movimento em sua continuidade, a partir do instantâneo fotográfico, operação herdada do fim do século e fundamental na visão moderna contemporânea.

A representação do tempo e do movimento na imagem sempre foi, aliás, perseguida pelo homem (como comprovam os cavalos de mais de quatro patas na estatuária grega, a dança de Shiva, na mitologia hindu etc). No século XIX, serão fundamentais as experiências do fotógrafo Eadweard Muybridge que, através de aparelhos que desenvolve, estuda o movimento de animais e do homem, e também as experiências do fisiologista Étienne-Jules Marey com a invenção do fuzil fotográfico (aparelho que decompunha o movimento, produzindo 12 vistas por segundo, base tecnológica do cinema).

Outro representante dessa geração de fim de século, que contribuiu para o aperfeiçoamento dos métodos e aparelhos fotográficos, foi Albert Londe, o primeiro a aplicar a cronofotografia à medicina.

George Eastman é um dos primeiros industriais americanos a definir e a seguir os princípios da produção industrial numa sociedade de consumo: estudar o mercado, pesquisar a tecnologia, produzir a preço baixo e desenvolver intensa publicidade. Da pequena fábrica em Rochester, a Kodak se torna um império. Em 1947, a velha casa de Eastman torna-se o Museu Internacional de Fotografia, dirigido pelo Estado de Nova York, como instituição educativa.

Enquanto Muybridge fotografava o movimento de cavalos através de 12 aparelhos separados, obtendo 12 placas fotográficas que congelavam as etapas do galope, Marey, na cronofotografia, obtinha - numa mesma placa, com um só aparelho, uma série...

Colaborador do Dr. Charcot, dirigiu, no *La Salpêtrière*, o serviço fotográfico, onde registrava observações sobre os doentes. Um desses estudos — um clichê de um nu descendo uma escadaria — deve ter influenciado o artista Marcel Duchamp, na obra do mesmo nome.

Desde o final do século XIX, a fotografia começa a aparecer na imprensa como meio de ilustração direta, graças ao instantâneo e à adaptação de procedimento de reprodução fotomecânico, como demonstra o pioneiríssimo trabalho do fotógrafo Nadar, na entrevista com o famoso químico Eugène Chevreul, publicada no *Journal Illustré*, de 5 de setembro de 1886. Contudo, só nos anos 20 é que a fotografia se incorporaria, definitivamente, à imprensa, sendo devedora à contribuição de numerosos artistas plásticos.

Precedida pela vanguarda russa — Naum Gabo, Kandinsky, Malevich, Rodchenko, Tatlin e outros —, responsável pela revolução estética, posta a serviço da Revolução de 1917, a Bauhaus, ao fazer a ponte entre a indústria e a arte, exerceu um papel fundamental, ao desenvolver a arte do *affiche* fotográfico, da fotomontagem aplicada à publicidade, sobretudo sob a orientação de Moholy-Nagy, que via no "typophoto" — fotografia impressa como um texto — "o meio de comunicação mais exato"⁷.

Não se deve, entretanto, desprezar o papel dos diretores de arte das revistas de moda, que definiram conceitos gráficos a partir de novos critérios como a beleza, o prestígio, a sedução, coisificando os modelos e preparando o culto dos objetos na sociedade de consumo.

Nos anos 30, tendo ocupado espaço nas revistas ilustradas, em livros fotográficos, e, principalmente, na imprensa (com o

(continuação) ...de poses superpostas - uma imagem múltipla, em que o encavalamento proposital das imagens tentava restituir o movimento (de voo de um pássaro, de um homem correndo) em sua continuidade. (Vide a respeito dessas experiências: Machado, 1993, p.107-8.)

Se até meados do século XIX a imagem fotográfica era recusada nos pavilhões de Belas Artes e admitida nas primeiras Exposições Universais - Londres 1851, Paris 1855 - ao lado das "novidades" da indústria, no momento em que aparecem recursos técnicos mais sofisticados - objetivas mais aperfeiçoadas, emulsões mais rápidas, enfim, tecnologias mais desenvolvidas - acirram-se as discussões sobre as relações entre a arte e fotografia. Nesse contexto, destaca-se a figura excepcional de Alfred Stieglitz (1864-1946) que, transitando entre os centros culturais da Europa, teria um papel fundamental no desenvolvimento cultural dos Estados Unidos. Stieglitz, ao contrário de seus antecessores, jamais colocou a fotografia em oposição aos outros meios de expressão.

A respeito dessa figura notável, bem como das discussões entre o Naturalismo e Pictorialismo, vide Kubrusly, 1984, p. 90-100.

fotojornalismo e os correspondentes de guerra), a fotografia ganha uma função utilitária. Foi justamente a sua reprodução massiva que condicionou o público em todo o mundo a associar a fotografia como "ilustração de alguma coisa", como uma série de ícones acessórios da informação escrita.

A massificação da informação visual dificulta a análise da fotografia como manifestação independente, tanto mais que, no fotojornalismo, as imagens, produzidas nos países ricos e distribuídas nos países pobres pelas agências internacionais, fazem supor sua seleção, edição e provável manipulação da opinião pública, levantando a velha questão da verdade e da objetividade na informação.

Ao pretender a objetividade, ao pretender superar as limitações da subjetividade, a fotografia continua sendo aceita como reprodução fiel da realidade e utilizada, ideologicamente, por uma indústria cultural bastante sofisticada.

O professor Néstor Garcia Canclini adverte haver alguns equívocos comuns à fotografia e à ideologia provenientes das concepções equivocadas sobre a natureza de ambas: nem a fotografia representa o real objetivamente, nem a ideologia reflete a realidade. Admitir o contrário seria, por um lado, conceber a ideologia como externa à realidade e adotar um estilo mecanicista na interpretação dos produtos culturais; por outro lado, seria ignorar que a representação do real é uma construção. "O real não é soma de objetos, mas rede de relações." O fotógrafo se move no terreno do verossímil, não no da verdade. "Uma boa história da fotografia será aquela que não fale só de fotos e de fotógrafos, mas também dos 'usos sociais' das imagens."

Nesse sentido, registre-se que a fotografia, desde a origem, serviu ao etnocentrismo europeu como instrumento de colonização, ao popularizar a imagem submissa de negros, indianos e outros, aparentemente solidários na construção de uma "missão" em curso, obra de pacificação e de "progresso" social.

Carlos Monsivais revela-se um crítico feroz dos fotógrafos que hoje "folclorizam" a imagem do outro pela "beatificação do olhar", na fotografia de encomenda. Embora o autor como mexicano — expresse sua revolta, podemos subentender, na sua crítica, os indígenas e negros de outros países, bem como os meninos de rua, os sem-terra, as mulatas de carnaval.

Sônia Freire
professora

O desenho de humor

A necessidade de rir sempre acompanhou o ser humano, desde as comédias de Aristófanes e Plauto, passando pelos textos corrosivos de Rabelais e Jonathan Swift, pela pintura de Brueghel, pelas gravuras de Hogarth e Goya, até os quadrinhos, caricaturas e charges políticas de hoje. O humor sempre ajudou o homem a tornar mais leves as adversidades.

No século XIX, os jornais e revistas passaram a alcançar um número muito maior de pessoas. As charges, as caricaturas e, mais tarde, os quadrinhos faziam a crítica ao momento presente, ridicularizando os governantes, expondo as mazelas e a hipocrisia dos políticos e donos do poder, satirizando hábitos e modismos da vida cotidiana. Revelando o grotesco, mostrando outras faces da condição humana, fazendo a crônica de seu tempo, o humor faz pensar. O homem ri de si mesmo.

O desenho de humor é, basicamente, figurativo, de composição simples. Exagerando certas características ou detalhes dos personagens, busca a compreensão instantânea do conteúdo, o que, nessa forma de linguagem de comunicação imediata, é fundamental. O caráter transitório deste tipo de trabalho não impede que muitas obras tenham grande valor, não só como testemunho de um determinado momento político, histórico ou social, mas também pelo lado técnico ou pelo resultado plástico de sua execução.

Paulo Tarso S. P. Coelho
professor

História em quadrinhos

O suíço Rodolphe Töpffer é considerado um dos precursores da narrativa quadrinizada com seu *Les amours de Monsieur Vieux-bois*, uma história ilustrada, lançada em 1827, na qual os desenhos são enquadrados e o texto escrito é colocado embaixo de cada quadro. Algumas décadas mais tarde, na Alemanha, Wilhelm Busch cria *Max und Moritz*, uma série ilustrada de poemas moralistas sobre dois meninos endiabrados, que alcança grande sucesso. Mas é nos Estados Unidos, com a expansão da indústria jornalística, na segunda metade do século dezenove, que a história em quadrinhos vai-se desenvolver e firmar como um gênero com características próprias.

Na disputa para conquistar mais leitores, na última década do século passado, os jornais de Joseph Pulitzer e William R Hearst

passaram a publicar as histórias em quadrinhos que, em 1896, começaram a sair num suplemento semanal e logo ganharam cor. Nesse mesmo ano, duas marcas, características dos quadrinhos, são introduzidas: com *Yellow Kid*, de Richard Outcault, as palavras passam para o interior do quadrinho e em *Weary Willie and Tired Tim*, de Tom Brown, são usados pela primeira vez os ruídos onomatopáicos (CRASH! BUUUMM! ZZZZZZ! etc).

Na virada do século, os quadrinhos semanais eram distribuídos pelos sindicatos, para jornais espalhados por todo os EUA. *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor Mc Cay, e *Happy Hooligan*, de Opper, são tiras muito populares. Em 1907, Bud Fisher cria *Mr. A. Mutt*, a primeira a sair diariamente nos jornais, que logo passaria a se chamar *Mutt and Jeff*.

A temática dos quadrinhos vai-se ampliar, do humor inicial às observações sobre a vida em família e às relações no trabalho; logo surgirão vários gêneros como as histórias de detetive (*Dick Tracy*, de Chester Gould), aventura histórica (*Príncipe Valente*, de Harold Foster), ficção científica (*Flash Gordon*, de Alex Raymond, e *Buck Rogers*, de Philip Nowlan) e muitos outros, como faroeste, mistério, fantasia, sátira etc.

É no período da chamada Grande Depressão que vão aparecer os primeiros super-heróis, como que respondendo a uma necessidade de trazer a fantasia para as grandes massas. Na década de 1930, surgem o *Superman*, *Batman* e muitos outros, que vão engrossar as "fileiras" do "Bem" na luta contra o "Mal", numa visão simplista e maniqueísta, que muito interessava ao Sistema, naquele momento. É nessa mesma época que são lançadas as primeiras revistas totalmente dedicadas aos quadrinhos, com histórias completas, como *Famous Funnies*, *Detective Comics* (que lançará *Batman*), *Action Comics* (onde apareceu o *Superman*). Muitos personagens de tiras de jornais e de desenhos animados passaram a aparecer em revistas, como o *Pato Donald* e *Mickey*, de Walt Disney.

Uma das maiores críticas que se faz aos quadrinhos é que são alienantes e servem para passar uma ideologia conformista, que interessa ao poder dominante. Essa mesma crítica é feita ao cinema, que tem grande afinidade com os quadrinhos: a estrutura narrativa, partindo de imagens encadeadas, os diferentes planos usados (conjunto, médio, primeiro plano, detalhe etc), os cortes (espaciais, temporais, espaço-temporais), as seqüências etc. No entanto, o fato de o cinema ser um produto comercial nunca impediu que surgissem

cineastas de grande valor artístico, como Eisenstein, Chaplin, Welles, Fellini, Truffaut e muitos outros, o que também ocorreu nas histórias em quadrinhos. Se existem *Riquinho*, *Tio Patinhas*, *Superman*, também existem trabalhos com grande qualidade plástica como os desenhos de H. Foster, de Burne Hogart, Will Eisner, Robert Crumb, de Guido Crepax, Milo Manara, Bill Sienkiewicz, Moebius e muitos outros. E se o desenho de Charles Schulz para os seus *Peanuts* ou o do argentino Joaquín Lavado (Quino) para *Maíalda* é simples, o mesmo não se pode dizer do seu conteúdo altamente filosófico e com grande poder de observação sobre o ser humano, em sua vida cotidiana, o que também pode ser notado em *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson, e na sátira feroz que Al Capp fez ao *american way of life* com seu *Ferdinando*.

No Brasil, no começo dos anos sessenta, o trabalho de Ziraldo com o seu *Pererê* e mais tarde com *Os Zeróis* e a *Supermãe* abordava, criticamente, a realidade brasileira, aliada a um uso muito criativo da linguagem dos quadrinhos (onomatopéias, balões, cortes etc). A década de 1970 foi marcada pelo humor violento dos *Fradinhos* e da *Graúna*, de Henrique Filho (Henfil). Nos anos 80, houve uma revitalização nos quadrinhos, em nível mundial, com o surgimento de diversos trabalhos dirigidos ao público adulto e com o surgimento das *graphic novels*. Aqui tivemos algumas revistas muito boas como *Circo* (que publicava trabalhos de Luís Gê, Glauco, Laerte e outros), *Chiclete com Banana*, com a crítica ácida de Angelli, através de seus personagens *Walter Ego*, *Rê Bordosa*, *Rhalah Rikota* e muitos outros. Hoje em dia, apesar de ser um trabalho basicamente voltado para o consumo, as revistas de Mauricio de Sousa ainda apresentam, eventualmente, histórias, brincando com a própria estrutura dos quadrinhos (metalinguagem).

Paulo Tarso S. P. Coelho
professor

Mapas e atlas

O homem sempre procurou registrar o território em que vivia. Foi preciso, contudo, chegar aos "tempos modernos" para obter uma representação mais fiel da superfície da Terra, o que pressupunha: conhecer a forma e dispor de medidas mais precisas do globo terrestre; aprender a dividir o espaço geográfico de um modo mais racional e prático; dominar técnicas capazes de

representar a superfície curva da Terra sobre a superfície plana do papel, sem deformá-la muito; descobrir procedimentos de figuração para representar na carta os conhecimentos adquiridos e chegar aos mapas topográficos e temáticos.

Se o Renascimento significou o início do desenvolvimento da cartografia moderna, os séculos XVII e XVIII representaram a maturidade desse desenvolvimento, no qual a França desempenhou papel fundamental, secundado pela Inglaterra e Alemanha.

Das primeiras cartas desenhadas a mão, com engenho e arte, nas cidades renascentistas — arte da xilogravura —, à tecnologia atual — fotografia aérea, sensoriamento remoto, imagens via satélites, radares, computadores —, a cartografia sempre esteve ligada aos centros de poder (econômicos e políticos), constituindo, muitas vezes, segredo de Estado.

Ao possibilitar diferentes registros e leituras do espaço organizado pelo homem, o mapa desempenha um papel estratégico. O "saber pensar o espaço" é fonte de poder indiscutível do estadista, do militar, do empresário, da agência de turismo, dos adeptos da ecologia, da reforma agrária, da reforma urbana, dos cobradores de impostos.

No plano internacional, face aos novos blocos de poder, rediscute-se uma geopolítica em novas bases: globalização, fim do Estado-nação, representatividade espacial e política das minorias étnicas, novos eixos de leitura da carta mundial: não mais o confronto Leste-Oeste, mas Norte-Sul.

Segundo Yves Lacoste, o espaço geográfico passa a ser tudo aquilo que pode ser mapeado, colocado sobre a carta, delimitado com precisão sobre o terreno e definido em termos de escala cartográfica. Contudo, adverte Vesentini, paradoxalmente, ao identificar o geográfico ao cartografável, Lacoste acaba estreitando o campo do político e denegando importantes aspectos das relações de dominação, menos suscetíveis de serem registrados nos mapas, correndo o risco de condenar a Geografia a estudar apenas as aparências. Com efeito, o espaço vivido tem aspectos não cartografáveis. Sem esquecer que, além do pensamento, também o dinheiro é dificilmente cartografável.

É nesse sentido que o Atlas deve transformar-se num instrumento de análise do espaço ao alcance de todos.

Historicamente, o Atlas surge em meados do século XVI, para atender à crescente demanda de cartas geográficas pelas casas impressoras do norte da Itália. Visando atender aos clientes, de início, as coleções

de mapas formavam uma espécie de álbum — cuja capa trazia desenhado um vigoroso Atlas, carregando a Terra nas costas — sem qualquer critério de seleção. No final do século, Abraham Ortelius e Geraldo Kramer ou Mercator, famosos cartógrafos dos Países Baixos, publicam as primeiras coleções de mapas sistematicamente organizadas e acompanhadas de notas históricas e geográficas, assim como das fontes utilizadas. Essas coleções foram reeditadas inúmeras vezes, consagrando o nome Atlas para esse tipo de publicação.

Com a difusão do ensino da Geografia no século XIX, sobretudo na França, o uso do Atlas se popularizou.

O domínio do Atlas implica o domínio simultâneo das escalas, dos sistemas de projeção e das legendas.

Mapas podem ser definidos como representações gráficas da superfície da Terra. Como "representação", o mapa reflete concepções científicas, culturais e ideológicas de determinada sociedade em determinado tempo. O mapa é, pois, uma imagem datada. Com efeito, ele cristaliza, "através de médias", fenômenos dotados de grande dinamismo. Por outro lado, o mapa é produto de uma série de escolhas por parte do cartógrafo. Em primeiro lugar, a escolha da *escala*. É ela que estabelece a relação entre a medida real no terreno e a representada no mapa. Variando os objetivos, as escalas podem representar um conjunto de continentes e oceanos, como nos planisférios dos Atlas: são as *escalas pequenas*, da ordem de 1:40 000 000; 1:90 000 000; ou representar espaços relativamente pouco extensos, como nos planos cadastrais, com *escalas grandes*, da ordem de 1:500.

As escalas, entretanto, não indicam apenas *diferenças quantitativas* de acordo com o tamanho do espaço representado, mas também *diferenças qualitativas*, pois um fenômeno só pode ser representado numa determinada escala; em outras escalas, ele ou não é representável ou o seu significado, modificado. "A mudança de escala corresponde a uma mudança do nível de conceituação", exigindo operações intelectuais diferentes.

O mapa é, ainda, o resultado da escolha do *sistema de projeção*, técnica que permite representar, no plano, o que na realidade está sobre uma superfície curva. Existem centenas de tipos de projeção: o importante é observar que todo sistema de projeção deforma a superfície cartografada.

A escolha da *legenda* implica seleção de símbolos para representar o conjunto de fenômenos físicos e humanos de que tratam os mapas que compõem os Atlas.

Escalas, sistemas de projeção e legendas exigem do professor o domínio de conteúdos e técnicas, para que ele possa conduzir seus alunos a pensar criticamente o espaço.

Sônia Freire
professora

Bibliografia

- CANCLINI, Nestor Garcia. Fotografia e ideologia: seus pontos em comum. In: *II Colóquio Latino-Americano de Fotografia*. México, Conselho Mexicano de Fotografia, abril-maio, 1981.
- FRIZOT, Michel et alli: *Histoire de voir*. Paris, Centro Nacional de Fotografia, 1989.
- Geopolitique du monde contemporain*. Centro de Documentação Pedagógica de Nice, França, 1993.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia*. In: ZANINI, W. (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.
- KUBRUSLY, Cláudio. *O que é fotografia*. São Paulo, Brasiliense, 1984. (Coi. Primeiros Passos.)
- KUPCIK, I. *Cartes géographiques anciennes: évolution de la représentation cartographique du monde*. 4. ed. Paris, Gründ, 1989.
- LACOSTE, Yves. *Geografia: isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra*. Campinas, Papyrus, 1988.
- MACHADO, Arlindo. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica In: *Imagens*, n. 3. Campinas, Unicamp, dez. 1994.
- _____. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, A. (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- MONSIVAIS, Carlos. Imagens da miséria: folclore ou denúncia. In: *II Colóquio Latino-Americano de Fotografia*, abril-maio, 1981.
- PAGANELLI, T. Y. *Da representação do espaço ao espaço da representação*. *II Colóquio Cartografia para crianças*. Rio Claro, Unesp, 1995.

MODERNISMO: UM OUTRO OLHAR

O olhar modernista: Cézanne

Nas encruzilhadas do Impressionismo com o Expressionismo e de um Classicismo desgastado com um Maneirismo insípido, Cézanne é pintor único em suas propostas. Ver o mundo objetivamente e fazer da arte uma atividade de pesquisa tão rigorosa quanto a ciência (da qual se diferenciaria, apenas, pelo método e pelos instrumentos): bastam estas duas características, para colocá-lo dentro do pensamento moderno. "O pintor não é um desenhista, ele colore diretamente, isto é, usa o pincel e o pigmento como seus instrumentos", ou seja, ele não representa, nem tenta representar, nenhuma suposta realidade objetiva; apresenta a imagem que sua consciência formou. Para que essa apresentação não seja deformada pelas "confusas paixões desordenadas", o pintor deverá seguir regras estritas de composição.

Estas regras são as da criação do espaço, um espaço realmente novo, pois o mundo das máquinas, do trabalho e das distâncias encurtadas, o mundo das cidades e das aglomerações exige que o humano reformule suas condições de desejo e de fala, antes determinadas pela religião, pela ideologia aristocrática e pela perspectiva. Cézanne não só quebra a perspectiva e torna independente o olho de onde se olha a pintura e para o qual a pintura é feita: modifica a noção da perspectiva, valorizando a criação da profundidade, a partir dos efeitos da imagem sobre a consciência do observador. A macicez das casas no quadro *A casa do enforcado* é conseguida pelas cores aplicadas às casas, pelas

angulações, pela cunha preta, a qual separa as duas casas mais centrais, e obriga o olho do espectador a criar a profundidade, para acomodar o céu e as montanhas, que deviam estar no fundo, mas que estão como que puxadas para o mesmo plano frontal das casas. Isto significa que, a partir de Cézanne, a seqüência da ação pictórica é pensar, agir (pintar) e teorizar, o que envolve o espectador no pensar e estabelece a ética (juízo sobre o ato) como intrínseca à atividade artística.

A Cézanne não importava criar ilusões, por isso não lhe importava representar a atmosfera que impregna o objeto, nem representar este objeto num esforço mimético de interpretação; para ele, só a cor e a luz representam a percepção visual trabalhada pela consciência da realidade, que possui o pintor. E tudo, mesmo um simples toque de pincel ou grão de pigmento, deve apresentar consistência e profundidade. Assim, criam-se os espaços novos, que representarão volume e solidez. Todo toque na tela, devendo ser verdadeiro, só o será, se for análogo à sensação visual: esta sensação é a operação pictórica como pensamento em ação. A pintura é a única atividade capaz de fundir sensação e pensamento, transformando a impressão sensorial fugidia em pensamento concreto.

Por que Cézanne é moderno? Porque a modernidade afirmou o ato como primordial e não na suposta realidade (afirmação religiosa e aristocrática), nem um suposto sujeito (afirmação religiosa e psicológica). A oposição moderna é do humano/anti-humano, não do oficial/individual. A primazia, estando no ato, o real da pintura deve habitar a pintura e esta deve ser verdadeira como esta realidade. Mas só é real o que foi trabalhado psiquicamente, ou seja, humanamente; maçãs pintadas não rolam no chão, portanto, não precisam ser representadas como miméticas às maçãs sobre a mesa; nestas, o espaço como topografia já foi pensado (pelo construtor da mesa, por quem colocou as maçãs sobre a mesa), enquanto o espaço da pintura será criado pelo ato do pintor no olho observador.

Leon Capeller
psicanalista

Brasil, 1900: cidade e sociedade

As heranças do Oitocentos marcam a cultura brasileira até a segunda década deste século.

A forte dominação exercida nas grandes plantações ou nas fazendas de criação de gado - do escravagismo ao compadrio - manteve "no cabresto" grandes contingentes humanos. Depois da abolição da escravatura, libertados de toda uma vida de trabalho, consagrada ao progresso dos senhores, vão engrossar a população das cidades mais próximas. A esses contingentes se acrescentam os soldados que haviam arrasado Canudos e todos os que foram expulsos de suas terras pelas estradas abertas, que facilitaram o escoamento da produção das grandes propriedades.

A então capital do país atrai esses migrantes, que se instalam nas zonas menos valorizadas, junto aos mangues e alagadiços.

As reformas empreendidas no Rio de Janeiro, em nome da higienização e do ordenamento de uma moderna cidade, desmantelam o morro do Castelo, arrasam os famosos "cortiços" e preservam a "ordem" dos espaços, em benefício do centro comercial e bancário e das aspirações de uma camada que se queria branca e europeizada. A ocupação das ruas e espaços públicos por tantos negros e mestiços se configurava como um ameaça de invasão da "turbamulta", uma quebra das hierarquias. Todas as reformas se dão, empurrando as classes populares para os locais onde ficassem, próximas para servir, mas ocupando espaços ainda não desejados: os morros.

A essas mudanças, ocorridas nas relações sociais da cidade, se acrescentam as necessidades de zoneamento industrial, para atender a um outro Brasil, que surge.

Para a industrialização apressada do país, que se pensou necessária, são trazidos grupos grandes de operários alemães, italianos, espanhóis.

Isso vai introduzir, em pouco tempo, novos interlocutores nas discussões para a definição do modelo de país que se quer, quando se completarem cem anos da Independência. Começa a formação da classe operária.

As cidades não têm equipamentos urbanos para atender às novas demandas de habitação, saúde, educação ou lazer. Os governos optam pela repressão, quando acontece qualquer movimento social de reivindicação; e, quando explodem as primeiras greves, se põe a tropa na rua para confronto.

Na capital, projeta-se uma Exposição Universal para 1922. Ela se espalhará do arrasado Morro do Castelo à Praia Vermelha. O governo indica elementos conservadores para colaborar no campo intelectual, excluindo a juventude inquieta, que há tempo de-

batia as novas expressões culturais e políticas da Europa e recusava qualquer forma de academismo.

As lutas políticas se davam, ainda, entre os grandes proprietários de terras. Havia acirradas disputas regionais, que se acomodavam por arranjos entre famílias - com alguma eventual incursão de tropas estaduais ou forças armadas. No plano federal, buscava-se o consenso para garantir o poder.

O crescimento da classe média e a formação da classe operária poderiam ameaçar os acertos do consenso historicamente mantido. A introdução do voto secreto, a urbanização crescente foram delineando o cenário em que alguns grupos tentaram quebrar a estabilidade política. A força que a classe média urbana começava a representar, a luta para impor padrões diferentes e novos abria para as atividades artísticas condições favoráveis para propagar, através da imprensa e dos livros - agora impressos no Brasil - idéias de ruptura. Romper com o passado acadêmico nas artes; com a língua escrita, ainda, de feição muito portuguesa; com os temas regionais e sentimentais, que ficavam presos ao pitoresco, marcando a locução dos personagens como a "fala errada do povo" e a do escritor como "registro culto", tolhendo a consecução de uma língua literária nacional.

Não havia possibilidade de expressar-se além da herança *art nouveau*; vivia-se uma *Belle Époque* atrasada.

Em São Paulo, a inquietação causada pela Primeira Grande Guerra levava a que se formassem grupos preocupados com as mudanças políticas, que poderiam advir e outros grupos mais empolgados em romper com os pressupostos estéticos dos acomodados donos do poder, "a digestão bem-feita de São Paulo".

"(...) não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou às reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram muito mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles."

Maria Helena Silveira
professora

¹ CÂNDIDO, A. In: *Literatura e sociedade*.

Uma visão da Semana de 22

Emiliano Di Cavalcanti, num capítulo de seu livro *Viagem da minha vida*, fez um relato bastante pessoal sobre os acontecimentos da Semana de Arte Moderna de 1922.

Ainda experimentando-se como desenhista e ilustrador, fazia, também, tentativas poéticas. Recomendado por Ronald de Carvalho, foi continuar estudos e buscar trabalhar em São Paulo. Diz ele, que em 1921, "nosso grupo modernista já tinha uma fisionomia própria (...).

"Quatro homens chefiavam o nosso grupo, cada um com seu setor, mas unidos por um laço de solidariedade baseado, exclusivamente, no desejo de terminar com o carrancismo provinciano paulista que ainda perdurava no pós-guerra.

"(...) Tudo vinha a nossas mãos pelo filtro de livros inesperados, anunciando nova estética ou nova doutrina política, já evidentemente não tão nova na Europa, mas cujo aparecimento cá pelo nosso Brasil a guerra havia retardado.

"(...) Os quatro homens que dirigiam nossa batalha modernista eram Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Menotti del Picchia.

"(...) A exposição de Anita Malfatti, em 1917, foi a revelação de algo mais novo do que o Impressionismo, mas Anita vinha de fora, seu modernismo, como o de Brecheret e Lazar Segall, tinha o selo da convivência com Paris, Roma e Berlim. Meu modernismo coloria-se do anarquismo cultural brasileiro e, se ainda claudicava, possuía o dom de nascer com os erros, a inexperiência e o lirismo brasileiros.

"(...) Do carnaval carioca eu tirei o amor à cor, ao ritmo, à sensualidade de um Brasil virginal; do bairro de São Cristóvão, a permanência do romanesco, familiar gênero a Machado de Assis; a preocupação política aprendi nas charges do velho 'Malho'.

"(...) fomos aceitando, repudiando ou ironizando os modernistas recém-vindos... Éramos uma equipe fortíssima... Sérgio Milliet, recém-vindo da Suíça... com livros de poemas preciosos (...).

"(...) Menotti agia no *Correio Paulistano* e na *Gazeta*, envenenando a *politicalha* patriarcal do PRP com improvisações oratórias ou crônicas exacerbadas de elogio ao modernismo... Oswald de Andrade era o arrojo instintivo, o senso divinatório de um novo mundo, que ele agarrava pelas fraldas da camisa literária de um Jean

Cocteau, um Blaise Cendrars, de um Guillaume Apollinaire, de todos os franceses recém-vindos na literatura mundial (...). E, para tudo contrabalançar, Mário de Andrade, com seu grupinho da rua Lopes Chaves, onde pairava a criação dentro do método de pesquisa, onde o verbo ponderar nada abandonava.

"(...) Mário dava-nos sempre a impressão de que tudo que ardia em nós não seria destruído; ao contrário, era o revolver de um terreno onde o futuro seria plantado (...).

"(...) Naquele ano de 1921, o velho Jacinto Silva chamou-me misteriosamente a um canto e anunciou-me a presença de Graça Aranha em São Paulo (...). Quando mal havia terminado de me pedir a convocação dos moços paulistas, eis que chega Graça Aranha: belo, elegante, perfumado de lavanda... Graça Aranha imediatamente criticou o atormentado de minha pintura e meus desenhos, pôs-se a doutrinar sobre a necessidade de um Brasil de homens fortes (...). Fiz-me seu amigo e dele recebi admiráveis lições de cordialidade, distinção e inteligência. Sua grande ingenuidade de eterno adolescente foi o maior prêmio que ele me deu... [dava-me] a certeza de que talvez seja possível atingir a felicidade sem nenhuma preocupação com a miséria da civilização que nos cerca, talvez... mas para mim, apesar da convivência com Graça Aranha, o que é grandeza é sempre o trágico... o humanamente trágico.

"(...) Encontrou-se Graça Aranha na minha exposição com Oswald, Mário, Guilherme e Menotti. Sua habilidade de diplomata, seu *savoir-faire* de mundano, sua autoridade de mais velho, agiam como música sedutora (...). Tinha uma ligação de amizade com Paulo Prado, personalidade que nenhum de nós conhecia e muito menos sabíamos ser um erudito em História do Brasil e um escritor excelente (...).

"(•••) deu-me um cartão de apresentação para Paulo Prado (...) e da conversa com aquele [civilizado paulista] nasceu a idéia da Semana de Arte Moderna. (...) Eu sugeri a Paulo Prado a nossa semana, que seria de escândalos literários e artísticos, de meter as estribas na barriga da *burguesiazinha* paulistana. Nada mais ao gosto dele, que não suportava o caipirismo que o cercava. (...) É preciso que seja uma coisa escandalosa, nada de festinha no gênero ginásial (...). Estabeleceu-se a muito custo um plano geral..."

Um dia, dia 29 de janeiro de 1922, *O Estado de S. Paulo* publicou a seguinte notícia:

SEMANA DE ARTE MODERNA

Por iniciativa do festejado escritor Sr. Graça Aranha, da Academia Brasileira de Letras, haverá em São Paulo uma Semana de Arte Moderna, em que tomarão parte os artistas que, no nosso meio, representam as mais modernas correntes artísticas.

Patrocinam essa iniciativa os Srs. Paulo Prado, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves (...).

Para tal fim achar-se-á aberto o Teatro Municipal durante a semana de 11 a 18 de fevereiro próximo, instalando-se aí uma interessante exposição.

Figuram até agora nos programas organizados:

Música: Villa Lobos, Guiomar Novais, Paulida d'Ambrosio, Ernani Braga, Alfredo Gomes, Frutuoso e Lucila Villa Lobos.

Literatura: Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Elísio de Carvalho, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Renato de Almeida, Luís Aranha, Mário de Andrade, Ribeiro Couto Deabreu, Rodrigues de Almeida, Afonso Schmidt, Sérgio Milliet e Motta Filho.

Escultura: Vítor Brecheret, Hildegardo Leão Velloso e Haaberg.

Pintura: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ferriguac, Eina Aita, Martins Ribeiro, Oswald, Goeldi, Regina Graz, John Graz, Castelo.

Arquitetura: Antonio Maya e George Pzirembel.

A parte literária e musical será dividida em três espetáculos contando com o concurso de Graça Aranha, que fará uma conferência inaugurando a Semana de Arte Moderna. A parte musical, além de apresentar a São Paulo o compositor brasileiro Villa Lobos, que traz do Rio o seu quinteto, tem o apoio da ilustre Guiomar Novais.

"Lendo essa notícia ri para mim mesmo: a fina flor do que havia de mais direita conservadora na sociedade paulistana ia apadrinhar uma manifestação literária contra tudo que eles apreciavam. Só não tocávamos na estabilidade econômica desses senhores (...).

"Oswald de Andrade e Menotti del Picchia acharam sempre que tudo o que surgiu no Brasil artístico e literário depois de 1922 vem da Semana: é um exagero, como era exagero a completa desilusão de Mário de Andrade em relação à Semana. Ela foi um fenômeno original na forma e, pelo seu aspecto de propaganda, teve grande importância mas o que faltou foi o conteúdo humano, a unidade de percepção do instante histórico que vivíamos. Éramos todos uns atordoados, mistificávamos a nós mesmos e a todo mundo, numa orgia de destruição inconseqüente. Depois amadurecemos e, não como 'a fruta madura demais' dos versos de Mário de Andrade, sentimos que a Semana foi uma grande festa da inteligência, e que toda nossa força gratuita de mocidade poderia ter tido outro destino."

Anita Malfatti: o grande impacto

Na sua primeira formação européia, deslumbra-se numa exposição, na Alemanha, com as quantidades de pintura e de cores, nas obras de Pissarro, Monet, Sisley, Picasso, Rousseau, Gauguin, Van Gogh e, ainda, Cézanne. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. "(...) foi uma revelação, a minha primeira descoberta". Ao voltar a São Paulo faz uma primeira exposição, ainda sem um rompimento estético. Sai outra vez do país, e encontra os europeus em Nova York, até Duchamp. Estuda mais de um ano e, em 1916, quando chega, traz uma série de trabalhos que chocam seu círculo de amigos pelas liberdades de cor e algumas marcas cubistas.

Entretanto, Di Cavalcanti se entusiasma pelo vigor e ousadia dos trabalhos e a convence a expor. Anita seleciona suas obras e junta-lhes alguns trabalhos de americanos, evidenciando sua opção pela arte moderna. Em 12 de dezembro de 1917 é aberta a mostra e os futuros modernistas a visitam isoladamente. Mário de Andrade vai no dia 13 e assina presença em quase todos os dias subsequentes. Volta sempre, mesmo depois do ataque de Monteiro Lobato, buscando decifrar aquele enigma. Em uma das visitas anuncia a Anita que quer comprar, um dia, *O homem amarelo*.

"Quem primeiro trouxe uma sistematizada manifestação de arte moderna para o Brasil foi Anita Malfatti (...). Foi ela, foram os seus quadros que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras."

Brecheret, um dos detonadores

Na sua conferência, no Rio, sobre os vinte anos do Modernismo, Mário se injustiça, se reduz. A seguir, fragmentos extraídos de *O movimento modernista - Aspectos da literatura brasileira*:

"O meu mérito de participante é muito alheio, fui encorajado, fui enceguecido pelo entusiasmo dos outros (...). A Semana marca uma data, isso é inegável (...); educados na plástica histórica, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação.

"Pouco depois Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade descobriam o escultor Vítor Brecheret, que modorrava em São Paulo numa espécie de exílio num quarto que lhe tinham dado, no Palácio das Indústrias, pra guardar seus calungas. Brecheret não provinha da Alemanha como Anita, vinha de Roma. Mas também importava escurezas menos latinas, pois fora aluno de Maestravic. E fazíamos verdadeiras *rêveries* a galope em frente da simbólica exasperada e estilizações decorativas do gênio. Porque Vítor Brecheret, para nós, era no mínimo gênio... E ia ser em breve o gatilho que faria *Paulicéia desvairada* estourar. (...)

"Foi quando Brecheret me concedeu passar em bronze um gesto dele que eu gostava, uma *Cabeça de Cristo*, mas com que roupa! Eu devia os olhos da cara! Andava às vezes a pé por não ter duzentos réis para bonde, no mesmo dia em que gastava seiscentos mil réis em livros. (...) Não hesitei, fiz mais conchavos financeiros com o mano, e afinal pude desembulhar em casa a minha *Cabeça de Cristo*, sensualissimamente feliz. Isso a notícia correu num átimo e a parentada, que morava pegado, invadiu a casa pra ver. E pra brigar. Berravam, berravam. Aquilo era até pecado mortal! Estrilava a senhora minha tia, matriarca da família. Onde se viu Cristo de trancinha! Era feio! Medonho! Maria Luiza, vosso filho é um perdido mesmo.

"Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. (...) Depois subi para meu quarto. (...) Cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. (...) Não sei o que me deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, *Paulicéia desvairada*. O estouro chegara afinal, depois de quase dois anos de

angústias interrogativas. (...) Em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um conto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu no livro."

Entre a Europa e o Brasil

"Minha pintura a que chamavam de pau-brasil teve sua origem numa viagem a Minas, em 1924, com d. Olívia Quedes Penteadó, Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier e Oswald de Andrade. O contato com a terra cheia de tradição, as pinturas das igrejas e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras - Ouro Preto, Sabará, São João d'El Rei, Tiradentes, Mariana e outras - despertaram em mim o sentimento de brasilidade. Datam dessa época as minhas telas *Morro da favela*, *Religião brasileira* e muitas outras."

"Outro movimento, o antropofágico, resultou de um quadro que, a 11 de janeiro de 1928, pinte para presentear Oswald de Andrade que, diante daquela figura monstruosa de pés colossais, pesadamente apoiadas na terra, chamou Raul Bopp para com ele repartir o seu espanto. Perante esse quadro a que deram o nome de Abaporu - antropófago - resolveram criar um movimento artístico e literário, radicado na terra brasileira."³

"Na década de 1920, Tarsila efetua esta operação capital: por via da técnica européia assimila o espírito caipira de São Paulo e Minas, transpõe nas suas telas 'azul puríssimo, rosa violácea, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco'. Descobre o lado animal do vegetal, torna plástico o sortilégio tupi ou africano. Mais uma vez realiza-se uma síntese de culturas, de acordo com a nossa vocação e fatalidade histórica."

Alguns críticos afirmaram - e ela confirma - que lhe foi essencial a prática do desenho, o estudo disciplinado, a experiência da modelagem, o "serviço militar" no cubismo, que a levam a empolgar-se com a liberdade de expressão literária de *Paulicéia des-*

Tarsila do Amaral. In: *Catálogo da Exposição Tarsila 1918-1950*. São Paulo, Museu de Arte Moderna.

³ Idem, *ibidem*.

In: *Grandes artistas brasileiros*, Tarsila. São Paulo, Art Editora/Círculo do Livro.

vairada. Ainda em 22 volta a Paris, trabalha com Lhote e Gleizes, que lhe dão a segurança da composição posterior.

As composições de Fernand Leger, seus fragmentos, suas fábricas, suas figuras "acilindradas" e articuladas foram fontes de observação importante, talvez ponto de partida para Tarsila e Vicente do Rego Monteiro. Na figura de *A negra*, cujo esboço é de 1923, "seu desenho é limpo, simples delimitação, define as massas pesadas da figura": uma gigante primitiva, com uma cabeça irregular e pequena, boca enorme, enorme seio caído sobre o braço, estática como um ídolo. *A viagem a Minas*, em 1924, abrasileira as cores, define a representação estilizada da vegetação, que marcam depois sua pintura.

Um participante da Semana, que viveu entre Recife e Paris, foi Vicente do Rego Monteiro. Permaneceu quase desconhecido no país e só quarenta anos depois veio a ser revalorizado. Num estudo de Walmir Ayala, o pintor declara:

"A cor depende do assunto que quero tratar. Não sou pelo abuso. Prefiro as cores construtivistas, cores terra. Sou terráqueo, essencialmente terrestre.

"Minhas influências: o futurismo, o cubismo, a estampa japonesa, a arte negra, a Escola de Paris, nosso barroco e sobretudo a arte de nosso ameríndio na ilha de Marajó.

"Minha pintura não poderia existir antes do cubismo, que me legou as noções de construção, luz e forma."

Cultivou com seriedade o mesmo gênero de pintura, ao longo da vida, evitando todos os modismos.

Mário de Andrade apresenta Lazar Segall, 1943

- fragmentos de um capítulo do livro
Aspectos das artes plásticas no Brasil,
de Mário de Andrade

(...) *Lazar Segall, desde os inícios de sua carreira, sempre se sentiu atraído pelas imagens do sofrimento humano ou que lhe davam alguma ressonância de dor, isso desde Berlim e Dresden. Numa viagem à Holanda passa quatro semanas trabalhando num asilo de velhos, pintando almas.*

Sua pintura européia tem a marca do Expressionismo em que vivia e ajudava a criar. Na sua pintura, o domínio do tumulto do

sentimento se torna expressão, arte voluntária. Mantém sempre um equilíbrio e a síntese.

"O Brasil revelou-me o milagre da luz e da cor", disse Segall. A paisagem entra pela primeira vez em sua obra. O encanto da cor está devorando o pintor, seus quadros perdem a condensação plástica da Europa, isso em 1923.

Em 1927 se decide a pesquisar como em Aldeia vermelha, em que a cor do chão, as casas, os animais se despedem de qualquer exotismo e se generalizam. Os verdes escurecem mais acinzentados, os vermelhos envelhecem, adquirindo tons ferruginosos profundos.

Não quer mais dominar. Quer conhecer e exprimir a vida e a arte.

Em várias composições (...) e especialmente em Program o retângulo da tela é por assim dizer abandonado, tal a desimportância de tratamento dos seus limites, enquanto o fenômeno pictórico se condensa numa forma arredondada que nasce livre da moldura, sem ser fechada por esta. A concentração foi tão incisiva que o assunto se plasmou numa nebulosa esférica de motivos, como que podendo ser vista de todos os lados.

Em Navio de emigrantes - o emigrante multitudinário, o emigrante-carga, com todo o seu passado - essa carregação humana, que tanto poderá ser a caminhada bíblica, as migrações pré-históricas, como um navio negreiro, como os atuais comércios de homens e expulsões de homens, tudo o mesmo.

A impressão que se tem é inicialmente a de todos os desperdícios e da monotonia conseqüente. É tudo engano de olhar rápido, porque uma obra de tamanha audácia conceptiva, tamanha seriedade e tamanha energia criadora requer de nós o respeito da contemplação prolongada. E principiamos percebendo a firmeza de construção plástica e intensidade expressiva do quadro. Todo ele expõe e eleva a uma solução absolutamente adequada, aquela mesma lógica de tecido pictórico com que, nas paisagens de Campos de Jordão, tudo se entretetece, sem sobreposições nem perspectivas visuais. Essa mesma 'tessitura', abaixada agora nos tons, se aplica à presença morna das figuras e uma piedade meiga patina toda a tela. (...) a legibilidade é claríssima e não engana o olhar mais leviano.

(...) As retas não usam mais aquela horizontalidade imóvel predominante nas paisagens (...), esta movimentação rígida de linhas mestras, compartimentando e ao mesmo tempo unindo a composição,

facilitando a leitura, vai se abrandar no alto, em um oceano todo convertido a movimento, quase um símbolo gráfico da ondulação, diluindo as retas dinâmicas no vaivém das curvas infinitas.

Bibliografia

- AMARAL, A. *Tarsila*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna (Tarsila, 1918-1968).
- ANDRADE, M. *Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro, Forense, s.d.
- _____ *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965.
- _____ *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- AVILA, A. (coord.). *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- AYALA, W. *Vicente, inventor*. Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1980.
- BATISTA, M. R. & LIMA, Y. S. *Coleção Mário de Andrade - Artes Plásticas*. Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1984.
- DI CAVALCANTI, E. *Viagem de minha vida*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1955.
- DUARTE, P. S. *A dúvida depois de Cézanne*. In: NOVAES, A. (org.). *Artepensamento*. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.
- MELLO E SOUZA, G. *Homenagem a Mário de Andrade*. Edusp, 1984.
- MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *Os pensadores*, São Paulo, Abril, 1975. v. XLI
- PONTUAL, R. *Entre dois séculos*. Rio de Janeiro, Editora SB, 1987. (Col. Gilberto Chateaubriand.)
- READ, H. *História da pintura moderna*. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira*. 4^a ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas, Papyrus, 1993.

BURNS, E. *História da civilização ocidental*. Porto Alegre, Globo, 1977.

ECO, U. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1982.

Examina alguns países e algumas épocas com mais profundidade. Estende-se da pré-história ao cinema, fundamentando sempre suas posições para além do "bom gosto".

MANACORDA, M. *História da educação*. São Paulo, Cortez, 1989.

Citação de textos de diferentes civilizações, comentados pelo autor. Constituem documentação básica para a apropriação do saber na área.

PETERS, J. M. L. *A educação cinematográfica*. Rio de Janeiro, IBICC/Unesco, 1964.

É um guia descomplicado para aqueles que se iniciam nessa área. É evidente que algumas de suas propostas foram posteriormente modificadas pelo próprio autor, mas, antes começar assim do que saturar alunos com vocabulários "opacos", uma vez que possivelmente não tiveram nenhuma iniciação.

TARDY, M. *O professor e as imagens*. São Paulo, Cultrix/USP, 1976.

Talvez a melhor obra produzida por um professor para professores do ensino médio. As informações, reflexões e sugestões podem gerar, ainda nos dias de hoje, novas práticas educacionais. Mesmo que se discorde de sua fundamentação estruturalista, há o que aprender com esta obra.

VIGOTSKY, L. I. *A formação social da mente*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

Nesta série de artigos, a concepção de conhecimento exposta por Vigotsky revolve e leva à inversão daquilo que tem sido oferecido aos educadores em sua formação. Se todos os artigos são fundadores, há dois indispensáveis à prática educacional das primeiras séries, os de número 7 e 8.

Ministério
da Educação
e do Desporto



FUNDESCOLA
Ministério da Educação e do Desporto - Banco Mundial

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](#)