

de um cenário onde as figuras pudessem ser inseridas é evidente e em algumas das pinturas vê-se El Greco lançar mão do recurso do chão quadriculado típico da produção italiana do Renascimento.

Essas características se alteram de forma visível em suas Anunciações tardias, do período de Toledo, ao qual também pertence o quadro do Masp. Aqui El Greco trabalha pintura concentrando-se nas figuras e deixando de caracterizar o espaço que elas ocupam. Provavelmente sob maior influência da Contra-Reforma, ele parece querer mostrar uma imagem mental e não a presença das figuras em sua suposta aparição histórica. Esse princípio está de acordo com a idéia de imagem como estímulo à devoção, um pensamento bastante difundido no mundo católico de então.

Outra referência importante para El Greco em seu período de Toledo e que poderia explicar a concentração do artista no tema da Anunciação após sua mudança para aquela cidade, seria o seu suposto contato com os escritos de San Ildefonso, um dos patriarcas da Igreja que escreveu particularmente sobre o tema da Imaculada Conceção da Virgem. San Ildefonso era e ainda continua sendo muito popular em Toledo e foi representado diversas vezes por El Greco em seu período tardio. A representação mais significativa do santo, do nosso ponto de vista, apresenta-o diante de uma estatua da Virgem que se encontra no lugar onde a própria Virgem teria feito sua aparição ao santo devoto.

Conclusão

O presente trabalho ainda encontra-se em curso e poucas conclusões definitivas podem ser apresentadas. Porém, fica claro que a obra de El Greco do Masp está intimamente relacionada com o período final de sua vida em Toledo e demonstra uma atitude muito mais religiosa do artista, quando comparada às Anunciações do período italiano. El Greco também parece abrir mão de recursos tradicionais das pinturas veneziana e romana, criando elementos formais novos que pudessem servir ao fim de devoção do artista. Seria importante investigar a relação de El Greco com a tradição artística e religiosa na Espanha e em Toledo em particular, para compreender melhor a partir de que contexto sua nova poética, extremamente original, pode ser criada. Pretendemos ainda investigar as condições de chegada do quadro ao Masp, dando uma pequena contri-buição para a história de sua recepção no Brasil.

Isis Selmikaitis. Segundo ano de artes plásticas no Instituto de Artes – Unicamp
Orientanda de Cláudia Valladão de Mattos em iniciação científica financiada pela Fapesp

EMBU-MIRIM: ARTE NA ALDEIA

Jaelson Bitran Trindade
jbt9sr@terra.com.br

Não são numerosos os edifícios remanescentes dos numerosos estabelecimentos formados pelos jesuítas no Brasil (1549-1759) – aldeamentos, fazendas, colégios. Mesmo em relação aos equipamentos de culto – retábulos, caixas de púlpito, alfaías, móveis, telas, imagens, etc., ainda que seja expressivo em qualidade em quantidade o que resta, está aquém daquilo que efetivamente serviu aos edifícios existentes ou já desaparecidos. Os edifícios remanescentes mais antigos estão concentrados na região sudeste, nos Estados e São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo.

O remanescente que concentra as mais diversificadas e numerosas obras artísticas relacionadas à vida de missão é o da antiga aldeia de N. Sr.a do Rosário de Embu Mirim, hoje sede de um município (Embu) a 28 km da cidade de S. Paulo, originada de uma fazenda com capela e indígenas administrados (servos) doada ao Colégio da Companhia de Jesus na então vila de São Paulo, por volta da terceira década do século XVII. Hoje, restaurado pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Regional de São Paulo, desde 1940/44, no pequeno platô do antigo centro ou pátio da aldeia, permanecem a igreja e residência dos padres e mais oficinas (áreas de serviço). As fontes documentais indicam que esses edifícios substituíram outros mais antigos e foram construídos/complementados entre os anos finais do século XVII e a terceira década do século XVIII.

E neste momento entra em questão o problema artístico-Embu; não apenas o Embu enquanto tal, ou apenas este ou aquele objeto no Embu, seja arquitetônico ou artístico-artesanal. As realidades complexas constituídas pelas obras e seu contexto, imediato e mediato, têm sido geralmente tratadas de modo simplificado e superficial. Esta é uma apresentação da aldeia-problema, a ante-sala de uma trabalho de estudo e pesquisa mais rigoroso.

No Embu, identificamos o problema decorativo, o retabulístico, o iconográfico, o ideológico, o sociológico, o político, o mental, etc. Conforme diz Giulio Argan, com muita propriedade, “o único critério metodológico com que ainda se pode fazer hoje em dia a história da arte, resistindo à tentativa de des-historicizar o estudo do fenômeno artístico, parece-me o da identificação e da análise de situações problemáticas”. E esclarece que “identificar um problema significa recolher e coordenar um conjunto de dados,

de nenhum dos quais se possa entender o significado ou o valor, a não ser em relação com os outros”.¹

Já passa de meio século a instigação feita pelo historiador da arte e professor da Universidade da Pennsylvania Robert Smith, no I Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros (Washington), aos interessados na história da arte luso-brasileira, para que desenvolvessem estudo das obras de arte e arquitetura do Brasil-Português numa perspectiva das grandes instituições geradoras de bens artísticos, quais sejam as ordens beneditina, franciscana, carmelita e a Companhia de Jesus, em especial.

Pelas características do acervo existente no Embu no cotejo entre ele e o inventário de bens executado na aldeia em 1759, quando da expulsão dos jesuítas, sabe-se que muita coisa é de época pós-jesuíta ou, se a antiguidade denuncia o tempo dos padres de batina negra, resta a hipótese da peça ter sido de outras capelas e igrejas dos “extintos jesuítas”, tais como as das aldeias próximas de Araçariguama, Itapicirica e Carapicuíba, que no tempo da Companhia estiveram subordinadas à residência do Embu. Alguma coisa pode ter sido doada por particulares, de seus oratórios, em época e situação desconhecidas para nós, hoje em dia. Ainda está por ser feita uma leitura cuidadosa, um mapeamento dos objetos constantes em outros inventários de bens da igreja da Sr.a do Rosário, já do século XIX.

A igreja da residência jesuítica de Embu-Mirim é o exemplo mais íntegro e mais substantivo da arte nos aldeamentos da Companhia que resta no Brasil. Para além dos objetos litúrgicos, imagens e alfaias, ainda da época em que os padres tinham plena posse dessa aldeia-fazenda, estão presentes a conspícua sacristia, com sua decoração (pintura) em chinoiserie, brutescos e simbologia eucarística, o conjunto composto pelo arcaz, oratório, e lavatório (purificação do sacerdote); a exuberante capela-mor com o teto e as paredes revestidos de caixotões pintados com motivos de folhagens, apresentando também um bom trabalho de talha no altar-mor. A tudo isso soma-se ainda os dois altares colaterais com uma explícita simbologia teocrática e o bonito púlpito entalhado, obras datadas entre os anos finais do século XVII e a quarta década do XVIII – um grande período, de muita ação em toda a parte, para a Companhia de Jesus.

Um outro conjunto artístico bastante expressivo, remanescente de antigo aldeamento, é o da igreja de N. Sr.a do Socorro em Tomar de Geru, em Sergipe, assentamento tornado vila em 1758 com o nome de Nova Távora, denominando-se Tomar a partir de 1765. Apesar de ser um templo erguido no final

¹ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, p. 70.

do século XVII como sugere a data de 1688 no dintel da porta principal, foi alterado e sua maquinaria de talha indica ser posterior à saída dos jesuítas.

Claro, existem remanescentes altamente significativos da presença jesuítica na nossa formação histórica, como a igreja do Colégio de Salvador, hoje Sé Catedral, e todos os elementos artísticos integrados. Da mesma forma, a igreja de Santo Alexandre, do Colégio de Belém do Pará. Mas, em termos de missões de residência, dessa complexa e vasta trama de assentamentos colonizadores e doutrinários em que pontificaram os jesuítas, frente às demais ordens religiosas, o Embu é o remanescente mais exuberante e rico em testemunhos.

Como sobreviveu esse conjunto? Na verdade, quase desapareceu de todo, não fosse o empenho do cônego da Sé de São Paulo Joaquim do Monte Carmelo que, a título pessoal, numa atitude digamos, de “amor às relíquias ou antiquilhas do passado colonial”, fez a restauração “*daquela sacristia, cujo belo teto não tem igual em toda esta província*”, diz o próprio sacerdote em 1860 à Tesouraria Provincial à qual propõe salvar, sem ônus para o Estado, o templo e hospício ou residência do extintos jesuítas, conforme documento que encontrei há anos no arquivo do Departamento do Patrimônio da União em São Paulo – Ministério da Fazenda. Monte Carmelo reparou os altares e o coro, forrou e assoalhou toda a igreja e propôs-se a abrir ao culto e “*velar na conservação das alfaias por ele restauradas*”, além de comprar outras para a dita igreja, até que novamente fosse criada ali uma freguesia.

O estudo sobre o Embu bem como sobre o conjunto da arte dos missionários – que, aliás, ainda está por fazer, não pode ser empreendido de forma desconectada das correntes e tendências da arte lusitana em geral dos séculos XVII e XVIII, compreendendo o reino e as ilhas atlânticas em especial, e da realidade artística do mundo português do Brasil. A busca de uma solução apenas interna, paulista, ou, de associação dessa arte com o mundo hispano-americano, como tem ocorrido, não rende como explicação.

É certo que os altares do Embu não tem a raridade, a ancianidade, a erudição ou a singularidade daqueles de S. Lourenço dos Índios e de Reis Magos, em Niterói e em Nova Almeida, litoral do Espírito Santo, para falar apenas nos altares de aldeamentos. Mas de que outro retábulo de aldeamento jesuítico, gerados durante a gestão dos inicianos, podemos nos lembrar? De poucos, bem poucos. Somam-se ao dois acima citados apenas os do Embu e de Carapicuíba, ambos em S. Paulo! É um espanto, se levarmos em conta a quantidade de aldeamentos que os jesuítas possuíram até pelo menos o último terço do século XVII.

O biógrafo do Padre Belchior de Pontes (1644-1719), jesuíta que mudou o aldeamento de local na década de 1690 aproximadamente, dando início à construção do templo, nota que o padre o fez com capacidade suficiente para

atender “comodamente” os residentes bem como aos vizinhos, colonos portanto.² Esse é um dado significativo em relação aos aldeamentos mais antigos estabelecidos a distâncias não muito grandes dos núcleos concelhios dos colonos.

O empenho junto aos colonos, para além do trabalho contínuo com os aldeados, é indicativo de uma forte ação pela causa jesuítica. A eles também se endereçaria o equipamento de culto que podemos ver hoje em dia; entretanto, se a questão da conversão à práticas evangélicas, tão cara aos jesuítas, alcançava os colonos, as práticas litúrgicas e as celebrações magnas eram elementos fundamentais no envolvimento, na “integração” e fixação do indígena no modo de vida missionário.

Apesar da pequenez da aldeia e da sua população, por volta, digamos, de 300 pessoas na década de 1720, ali se realizava todo o cerimonial da Semana Santa, o ciclo da Paixão, acontecimento maior da Cristandade, não de uma forma econômica, abreviada, como o meio à primeira vista indicaria, mas completa, como sugerem as imagens procissionais dos Passos do Calvário, do próprio Calvário, da Santa Ceia e do Enterro. De certeza, os vizinhos, sitiantes, de origem europeia, também acorriam à essa aldeia mais bem provida, evitando deslocamento maior até Santana do Parnaíba, a vila mais próxima, mas nem tanto.

O ímpeto decorativo do barroco lusitano, articulando pintura, talha policromada e dourada e outras modalidades, como o azulejo, o mármore, tem a sua arrancada nas três décadas finais do século XVII: busca a envolvimento do crente com as coisas do céu, simulando a presença do mundo celestial – santos e anjos - e, sobretudo, a presença divina, tudo próximo.

Esse é o contexto de criação do tipo de altar que compõe as duas laterais do arco-cruzeiro ou arco-triunfal da capela-mor da igreja do Embu. São de estilo diverso do altar-mor, ao fundo da capela. São mais antigos. Primeiro fez-se o corpo da igreja, depois completou-se o templo com a capela-mor e sacristia, as áreas mais decoradas dessa igreja. Entretanto, as diferenças de época na decoração, 30 ou 30 e poucos anos entre a 1ª e a 2ª fase, não acarretam solução de continuidade no programa, nas metas dos padres, conforme veremos. A fase decorativa mais intensa, por volta de 1730, consolida os programas artísticos pertinentes à 1ª fase, embora com modificações formais em curso, no que toca ao altar-mor e à pintura decorativa, à estética do nicho da sacristia.

No altar-mor, sob o nicho da Sr.a do Rosário, na cornija, ao pé das cariátides que ladeias o nicho central superior, onde se expõe o Santíssimo Sacramento, o Cristo presente, duas águias esculpidas estão em posição de vôo, inclinadas para a frente, nada parecido com os pássaros fênix que simbolizam a ressurreição, tão presentes na decoração barroca dos retábulos de altar, entremea-

dos aos *putti* (anjinhos) e às parras e cachos de uva. Duas águias que remetem para os dois altares colaterais da igreja.

Os dois altares colaterais e mais o púlpito entalhado com o nome de Jesus (IHS), anjos e feixes de acantos, são conformes, remetem para os anos finais da década de 1690 e início do Setecentos. O formato similar a um portal românicos dos séculos XII e XIII, estruturado em colunas torsas, denominadas de pseudo-salamônicas e arcos concêntricos também espiralados, como arremate da tribuna de talha, é conhecido na história da arte como talha de estilo nacional português.



Foto 1 - Igreja Nossa senhora do Rosário – Embu. Altar de S. Miguel e Almas, obra em “estilo nacional português”, final do séc. XVII/início do XVIII. Arquivo Fotográfico do IPHAN, 9ª Superintendência Regional – S. Paulo, ficha nº 120. Foto de 1937 (Germano Graeser), anterior à restauração.

Em nenhum outro espaço religioso luso-brasileiro (a historiografia, entretanto, não nota os demais!), as representações de águias bicéfalas causam tanto impacto como na nossa ex-aldeia. As águias bicéfalas coroadas, esculpidas e douradas que se encaixam nos tímpanos dos dois altares colaterais da igreja, diante do vazio da nave, são visíveis ao primeiro olhar, quando se adentra ao

² FONSECA, Padre Manuel. *Vida do Padre Bekhior de Pontes*. São Paulo: Melhoramentos, p. (1ª ed., 1750)

templo. Talvez na sacristia da igreja de N. Sra. dos Anjos, em Penedo – AL, ao mirar a enorme águia bicéfala em relevo no espaldar do lavabo, alguém fique mais impressionado. De qualquer forma, a existência de uma águia bicéfala coroada – um emblema imperial, supremo - em situação religiosa tão central para o culto, qual seja a dos altares demarcando o lado do Evangelho (direita de quem olha) e o da Epístola (esquerda), colocam uma questão da maior relevância. Não foi assim que o entenderam, entretanto, os historiadores em geral (historiadores da arquitetura e da arte), desde o início da década de 1940 até hoje. De imediato o identificaram com o emblema do Sacro-Império Romano Germânico, reconhecendo nele dos reis de Espanha descendentes da casa de Áustria, os Habsburgos, de Felipe I, coroado em 1555 a Carlos II, morto em 1701.

Germain Bazin foi o único historiador que até há bem pouco conheceu, citara e emitira uma breve opinião sobre vários exemplares brasileiros, cerca de 5, datados entre 1690 e 1720, inclusive dois paulistas.³ Mas não ousou identificá-los com um emblema de Estado, como fizeram Lucio Costa, Robert Smith, Carlos Lemos e muitos outros, tanto mais que viu o lavabo de sacristia de Penedo, onde as águias seguram com o bico dizeres sacros, além daquela que rematava um altar de uma capela de engenho de açúcar, em João Pessoa, Paraíba, cercado um sol com as palavras “Ave Maria”, já desaparecida à época das suas pesquisas.

O outro caso paulista, além do Embu, é a águia bicéfala dourada e coroada entalhada na face fronteira do púlpito da capela do sítio Santo Antônio, em São Roque, há poucos quilômetros do Embu e que foi freqüentemente assistida, nos anos finais do século XVII pelo mesmo padre superior daquela aldeia, o celebrado jesuíta Belchior de Pontes.

Bazin percebeu que não podia recuar a data dos 2 altares colaterais do Embu para trás dos primeiros anos do século XVIII, quanto mais para antes de 1640, fim do Brasil Filipino, sob domínio dos reis Felipe I e Felipe II, dois Áustrias. Entretanto, chegou a aventar, como Lucio Costa, que podia ser o tal motivo heráldico usado já como simples motivo ornamental. Ou, então, simbolizaria a Ordem dos Agostinianos (sic!) ou aludiria ao apelido de Santo Agostinho: “Águia de Hipona”, o intérprete maior do Evangelho. Isto porque conhecia o historiador “*a soberba águia bicéfala que sela a fachada e o arco-cruzeiro de São João Novo do Porto*”, que sabia ser dos Padres Eremitas Descalços de Santo Agostinho.⁴ Entretanto, o emblema consagrado da Ordem de Santo Agostinho é um coração em chamas atravessado por duas setas. Se, no Porto e em outros lugares que eu conheço de Portugal e de outros países, um ou outro convento agos-

tiniano adotou a águia bicéfala pura e simplesmente ou envolveu com ela o seu emblema, entre 1670 e 1740, tal como os jesuítas e outras ordens fizeram, algo estava acontecendo e a historiografia moderna ainda não se deu conta disso!

As publicações mais recentes ainda reiteram as interpretações ligeiras, tradicionais, afirmando que tais águias são peças antigas “do tempo dos Felipes”, reaproveitadas em época posterior, isto é, no final do século XVII. Idéia sem fundamento algum, que se estende para a águia existente no púlpito da capela rural de São Roque, edificação datada também de fins do século XVII.⁵

Algumas questões se colocam a partir disso: 1) nenhum elemento decorativo ou figurativo na arte religiosa desse universo tratado é “puramente ornamental”, estando sempre associado à simbologia cristã; 2) a idéia da Virgem e do Cristo como imperadores do céu e da terra é apropriadíssima à igreja contra-reformista; 3) o emblema da águia bicéfala coroada no coroamento de altares centrais do culto católico, despida de escudos e emblemas dinásticos, temporais, portanto, fixa a idéia de império no contexto religioso; 4) os Felipes ou Áustrias, isto é, os monarcas espanhóis com origem nos Habsburgos que dirigiam o Sacro-Império Romano Germânico, não eram mais a família imperial, não eram imperadores, mas apenas reis da Espanha, portanto não podiam legitimamente, politicamente usar nenhum outro emblema de sua casa reinante a não ser o velho escudo do reino de Espanha. Apenas Carlos V, imperador da Alemanha, acumulara a coroa imperial e mais a da monarquia espanhola, entre 1519 e 1554, quando abdicou de ambas, que voltaram a estar politicamente separadas. No seu tempo, a águia bicéfala servia de contorno ao escudo espanhol. E apenas no seu tempo tal composição foi fabricada e difundida.

Colocadas as questões dessa maneira, metodologicamente calçadas, e levando-se em conta a universalidade proposta pelo emblema e pela ação da Companhia de Jesus, a extensa geografia indicada por Bazin – S. Paulo, Pernambuco, Paraíba, no Brasil e a cidade do Porto, em Portugal, dados acrescentados, na mesma época, por Lucio Costa, que indicou sua presença no espaldar de um lavabo da igreja de S. Miguel das Missões guaraníticas do Sul (os jesuítas novamente), apontou para um trabalho de investigação de grande envergadura - não podia ser estudado sem as fontes portuguesas. Iniciado entre 1997-99, quando da minha estadia em Portugal, resultou em dois estudos, o segundo deles associando a “invenção” da talha de inspiração “românica” (século XII) às questões veiculadas pela águia bicéfala em situação religiosa.⁶

³ BAZIN, Germain, *Architecture Religieuse Baroque au Brésil*, Paris: Plon, vol. II, 1957 pg. 292.

⁴ BAZIN, Germain, *Architecture Religieuse...*, p. 292.

⁵ TIRAPELI, Percival, org., *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*, UNESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, p. 75, 94 e 164.

⁶ Sobre essas questões tenho publicados dois artigos, a saber: Vieira, o Império e a Arte: emblemática e ornamentação barroca”. In Barroco Iberoamericano - Território, Arte, Espaço y Sociedad. Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide/Ediciones

As águias bicéfalas representam a união mística entre a humanidade e a divindade, representada no Cristo e na Virgem. A águia bicéfala é também o símbolo da Ascensão do Senhor e Assunção de Maria, na fé católica.

Serviam de distintivo a um partido que proclamava a universalidade e preeminência do poder da Igreja, do Papado, sobre as monarquias terrenas, combatendo, com ênfase o Sacro-Império Alemão já em declínio e todos os demais pretendentes a uma hegemonia sobre tudo e todos, caso da França e da Espanha, em especial: a autoridade do Divino sobre todas as demais potestades.

Os retábulos de *estilo nacional*, representam a Porta do Céu e a Evangelização Universal sob o Império da Igreja e preconizam a ascensão da Humanidade a um viver apostólico, conforme o projeto dos jesuítas, agentes da chamada Milícia da Igreja. O Rosário, a Virgem *tout-court*, representa a união mística entre o Homem e Deus, na ótica cristã apostólica e romana. Ela, com o Menino dentro ou nos braços, configura a águia bicéfala, a junção do Sol e da Lua. Daí a representação de que teve notícia Bazin, na Paraíba. Daí, a presença das águias no Embu, daí a tela da Virgem e o Menino emoldurada por vigorosa talha dourada em forma de águia bicéfala que encontrei na Catedral de Zamora. Daí as numerosíssimas representações da águia bicéfala em situação religiosa que identifiquei em várias partes do mundo nas quais se fixou a catolicidade, produzidas num período que vai entre meados do século XVII e as 3 primeiras décadas do século XVIII, exatamente no período que nasce, cresce e fenece a forma românica que pontifica no altar barroco português, na Europa, na Ásia, na África e na América, juntamente com as igrejas forradas de ouro.

Outro elemento marcante da parafernália de culto, da 1ª fase artística do templo, a do barroco “nacional português”, são os 4 leões de essa (esquife), bastante divulgados pela literatura artística brasileira. Além desse conjunto, só se conhece no Brasil os leões que estão no Museu do Aleijadinho, em Ouro Preto e que provavelmente pertenceram à igreja matriz da Conceição, da freguesia de Antônio Dias, onde fica o citado museu.

Os leões rugientes de Minas são de estilo diferente, são peças mais elaboradas, mais naturalistas. Por acaso pertencem ao ciclo da Paixão? As quatro esculturas de madeira, com uma interpretação bastante esquemática de um “leão que ruge”, têm ao lado da cabeça um ponto de descanso para as varas de um esquife tumular. O esquife que existe no Embu para exibição pública, é antigo, talhado em madeira, e serve para um corpo de tamanho definido: o do Senhor Morto que descansa habitualmente sob o altar-mor e que deixa esse

Giraldia, vol. 02, 2001, p. 285-301, ISBN 84-88409-5; "A talha da época de Pedro II de Portugal: porta do céu, para a conversão universal". In Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, novembro de 2003. Rio de Janeiro: CBHA, PUC-RJ, UERJ./UFRJ, vol. I, 2004, p. 311-330, ISBN 85-87145-12-6.

“depósito” durante a liturgia da Paixão. O padrão do torneado e ornamentos apontam para obras de fins do XVIII ou começo do XIX.⁷



Foto 2 - Museu da Igreja e Residência dos Jesuítas - Embu. Leões funerários. Madeira entalhada. Fins do século XVII (?). Arquivo Fotográfico do IPHAN, 9ª Superintendência Regional - S. Paulo, ficha nº 352. Foto de 1939 (Germano Graeser).

Para além de sua associação com o Cristo, o Juízo Final, a Ressurreição, os 4 leões remetem para a questão da Monarquia Universal, pretensão da Igreja tal como a das monarquias europeias do século XVII, sob o signo da idéia da realeza sagrada e marcadas por um viés messiânico. E não devemos esquecer o fato de que quase todas as cabeças coroadas da época tinham os padres jesuítas como confessores, sofrendo grande influência deles. Aliás, os leões do Embu, com a “coroa” no alto da juba para encaixe de uma coroa de metal, remetem diretamente para a concepção barroca, absolutista, mas apostólica, do Cristo como rei supremo inclusive do mundo terrenal, como pregavam os jesuítas!

A arte tumular medieval portuguesa e europeia apresenta figuras de leões suportando sarcófagos de pedra trabalhada, como expressão devocional (importância social e empenho na salvação). E no tempo do barroco, em Portugal (Aveiro), vamos encontrar no suntuoso túmulo do Bispo-Inquisidor Geral do reino espetaculares figuras de leões rugientes, obras magníficas do francês Claude Laprade, do início do século XVIII.⁸ Essa simbologia tradicional, que representa a ressurreição em Cristo, a salvação da alma, pode ser encontrada

⁷ Ver Tilde Cantí, *O Móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro: Candido Guinle de Paula Machado, 1980.

⁸ Dicionário da Arte Barroca em Portugal, dir. Paulo Pereira, Lisboa: Presença, 1989, p. 255.

também em catafalcos efêmeros do último terço do século XVIII (S. Paulo, 1767, Coleção Guita e José Mindlin).

O entalhe da cabeleira (juba), com final anelado, é comparado por Germain Bazin com as representações da tradição portuguesa do século XIV e das formas ornamentais dos cabelos da estatuária romana antiga. Já a concepção do animal, ele a compara às obras chinesas da dinastia Tang (618-907 D.C.), ao mesmo tempo que assevera ser a representação figurativa de uma fera, por parte de artesão indígena,⁹ sob orientação dos padres da Companhia, sem dúvida: comparações à parte do erudito francês, é em relação a isso que devemos estar atentos. Na fachada da igreja do convento de Santa Mônica (c. 1720/30) em Guadalajara, México, começo do século XVIII, vê-se um leão coroado, que segura o emblema com o nome de Jesus (IHS). Pode-se dizer que a juba dessa figura - o esculpido todo com escasso relevo - tem a mesma solução que a dos leões do Embu. A esse tipo de escultura a historiografia da arte tem denominado de arte “tequitqui” (“tributário”, em língua náhuatl) ou arte indo-cristã,¹⁰ ou, ainda “arte mestiça”. Reyes-Valerio, estudioso da arte indo-cristã do México, observa que também é possível comparar peças novo-hispânicas com essa denominação pejorativa (tequitqui), com obras da arte visigótica do século VII D.C., como as da região de Quintanilla de las Viñas (Burgos), Espanha.¹¹

A propósito da igreja do convento das mônicas (agostinianas) de Guadalajara, cabe indicar ainda a presença de uma grande águia bicéfala esculpida no centro do friso sobre o pórtico da fachada. A fachada das mônicas - assim como a de outras igrejas da cidade e de dois outros centros da região - Zacatecas e San Luís Potosí - tem como marca uma decoração profusa, carregada de símbolos eucarísticos, símbolos salvíficos. Aí está: leões coroados, o nome de Jesus, águias bicéfalas, na aldeiazinha de Embu-Mirim (fim do XVII) ou na dinâmica Guadalajara de princípios do XVIII, sede de um arcebispado. Meus estudos em curso (desde 1997), levados a cabo em Portugal, Brasil e Espanha e extensíveis ao mundo hispano-americano, têm mostrado essas relações.

Jaelson Bitran Trindade. Doutor em História Social, trabalha como historiador ligado à preservação do patrimônio cultural brasileiro desde 1970, na Superintendência Regional (9ª) do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Há anos vem pautando seus estudos na questão das obras artísticas vistas como uma prática social, como um processo peculiar de produção no contexto das diferentes práticas sociais.

⁹ BAZIN, Germain. *O aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971, pp. 18-19, 48-49.

¹⁰ MORENO VILLA, Jose. *La Escultura Colonial Mexicana*. México: El Colegio de Mexico, 1942, p. 66 e fig. 98

¹¹ REYES-VALERIO, Constatino. *Arte Indocristiana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Colección Obra Diversa, Primera Edición, 2000. Pode ser lido na página-web: <http://www.azulmaya.com/indocristiano>. O problema em questão está apontado no capítulo VIII, Análisis del arte indocristiano. La escultura y la pintura monásticas. Aprendizices, oficiales y maestros: www.azulmaya.com/indocristiano/cap8.html.

UMA ESCOLA REVOLUCIONÁRIA DE ARTE: VKHUTEMAS/VKHUTEIN (1920-1930)

Jair Diniz Miguel, MSc.

jdmiguel@usp.br / jairdm@yandex.ru

1. Introdução

A arte de vanguarda do início do século XX está vinculada a lutas e confrontos que são tanto estéticos quanto sociais e políticos. Desse modo, a formação dos novos artistas passou a ser um importante modo de ampliação dos diversos “ismos”, em parte porque as academias de arte tradicionais não estavam mais conseguindo suprir as novas demandas e buscavam, ao mesmo tempo, preservar estruturas que não respondiam mais aos anseios buscados pela arte moderna.

O significado da arte passou a ser muito importante, principalmente por ser balizador de novos princípios e idéias. Ao mesmo tempo, no entanto, foram acrescidas necessidades de cunho ética e estrutural. A exigência era fazer da arte uma parte da própria vida, chegando a ser sua substituta. Fixando-se nas idéias construtivistas, pode-se afirmar que a arte “*se compone de dos elementos: La idea y la forma. El contenido del arte es la idea investida de una forma artísticamente trabajada. [...] También se puede considerar inherentes al arte, la utilidad y la finalidad*” (Tarabukin, 1977). Ao se colocar uma ética artística, que nas vanguardas é tão forte, “*a arte visa a verdade, se ela não for imediata; sob este aspecto, a verdade é seu conteúdo. A arte é conhecimento mediante sua relação com a verdade; a própria arte reconhece-a ao fazê-la emergir em si*” (Adorno, 1988).

Dentro, ainda, das idéias que estavam correntes na Rússia revolucionária, a arte passava a ser social e integrada ao ambiente, como diz Bogdanov: “*art organizes social experiences by means of living images with regard both to cognition and to feelings and aspirations. Consequently, art is the most powerful weapon for organizing collective forces in a class society - class forces*” (Bowlit, 1988).

Uma outra aproximação ao tema diz respeito a validade das vanguardas, enquanto momento de ruptura, e portanto de reflexão e estranhamento; “*é inerente a muitas obras de arte a força de quebrar as barreiras sociais que elas alcançam. Enquanto que os escritos de Kafka feriam a concepção do leitor de romance pela impossibilidade relevante e empírica da narrativa tornou-se, justamente em virtude de tal irritação, compreensível a todos. A opinião proclamada em uníssono pelos ocidentais e pelos estalinistas sobre a incompreensibilidade da arte moderna continua a ilustrar este fenômeno; é falsa porque trata a recepção como uma grandeza fixa e suprime as irrupções na consciência, de que são capazes as obras incompreensíveis. No mundo administrado, a forma adequada em que são recebidas as*