

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*

obras de arte é a da comunicação do incomunicável, a emergência da consciência reificada” (Adorno, 1988).

Nesta citação acima, está clara a escolha dos modernos como arautos de uma nova visão (não somente relacionada à representação pictórica, mas também às significações sociais e ideológicas), em que a recusa e o distanciamento são formas de enfrentamento e transformação. Daí, parte da dificuldade de integrar a experiência moderna enquanto luta, mais uma “causa”, em que as obras funcionam como munição, e que as atitudes e escolhas técnicas, artísticas e estéticas são uma oposição que se centra na demonstração da impossibilidade do mundo e das suas representações (políticas, econômicas, sociais, culturais).

Quanto ao ser vanguarda, *“o construtivismo, contraparte oficial do realismo, tem, através da linguagem do desencantamento, um parentesco mais profundo com as transformações históricas da realidade do que um realismo coberto desde há muito com um verniz romântico, porque o seu princípio, a reconciliação ilusória com o objecto, se tornou entretanto romantismo. Os impulsos do construtivismo foram, quanto ao conteúdo, os da adequação, por problemática que fosse, da arte ao mundo desencantado, que era impossível realizar sem academismo, no plano estético, com os meios realistas tradicionais”* (Adorno, 1988). Ou como diz Arvatov (1973) *“la intelectualidad moderna, radical, ha crecido en centros industriales, está penetrada de positivismo, se ha ‘americanizado’. Su pathos es la acción, el trabajo, la técnica”, “[...] centra su atención en el mundo de los objetos, en la realidad material. Esta gente, ante todo, quiere construir, edificar”*. O construtivismo, nesta vertente, é uma utopia, que consegue através de seus recursos técnicos – a linguagem desencantada – representar sua realidade e intervir nesta dialética, recusando ser um espelho de suas significações apenas.

A escola de ensino artístico fundada na Rússia revolucionária teve o papel aglutinador de experiências e idéias, importantes para formação de uma nova vanguarda artísticas diferenciada e engajada. Os desdobramentos políticos da própria revolução, com o estalinismo, romperam com esse modelo vanguardista e retomaram concepções e posturas que vinham do século XIX na Rússia. Esse novo panorama foi fatal para o Vkhutemas, mas enquanto existiu foi uma fonte de importantes pesquisas e projetos artísticos do novo estado soviético.

2. A Escola

Com a reestruturação de todas as esferas do estado russo, após novembro de 1917, surgiram necessidades que embora possam ser consideradas secundárias, influíam muito na nova estrutura. A educação e a estruturação escolar, em todos os níveis, precisavam ser reorganizadas em, pelo menos, bases diferentes das encontradas no regime tsarista. Este primeiro momento pode ser caracterizado como um pouco anárquico, já que o novo governo não tinha muita

condição, nem dinheiro – e enfrentava uma guerra civil - para implementar reformas pontuais (Fitzpatrick, 1970).

Além do que, já havia tendências políticas dentro do governo e do partido bolchevique que ajudavam ainda mais a complicar o sistema administrativo do novo regime, dificultando ações ou procurando fazer uma oposição aos novos dirigentes, basta lembrar do grupo “Oposição Operária” e dos acontecimentos em Kronstadt (1921).

Na própria cultura soviética emergente, novas tendências começaram a aparecer, como o Proletkul’t (Proletarskaya Kul’tura – Cultura Proletária), fundado em 1917, em base das idéias de A. Bogdanov (principalmente), A. Lunatcharsky e outros, formuladas entre 1905 e 1910, alcançando grande repercussão e força nos primeiros anos da Rússia Soviética. O Proletkul’t aspirava a criar e realizar uma arte genuinamente proletária, nova e de classe. E foi neste ambiente confuso que começaram as reformas da sociedade russa.

Com este pano de fundo, o quadro do ensino de artes, em Moscou, estava, antes da revolução, centrado em duas escolas formadoras de artistas, arquitetos e artesãos industriais. Estas, em dezembro de 1918, se tornaram dois Ateliers Artísticos Livres Estatais, sob controle direto de estudantes e professores; a antiga Escola Stroganov de Artes Aplicadas, no 1º SVOMAS (Pervye Gosudarstvennye Svobodnye Khudojestvennye Masterkie), e a antiga Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, no 2º SVOMAS (Vtorye Gosudarstvennye Svobodnye Khudojestvennye Masterkie). Estes dois Ateliers eram a base do novo ensino livre promovido pelo estado soviético. Porém, além de ainda manterem hábitos herdados das escolas anteriores, professores e alunos eram, em geral, conservadores em arte, não havendo grande espaço para artistas de vanguarda (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1990). Os problemas administrativos também ajudaram a levar a experiência a impasses de difícil superação. Mas havia pontos que eram considerados positivos, como a liberdade para cada professor em seu atelier (como parte autônoma dos Ateliers Livres) e a rejeição de currículos, metodologias ou pré-requisitos unificadores. Pode-se acrescentar, ainda, a pressão exercida por círculos Proletkul’t na mentalidade dos artistas e nos próprios órgãos administrativos do Narkompros (Lodder, 1983).

As críticas ao sistema vinham de todos os lados. O Narkompros (Comissariado do Povo para a Instrução Pública), responsável pelo ensino em toda a Rússia, conseguiu montar um modelo que agradasse a pelo menos parte dos artistas professores. Assim, nasceu, em novembro de 1920, o VKhUTEMAS - Vysshie Gosudarstvennye Khudojsetvenno-tekhnicheskie Masterkie (Atelier Superior Estatal Técnico-Artístico), fruto da fusão dos dois Svomas em uma nova escola, centralizada administrativamente, ainda mantendo alguns pontos que eram considerados positivos nos Ateliers Livres, porém com um objetivo

específico, visível no próprio decreto de criação da escola: “*The Moscow VkhUTEMAS is a specialised educational institution for advanced artistic and technical training, created to prepare highly qualified master artists for industry as well as instructors and directors of professional and technical education*”. (Lodder, 1983).

A nova escola era um pólo de confronto entre diversas correntes artísticas, desde o ponto de vista místico idealista (simbolismo), passando pelas vanguardas (construtivismo, suprematismo, cubo-futurismo) até pensamentos figurativistas realistas e neoclássicos. Estes debates, freqüentemente extravasados para além da escola, principalmente para as páginas da LEF (Levyi Front Iskusstv) e de periódicos de arte do Narkompros e do Proletkult, mostravam que a orientação básica da escola era experimentar e mesmo ousar e transformar.

Em um texto publicado na revista LEF, em 1923, coloca a divisão básica das correntes em “Puristas” (Chistoviki), que basicamente eram os artistas voltados para a pintura de cavalete e o figurativismo como Shevchenko, Lentulov, Mashkov, Fal’k, Korolev etc.; “Artesãos” (Prikladniki), que eram voltados para as artes aplicadas e artesanato (Favorsky, Pavlinov, Novinsky, Egorov etc.); e finalmente “Construtivistas” e “Produtivistas” (Konstruktivisty/Proizvodstvenniki), que eram os artistas vinculados a vanguarda como Rodtchenko, Popova, Lavinsky, os irmãos Vesnin etc. (Lef **apud** Lodder, 1983). Esta divisão tem uma clara tendência construtivista, sendo que o texto continua fazendo referências e sub-divisões dentro das duas categorias consideradas passadistas ou anacrônicas.

Porém, com as mudanças que começaram a ocorrer após a morte de Lênin em 1924, na disputa pelo poder no partido e no governo, novas tensões e conflitos se fizeram sentir por toda a sociedade. Este quadro institucional mais complicado levou a escola a adotar padrões rígidos e, em 1926, principiou a fazer um processo de reestruturação, mais de acordo com os novos tempos. Um dos resultados é a mudança de denominação da escola, passando a se chamar, em 1927, VkhUTEIN – Vysshii Gosudarstvennyi Khudojestvenno-Tekhnicheskii Institut (Instituto Superior Estatal Técnico-Artístico).

As preocupações de transformar a sociedade, presentes na revolução, tiveram no Vkhutemas a própria configuração do funcionamento da escola. As premissas revolucionárias da escola mostraram que “*il Vchutemas nacque come scuola democratica di massa*” (Zadova, 1978) e “*única por su compromiso social, universalidad y accesibilidad, pretendía combinar las artes plásticas - arquitectura, pintura, escultura, artes gráficas y artesanía - al servicio de la comunidad, abriendo las puertas a sus conferencias y seminarios a todos los que quisieran asistir*” (Risebero, 1987). Para mostrar este alcance, basta citar o número de alunos matriculados na escola, durante o ano de 1924, que somava 1445 inscritos; este número é quase oito vezes maior que a Bauhaus no mesmo período. Porém, era na Faculdade de

Pintura, e não na área de artes industriais que estava a maioria destes alunos. (Lodder, 1983).

Para facilitar o acesso dos filhos de operários e funcionários do partido ao Vkhutemas, foi criada a Faculdade Artística Operária – Rabfak (Rabochii Fakul’tet) Iskusstv -, voltada para o ensino geral de caráter técnico-artístico. Após o curso, o aluno estava preparado para seguir os estudos. Essa instituição tinha como premissa formar e capacitar jovens que não tiveram acesso ao ensino tradicional na Rússia para que pudessem se desenvolver sem muitas dificuldades nos ateliers altamente especializados do Vkhutemas.

Inicialmente, os alunos deveriam passar pelo Curso Fundamental ou Preparatório, com duração inicial de um ano e depois aumentado para dois anos, com metodologia desenvolvida a partir da visão, chamada de psico-analítica, proposta por Ladovsky, e tinha, à semelhança do curso preliminar da Bauhaus, a idéia de fornecer as bases de todo o conhecimento artístico, técnico e social para a prática do artista como elemento social e cultural. Compreendia disciplinas técnico-científicas e profissionalizantes (física, química, matemática superior, tecnologia dos materiais, processos de produção), história da arte, ciência social e disciplinas artísticas (teoria da forma, cor, espaço, composição, organização, etc.) em aulas teóricas, seminários, exercícios práticos e laboratórios. Essencialmente, o curso fundamental “*non era che una della prime “grammatiche” di un linguaggio visivo.*” (Jamaikina, 1978). A prática nos ateliers específicos de cada área - pintura, escultura, poligráfico, madeira, metal, têxtil - era obrigatória para a formação especializada, na esperança - como a Bauhaus - de criar artistas de qualidade formativa e intelectual de alto padrão, e ao mesmo tempo formar uma nova classe artística, mais comprometidos com os destinos da revolução e do país, como bem caracterizou o primeiro reitor do VkhUTEMAS – Radvel - , “*a year of revolutionary life has forced us to understand that the artist is not embellisher of life, but a serious moulder of social consciousness and responsible organizer of the whole of our everyday life*”. (Lodder, 1983).

As especializações eram divididas em faculdades (áreas):

1. Metais;
2. Madeira;
3. Cerâmica;
4. Têxtil;
5. Poligráfica (litografia, calcografia, tipografia, livros);
6. Pintura (Cavalete, Monumental, Decorativa);
7. Escultura;
8. Arquitetura (acadêmica, oficinas unificadas, oficinas experimentais).

Um quadro resumido dos professores pode mostrar a amplitude e a força do corpo docente (Bojko, 1980):

Faculdade Poligráfica	L. Bruni, V. Favorsky, P. Mitruch, D. Moor, I. Nivitsky, P. Pavlinov, A. Rodchenko, I. Efimov, G. Klutsis
Faculdade de Pintura	P. Konchalovsky, P. Kuznetzov, I. Mashkov, A. Drevin, S. Gerasimov, R. Fal'k, A. Exter, N. Udaltsova, I. Kliun
Faculdade Têxtil	A. Kuprin, L. Popova, V. Stepanova, L. Maikovskaia, N. Sobolev
Faculdade de Escultura	I. Chaikov, B. Mukhina-Zamkova, I. Efimov, S. Konenkov, B. Korolev, A. Babichev
Faculdade de Cerâmica	D. Shterenberg, A. Kuprin, I. Efimov, V. Tatlin, I. Kitaigorodskov
Faculdade de Madeira e Metal	G. klutsis, El Lissitzky, I. Lamstov, A. Rodchenko
Faculdade de Arquitetura	N. Dokuchaev, M. Guinzburg, N. Ladovsky, K. Melnikov, I. Joltovsky, V. krinsky, A. Lavinsky, I. Golossov, A. Shchusev, A. Vesnin, L. Vesnin
Divisão Básica (Curso Fundamental)	A. Babichev, I. Efimov, V. Favorsky, A. Rodchenko, L. Popova, A. Exter, N. Udaltsova, A. Vesnin, N. Ladovsky, N. Dokuchaev, V. Krynsky, A. Lavinsky

3. Considerações

As propostas de transformações, desencadeadas pela revolução, resultaram em enfrentamentos artísticos e culturais de todos os níveis. Os artistas revolucionários tiveram algumas posições marcantes, procurando elevar o nível cultural e acreditando na capacidade de apreciação dos operários e soldados. Um exemplo é o do diretor teatral Vsevolod Meyerhold, com encenação de peças com cenário e apresentação de cunho vanguardistas nos moldes construtivistas, mas feitas visando a um público mais amplo. Por outro lado, havia um sentimento de que uma arte proletária de cunho realista - vista pelo ângulo dos jovens revolucionários - deveria ser melhor aproveitada, ou mesmo ser a arte oficial e mais apropriada ao jovem estado socialista.

Dentro desta perspectiva, durante a década de 20 e início dos anos 30, destacam-se vários organismos culturais e artísticos revolucionários, como o cinema estatal (Eisenstein, Kulechov), o Proletkul't, o Vkhutemas, a Associação dos Arquitetos Contemporâneos (OSA—Ob'edinnenie Sovremennykh Arkhitektorov) etc. O Vkhutemas tinha teóricos e artistas de grande envergadura, como A. Rodtchenko, M. Guinzburg e A. Vesnin, V. Tatlin e El Lissitzky, que além de serem professores, também participavam ativamente da revolução e dos novos caminhos seguidos.

A OSA, fundada por M. Guinzburg, emergiu como a criadora das propostas “desurbanistas” e aprofundou as pesquisas sobre as cidades lineares, chegando a pedir uma nova distribuição espacial das cidades pelo território, em bases socialistas. Suas propostas, vindas de professores do Vkhutemas, tinham

a clara idéia de transformação como utopia urbanística e arquitetônica, como as seguintes declarações: “a arquitetura de nossa época não tem como tarefa a construção de um edifício, mas a ‘construção’, o dar forma aos relacionamentos sociais no quadro da referência das novas relações de produção, sob a forma de edifícios cujo traço comum será a expressão formal de seu conteúdo social e produtivo”(Okhitovitch **apud** Kopp, 1990) e “o que define antes de tudo nossa via são os objetivos racionais da coletividade que constitui nossa classe. Entretanto, na medida em que nosso trabalho consiste em criar formas materiais concretas, não ignoramos o problema da forma: nós o tratamos através da realização do objetivo social” (Guinzburg **apud** Kopp, 1990).

Havia muitos outros movimentos, desde “escolas artísticas” como o suprematismo e o produtivismo, até diversas associações, como a LEF, a escola UNOVIS (Uniya Novogo Iskusstva ou Utverditeli Novogo Iskusstva – União da Nova Arte ou Afirmação da Nova Arte) – passo ousado de Malevitch, criador do suprematismo, em aplicar suas teorias na formação de novos artistas em Vitebsk -, e outras. Tinham o sentido de congregar os artistas e buscar, através de pesquisas formais e de conteúdos, transformar e “mudar a vida” - numa expressão de Rimbaud -, ajudando, desta forma, a revolução em andamento.

As pesquisas formais voltavam-se para a criação de formas arrojadas e, na maioria das vezes, desafiadoras dos padrões estéticos mais conservadores. Mesmo seguindo estes passos, havia alas que buscavam no passado - em estilo neoclássico, neo-gótico, etc. - as formas e os conceitos formais para a criação artística e arquitetônica. Embora formalmente tradicionalistas, estas alas tiveram a última palavra e transformaram-se em arte oficial e obrigatória após a subida e consolidação de Stalin no poder. Com esta nova realidade, o fim do Vkhutemas, dividido em escolas de belas-arts, desenho industrial e arquitetura, representou também o fim das idéias de formação de artistas produtores completos (artista-engenheiro-arquiteto), com capacitação e conhecimentos em diversas áreas e temas. Desapareceu também a idéia de artista militante, no sentido de ser artística e politicamente atuante e revolucionário. A formação do Vkhutemas privilegiava este tipo de artista - idéia formadora da Bauhaus também -, tornada obsoleta e um pouco perigosa na nova situação soviética dos anos 30.

Como afirma Kopp (1990), “é essa adequação, essa vontade de participar da construção social que fez do construtivismo soviético dois anos vinte uma CAUSA e não um simples ESTILO como afirmaram, durante os anos trinta, seus detratores”, e o Vkhutemas era o laboratório da formação destes construtores que sonharam, e talvez ousaram, mais do que a própria realidade suportava.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor Wisengrund. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ARVATOV, Boris. *Arte y Producción*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973.
- BOJKO, Szymon. *Vchutemas*. in BARRON, Stephanie; TUCHMAN, Maurice. *The Avant-garde in Russia, 1910-1930. New Perspectives*. Cambridge (USA) / London: MIT Press, 1980, p. 78-83.
- BOWLT, John E. (ed.). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*. New York: Thames and Hudson, 1988.
- FITZPATRICK, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*. Cambridge (USA): Cambridge University Press, 1970.
- GUINZBOURG, Moisei. *Le Style et L'Époque. Problèmes de L'Architecture Moderne*. Liège/Bruelles: Pierre Mardaga Éditeur, 1982.
- JAMAİKINA, Elena. *Vchutemas: Per Una Grammatica Visiva*. *Casabella*, Milano, ano 42, n. 435, p. 52-55, apr. 1978.
- KHAN-MAGOMEDOV, Selim. *VHUTEMAS. Moscou, 1920-1930*. Paris: Editions du Regard, 1990. 2v.
- KOPP, Anatole. *Quando o Moderno Não Era um Estilo e Sim uma Causa*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1990.
- LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- RISEBERO, Bill. *La Arquitectura y el Diseño modernos: Una Historia Alternativa*. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- TARABUKIN, Nikolai. *El Último Quadro: Del Caballete a la Máquina / Por Una Teoría de la Pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- ZADOVA, Larissa. *Un Contributo alla Storia del Vchutemas*. *Casabella*, Milano, ano 42, n. 435, p. 46-51, apr. 1978.

Jair Diniz Miguel. Doutorando em História Social FFLCH – USP

ARTÍFICES NA VILA RICA SETECENTISTA: POSSIBILIDADES DE PESQUISA

Jeaneth Xavier de Araújo, Prof. MSc.
jeanethxavier@hotmail.com

A história dos artistas e artífices que atuaram em Vila Rica no século XVIII ainda está por ser escrita. Foram publicadas monografias fundamentais sobre artistas que trabalharam em conjunto ou isoladamente na construção e ornamentação das igrejas e capelas por toda a Capitania de Minas Gerais.¹ Autores importantes da atualidade dedicam-se a estudar a atividade dos responsáveis pelo fazer artístico nas Minas,² mas ainda são necessários estudos sobre o universo artístico e artesanal, tanto em Vila Rica como em outras localidades da Capitania de Minas Gerais, principalmente nos seus primeiros anos. Neste texto, procuramos abordar tão somente os artistas que trabalharam na ornamentação interna dos templos de Vila Rica e seu termo, objetivando um melhor delimitamento da questão.

Nas vilas e cidades, o Senado da Câmara encarregava-se de regulamentar a vida municipal, o fazia também no tocante aos ofícios mecânicos.³ A Biblioteca Nacional publicou o primeiro livro de atas da Câmara Municipal de Ouro Preto - CMOP (1711 a 1715). Nele, podemos observar um dos primeiros atos para ordenar o município no que dizia respeito aos ofícios mecânicos: “que todas as pessoas que tivessem lojas abertas e vendagens, e todos os ofícios de qualquer ofícios [...] tirassem novas licenças”.⁴ Observando as *posturas* da CMOP, podemos ter noção de como elas teriam sido aplicadas em Vila Rica:⁵

¹ Cf. VASCONCELLOS, Salomão de. *Ataide pintor mineiro do século XVIII*. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941; MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaide*. Belo Horizonte: Escola Arquitetura, 1965; BAZIN, Germain. *O aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971. E as fundamentais publicações do IPHAN, como também a revista *Barroco*, dirigida por Affonso Ávila.

² Considera-se a produção das pesquisadoras Adalgisa Arantes Campos e Myriam Ribeiro de Oliveira, no campo da tecnologia das imagens em madeira policromada; são representativas as pesquisas empreendidas pela professora. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho. A historiadora da arte Marília Andrés Ribeiro, com pesquisas sobre a Igreja de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados de Vila Rica. Os pesquisadores Marcos César Hill, estuudio do escultor Francisco Xavier de Brito; Adriano Reis Ramos, com trabalho publicado sobre Francisco Vieira Servas. Temos também algumas dissertações e teses sobre as artes em Minas Gerais, defendidas nas universidades paulistas.

³ Cf. VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica: formação e desenvolvimento, residências*. São Paulo: Perspectiva, 1977; RUSSELL-WOOD, A. J. R. O governo local na América portuguesa: um estudo de divergência cultural. São Paulo: *Revista de História*, vol. 55, n. 109, jan./mar. 1977. p. 25-79.

⁴ ACTAS da Câmara Municipal de Vila Rica. In: *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, vol. 49, 1927. p. 245.

⁵ ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO - APM/ CMOP 10 (Posturas 1720-1826) fl. 11 e 12. Grifo meu.