



Arte Comentada

Jeanine Mafra Migliorini
(Organizadora)

 **Atena**
Editora

Ano 2018

Jeanine Mafra Migliorini

(Organizadora)

Arte Comentada

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Geraldo Alves e Lorena Prestes

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

A786 Arte comentada [recurso eletrônico] / Organizadora Jeanine Mafra Migliorini. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Arte Comentada; v.1)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-057-5

DOI 10.22533/at.ed.575191801

1. Arte – Crítica e interpretação. 2. Arte – Filosofia. I. Migliorini, Jeanine Mafra. II. Série.

CDD 707

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Arte é um vocábulo carregado de significado, em cima dele existem muitos discursos, ao mesmo tempo que abre leques de possibilidades de entendimento, restringe a compreensão por parte da maioria. Afinal sempre procuramos a resposta certa, fechada, para as questões, e isso não será encontrado na arte. Existem sim conceitos e respostas para ela, mas não um único significado, são caminhos que nos levam a reflexões que enriquecem ainda mais esse discurso.

O que é arte? Este é um questionamento que perpassa os séculos e mantém-se atual, afinal arte é reflexo da sociedade, que está em constante mudança. Arte é resultado da sociedade, e por isso se ressignifica, muda de sentido e de função. Neste momento histórico muitas linguagens artísticas se apresentam como forma de expressão, novas formas de arte que trazem à tona representações, questionamentos, ampliam a abrangência e muitas vezes desmistificam que a arte se volta apenas para uma elite a que ela tem acesso.

Outra grande influência na arte é a própria tecnologia, que além de possibilitar novas linguagens auxiliam na propagação da produção artística atual e histórica. O acesso a arte se torna mais possível, e esse conhecimento cria novos artistas, permitindo assim um círculo virtuoso de produção e conhecimento.

Apresentam-se aqui discussões acerca da arte nas suas mais variadas linguagens, e sua compreensão: a arte é única e individual, seu entendimento depende do repertório, da vivência de cada um, e esses múltiplos olhares complementam a obra.

Discute-se a função social da arte, seu papel como crítica social e o impacto dessa crítica, e apresenta a necessidade de se classificar essas linguagens, como se faz nas ciências exatas. Esse universo amplo permite que se englobem as discussões sobre os sons da cidade, as performances, a dança, as imagens. Percorrendo este caminho chega o momento de o cinema entrar neste debate, além dos movimentos coletivos de arte, finalizando com a imagem, uma vasta discussão sobre suas funções, sua estética, sua função.

Tão ampla como a temática deste livro, essa discussão não se encerra, ela busca respostas e novos caminhos de que podem ser seguidos por pesquisadores, curiosos, estudantes. Quem mergulha neste universo em busca de respostas, acaba encontrando mais perguntas.

Boa leitura! Trace seus caminhos, suas interpretações, suas impressões, e que elas lhe proporcionem muitas reflexões!

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	7
JANELAS MÚLTIPLAS, JANELAS DO OLHO, ESPÍRITO DA ALMA, ESPELHO DO MUNDO.	
Sandra Makowiecky	
DOI 10.22533/at.ed.5751918011	
CAPÍTULO 2	20
COLETIVO ANDORINHA: UM ANO DE EXISTÊNCIA, DE RESISTÊNCIA, DE POLÍTICA, DE ARTE, DE EDUCAÇÃO	
Samara Azevedo de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.5751918012	
CAPÍTULO 3	28
AS ARTISTAS NO INÍCIO DO SÉCULO NO RIO GRANDE DO SUL E A CRÍTICA DE ARTE	
Ursula Rosa da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.5751918013	
CAPÍTULO 4	29
TANTO FAZ SE É PERFORMANCE OU NÃO	
Natasha de Albuquerque	
Maria Beatriz de Medeiros	
DOI 10.22533/at.ed.5751918014	
CAPÍTULO 5	41
ENTRE JANELAS E PESSOAS: EM BUSCA DE UMA ESCUTA CIDADINA	
Thais Rodrigues Oliveira Sainy Coelho	
Borges Veloso	
DOI 10.22533/at.ed.5751918015	
CAPÍTULO 6	55
A ARTE DO CORPO PERFORMÁTICO MEDIADO PELA TELA DO CINEMA DOCUMENTAL: AS FORMAS-FENDAS DO OLHAR NA(DA) DANÇA	
Cristiane Wosniak	
DOI 10.22533/at.ed.5751918016	
CAPÍTULO 7	69
MEMÓRIA EM DIÁRIOS DE VIDEOGRAMAS – UM DIÁLOGO ENTRE A RETOMADA DE IMAGENS DE ARQUIVO PROPOSTA POR JONAS MEKAS E HARUN FAROCKI	
Guilherme Bento de Faria Lima	
Monica Rodrigues Klemz	
DOI 10.22533/at.ed.5751918017	
CAPÍTULO 8	80
“SOMBRA DO PASSADO”: O PERDÃO EM BUSCA PELA VERDADE E RECONCILIAÇÃO	
Alessandro Galletti	
Ricardo Vilariço Ferreira Pinto	
DOI 10.22533/at.ed.5751918018	

CAPÍTULO 9	94
DISPOSITIVO E COLETIVOS ARTÍSTICOS: UMA METODOLOGIA DE NARRAR O ENCONTRO	
Lara Lima Satler	
Lisandro Magalhães Nogueira	
DOI 10.22533/at.ed.5751918019	
CAPÍTULO 10	109
PRODUÇÃO DE SENTIDOS E (RE) SIGNIFICAÇÃO NA HISTÓRIA A PARTIR DO MOVIMENTO BLACKFACE	
Daiany Bonácio	
Giuliano Mattos	
Viviane Dias Ennes	
DOI 10.22533/at.ed.57519180110	
CAPÍTULO 11	125
DA LEMBRANÇA AO SONHO: ANÁLISE FÍLMICA DE “A DANÇA DA REALIDADE”, DE ALEJANDRO JODOROWSKY.	
Ana Carolina Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.57519180111	
CAPÍTULO 12	134
BREVES APONTAMENTOS SOBRE O ONÍRICO, OU UMA PRIMEIRA IMERSÃO NAS IMAGENS SEM LUZ	
Carlos de Azambuja Rodrigues	
DOI 10.22533/at.ed.57519180112	
CAPÍTULO 13	142
IMAGENS SENDO IMAGENS: REFLEXÕES DE UM CAMPO DE LUTA, RESISTÊNCIA E PODER.	
Patrícia Quitero Rosenzweig	
Rosa Maria Berardo	
DOI 10.22533/at.ed.57519180113	
CAPÍTULO 14	158
QUESTÕES ESTÉTICAS DAS MÍDIAS: LATITUDES COMO EXEMPLO TRANSMIDIÁTICO	
Vanessa de Cassia Witzki Colatusso.	
DOI 10.22533/at.ed.57519180114	
CAPÍTULO 15	169
IMAGEM E MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA A PARTIR DO ARQUIVO DO FOTÓGRAFO PROFISSIONAL	
Thiago Guimarães Azevedo	
DOI 10.22533/at.ed.57519180115	
CAPÍTULO 16	177
OS PIONEIROS DA FOTOGRAFIA EM PONTA GROSSA: UMA ANÁLISE DO JORNAL O PROGRESSO E CASA DA MEMÓRIA	
Tais Maria Ferreira	
Carlos Alberto de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.57519180116	
SOBRE A ORGANIZADORA	189

JANELAS MÚLTIPLAS, JANELAS DO OLHO, ESPÍRITO DA ALMA, ESPELHO DO MUNDO¹

Sandra Makowiecky

Universidade do Estado de Santa Catarina,
UDESC
Florianópolis – Santa Catarina

RESUMO: Em simpósio que se propõe refletir sobre o tema “*Passado – presente: a temporalidade heterogênea na história da arte*”, enfatiza-se que a história da arte tem buscado novos modelos de temporalidade, pois a imagem do tempo já não condiz com as ideias de origem e linearidade provenientes do historicismo positivista. As imagens não são apenas formas da semelhança com a origem, mas sintomas da dessemelhança e de transformações. Partindo do entendimento do termo “janelas múltiplas” - pontos de vistas diversificados em relação a uma imagem e “imagens-fantasma”, descortinam-se obras a partir do tema “janelas”, almejando um exercício de entender o que obras em geral podem pedir ao olhar. As imagens dialéticas são autenticamente históricas, imagens não arcaicas, que sobrevivem no presente de forma diferente, carregando em si a prova, a latência daquilo que um dia foi.

Palavras-chave: “Janelas Múltiplas”, “Imagens-fantasma”, “Temporalidades heterogêneas”.

ABSTRACT: In a symposium that proposes to reflect on the theme “*Past - present: the heterogeneous temporality in the history of art*”, it is emphasized that the history of art has sought new models of temporality, since the image of time no longer matches the ideas of origin and linearity from positivist historicism. Images are not only forms of resemblance to the origin, but also symptoms of dissimilarity and transformations. Based on the understanding of the term “multiple windows” - diverse points of view in relation to an image and “ghost images”, works can be seen from the theme “windows”, aiming at an exercise in understanding what oeuvres in general can ask for the look. Dialectical images are authentically historical, non-archaic images, which survive in the present in a different way, carrying in themselves the proof, the latency of what once was.

KEYWORDS: term “multiple windows”; “ghost images”; “heterogeneous temporality”.

1 | INTRODUÇÃO

O simpósio “*Passado – presente: a temporalidade heterogênea na história da arte*”, busca pensar a história da arte sob

1(Artigo publicado nos anais do 26 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Campinas: PUC- Campinas- Anpap 2017, 2017. v. 1. p. 2067-2083).

a perspectiva de modelos temporais heterogêneos, entendendo que enquanto o passado sobrevive no presente, o presente torna-se atemporal, anacrônico. Partindo desses pressupostos e de dois conceitos principais, a saber, “janelas múltiplas” e “imagens-fantasma”, o texto buscará estabelecer possíveis constelações. Como diz Didi-Huberman, saber e olhar não tem o mesmo modo de ser, nunca se vê o bastante, sempre há uma integralidade que escapa da obra de arte, sempre resta algo a dizer, fazendo com que a acumulação tranquila daquilo que se conhece ceda seu lugar ao proliferante infinito (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 297 a 346).

2 | JANELAS MÚLTIPLAS

Georges Didi-Huberman emprega o termo “Janelas Múltiplas” para descrever a condição do fazer histórico (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 56), que descortina a possibilidade de hipóteses e considerações sobre o passado como movimento em obras de arte, devido ao transbordamento de referências históricas, artísticas e mitológicas, visando “abarcando o visual e o temporal reunidos na imagem dialética” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 21), que forma uma constelação de possibilidades, fazendo que dos detalhes se produzam aparições, permitindo analogias infinitas segundo o olho de quem vê. Borges, no livro “O fazedor” (BORGES, 2008), diz que o escritor é como um ator que encena o texto de um autor outro, de tal modo que o principal “ato” de um texto é repor os textos anteriores que foram decisivos para a existência do seu. Vamos tentar fazer algo assim, considerando que o que veio antes, motiva a escrever agora. Para Stéphane Huchet (2012, p. 11) “a teoria da arte contemporânea não se concebe como uma atividade de predicação de seu objeto, isto é, de busca de definições ou de confirmação das convenções estéticas e metodológicas”, mas pensar por imagens, a partir de relações, principalmente com o passado e presente histórico e artístico. Seguindo o mesmo raciocínio de Huchet, Hubert Damisch, em uma entrevista, afirma que “o objeto teórico é um objeto que provoca outros objetos. É um objeto que não pode ser estudado por si próprio. Para nos aproximarmos dele é necessário referir outros objetos” (apud LEAL, 2007, p. 13). Não há finalidade de usar a teoria como objeto motor de análise e sim o contrário, o objeto é a obra de arte, porém a teoria é aquilo que faz com que a aproximação aos outros objetos se componha. Em entrevista (MORISAWA, 2012) sobre a 30ª Bienal de SP, o curador Luis Pérez-Oramas afirma que fez uma curadoria baseada em constelações e vínculos, em que partiu do princípio básico no legado moderno, sobre a compreensão dos sistemas simbólicos, de que os signos, as formas simbólicas (e a arte é isso, para além de todas as vanguardas) não têm significado em si mesmos a não ser quando estão relacionados entre si e com outras formas, símbolos, estratégias expressivas. Isso os levou a privilegiar os vínculos, as relações e os fez necessariamente falar de constelações. Citou ainda Deleuze e Guattari, que dizem que se as obras de arte

produzem sentido por relações, o destino delas é ser constelar, isto é, quando alguém entra em contato com a obra, imediatamente pensa em outra. Ninguém olha para ela sem criar relações. A pretensão deste texto não é criar modelos teóricos para compreender o objeto, mas ser ajudado por uma abordagem de modo a construir uma argumentação, como esboço daquilo que se tornou legível a partir de um detalhe e que será escrito para fazer de um lampejo, uma propagação no contemporâneo. Se uma imagem reúne em si vários tempos heterogêneos, não é possível fazer uma história verdadeira da história das imagens, e por isso, qualquer determinação de significado será uma montagem interpretativa, constituinte de uma memória histórica de um arquivo complexo de um indivíduo. Estas imagens só podem ser vistas quando há um tensionamento entre os indícios que buscamos, de modo a construir tramas quando avistamos os fantasmas que habitam as imagens, partindo da premissa de consciência sobre o uso do anacronismo, evitando cair em uma espécie de relativismo, perigo iminente, onde tudo pode ser e tudo é válido.

As imagens, muito antes de serem portadoras de história, foram e continuam sendo portadoras de memória. Interrogando a ideia de que nelas cabem apenas os enquadramentos cronológicos, reconhece seu poder de ultrapassar as molduras de uma época, permitindo novas configurações e proximidades empáticas. (DIDI-HUBERMAN apud ROMERO, 2007)

Trata-se de entender a imagem como noção operatória que diz respeito a procedimentos que se metamorfoseiam e persistem na contemporaneidade. É na imagem como noção operatória e não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas e que ressurgem. Para Didi-Huberman, em “*Imagens apesar de tudo*” (2012, p.131-146), o arquivo é sempre “uma história em construção”, pois a cada nova descoberta aparece nele como uma “brecha na história concebida”, uma singularidade que o investigador vai unir com tudo o que já sabe para possivelmente produzir uma história repensada do acontecimento em questão e deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma montagem cruzada com outros arquivos.

3 I “IMAGENS- FANTASMAS”

Podemos dizer que de acordo com Warburg e Didi- Huberman, são aquelas imagens que nos assombam, que nos tiram o chão, que nos levam a querer entender um pouco mais da arte e de nós mesmos, de nossas pesquisas. Um leitmotiv imagético (figura de repetição, no decurso de uma obra literária, de determinado tema, a qual envolve uma significação especial), se for o caso. Nossas imagens fantasmas podem ser nossas ausências que resultam dos entrevistos, dos vistos há muito tempo, dos sugeridos, dos quase perdidos. E que ficam ali, à espera de uma redenção. O ausente nos remete às oportunidades renegadas e às batalhas ainda não travadas. Este artigo investe nas amplas possibilidades da latência, das lacunas. Em La Imagem Mariposa,

Didi- Huberman (2007), considera os objetos na medida em que se apresentam, mas também pelo que neles se ausenta. Pois aquilo que falta suscita na imaginação uma permanência justamente pelo fato de ter desaparecido e pode então retornar mais uma vez e incessantemente num outro tempo. É esse o fascínio da imagem, cuja fixação passageira de uma aparição se torna reincidente e marca uma temporalidade feita de golpes inesperados e de contragolpes infundáveis. Quando se põe em jogo o não-saber das imagens, os tempos se confundem e o passado irrompe no presente, impregnando-o em cada instante, como numa possessão. Estar sob o domínio das imagens é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo, que como nos esclarece Blanchot (2011), é “sem presente” e não nos devolve a um passado pura e simplesmente. Ainda que a ação passada sobreviva na lembrança e seja possível invocá-la livremente no agora, o que é “sem presente” não aceita a atualidade de tal lembrança, pois nele nada se afirma, uma vez que tudo está entregue à indeterminação que dilui as fronteiras entre os opostos, fazendo do presente algo inatual, inscrito no ritmo eterno de um retorno (BLANCHOT, 2011). Como conclui o autor, o que se manifesta nesse tempo “vem como já e sempre passado”. Ao aparecer, a imagem modifica completamente a temporalidade na qual se apresenta, pois seu sempre presente sem presença é inatual, é da ordem do retorno. É sem tempo na medida em que é, mas cuja presença abre o agora ao indeterminado. No tempo do fascínio, estamos submetidos aos poderes da imagem, aos tremores que pela distância nos seduzem e nos deslocam sempre para fora – e sempre dentro desse fora – na oscilação sem fim entre presença e ausência. A esse respeito, nos pergunta Blanchot: o que acontece “quando o que se vê, ainda que à distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando ver é um contato à distância?” Precisamente nessa distância, nos adverte o escritor, ocorre a paixão da imagem. Pelo fascínio, a presença fantasmática da imagem nos possui de tal forma que nosso olhar encontra aquilo que o impede de jamais terminar, como um clarão neutro que não se apaga. Movimento incessante de quem navega das margens ao infinito do impensado, na torrente do imaginário, criando aberturas dentro e fora do espaço da arte (RODRIGUES, 2016, p. 68). Dizer agora “era uma vez um fantasma, a imagem” significa não desprezar por completo a semelhança e a representação, mas jogar com elas pela diferença que pode ser produzida, pela apresentação da imagem e, sobretudo, pela possibilidade de pensar seus intervalos. “ [...] A imagem é pouca coisa: resto ou fissura. Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.86-7). No texto Quando as imagens tocam o real (2012), Didi- Huberman, atravessando os postulados de Aby Warburg e Walter Benjamin, entre outros, argumenta que a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar.

4 | AS IMAGENS

O que motivou este artigo? Justamente umas imagens vistas no ano de 2007, na Itália e outras em 2014, na França, que remeteram em lembrança, às de 2007. Já se passaram dez anos das primeiras e elas me perseguem, como imagens fantasmas. As primeiras imagens se encontram no monumental Mosteiro de Pavia, a segunda, em Roma, ambas na Itália e as terceiras, em Bourges, na França. Em Pavia, tratam-se de dois cartuxos em vestes brancas pintados em afrescos, pendurados nas janelas a olhar, ao que parece, com serena indiferença os visitantes dentro do templo: um no corredor esquerdo pela segunda bifora (bifora é um tipo de janela dividida verticalmente em duas partes, característica da arquitetura gótica), o outro no corredor da direita pela sexta bifora. Certosa di Pavia é um mosteiro de Cartuxos, em Pavia, na Lombardia, Itália. Fundado em 1396, este enorme complexo teve os trabalhos interrompidos entre 1402 e 1412 e continuou a renovar-se até 1782. Durante todo esse tempo pode ser constantemente enriquecido constituindo um testemunho histórico da região, como o demonstra a rica ornamentação dos dois claustros, assim como a construção da igreja terminada em 1473, quando se iniciou a decoração da fachada com mármore, o que demorou mais de um século e inúmeras alterações do projeto (Fig. 1a e 1b). A Ordem dos Cartuxos, também chamada de Ordem de São Bruno, é uma ordem religiosa católica semi-eremítica de clausura monástica e de orientação puramente contemplativa surgida no século XI. É conhecida como aquela que professa maior austeridade no modo de vida dos seus membros e ao longo de toda a sua existência manteve sempre o espírito de pobreza. No presente, os monges cartuxos continuam ainda a prática, com pequenas modificações, de tal austeridade. As imagens dos Cartuchos na pintura mural (figs. 2a, 2b e 3) constituem um *trompe-l'oeil*, técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentem possuir três dimensões. Provém de uma expressão em língua francesa que significa «engana o olho» e é usada principalmente em pintura ou arquitetura. O *Trompe-l'oeil* pressupõe um tipo particular de interação com o espectador e caracteriza-se como um jogo visual. Podemos ver na imagem dos *Cartuchos*, formas problematizadas como espetáculo do mundo. O *trompe l'oeil* se coloca como uma tipologia ou abordagem da pintura caracterizada pela invasão do espaço do espectador, simulando uma verdade documental enfatizada pela fiel representação da realidade. Assim, confundindo o próximo e o distante, o interior e o exterior, o sombrio e o luminoso, a superfície biplanar se torna dotada de carnalidade, constituindo-se numa espécie de espelho que projeta uma hiper-presença palpável da coisa ausente, registro de uma materialidade que se afirma mediante o desfalecimento da realidade e permite pensar o que emerge na sua condição enganosa (BAUDRILLARD, 1997). Recurso que insiste em afirmar que o olho é traiçoeiro e sua certeza uma fraude, pois exagerando a aparência do real, as coisas são desnudadas de aura, produzindo uma confusão do código visual, em que ocorre a revelação de uma operação enganosa e a persistência do triunfo absoluto da

ilusão como condição humana.



Fig. 1a. Certosa de Pavia. Fundado em 1396.



Fig.1b. Certosa de Pavia. Fundado em 1396. Interior da nave central.



Fig.2 a. Pintura mural. Nave lateral. Certosa de Pavia. Corredor esquerdo. Afresco Di Borgonone.



Fig.2 b Pintura mural. Nave lateral. Certosa de Pavia. Corredor Direito. Afresco Di Borgonone.



Fig.3. Pintura mural. Nave lateral. Certosa de Pavia. Afresco Di Borgonone. (1453 – 1523)

No âmbito religioso, estas imagens em *Trompe-l'oeil*, remeteram à outra imagem-fantasma, por acaso, sobre um monge da ordem dos Cartuxos, desta feita, em Roma (Fig. 4). O interior da primeira porta que dá para o claustro contem uma pintura a óleo dentro da porta em madeira, em *trompe l'oeil* representando o monge da ordem dos

Cartuchos, chamado Fercoldo, pai do Papa Clemente IV. Fercoldo, que morreu em 1265, se tornou monge após a morte de sua esposa. A pintura é assinada por Filippo Balbi (1806-1890) e foi realizada em 1855. Na madeira na porta são expostos, em prateleiras, alguns objetos típicos utilizados nas atividades da vida de clausura. Um crânio e um crucifixo, em referência à meditação sobre a morte e reflexão sobre a Paixão de Cristo; a oração do rosário como uma ferramenta, e a vela vapor para simbolizar a ajuda humilde para as orações da noite; a ampulheta, símbolo da passagem do tempo, que em um mosteiro parece estar suspenso; as canetas de pena e tinta, estão listados no quadro de pessoal do cartuxo, como ferramentas essenciais ao trabalho no mosteiro; um instrumento de corda de alto flagelo e um par de óculos de leitura “*pince-nez*”, que remetem ao arrependimento e à possibilidade de ser leitores e estudiosos cuidadosos; livros, simbolicamente colocado ao lado de alimentos e adequados para a nutrição do espírito e da mente; alimentos, consistindo de pão e vegetais, em uma clara referência à dieta rígida que não inclui o consumo de carne.

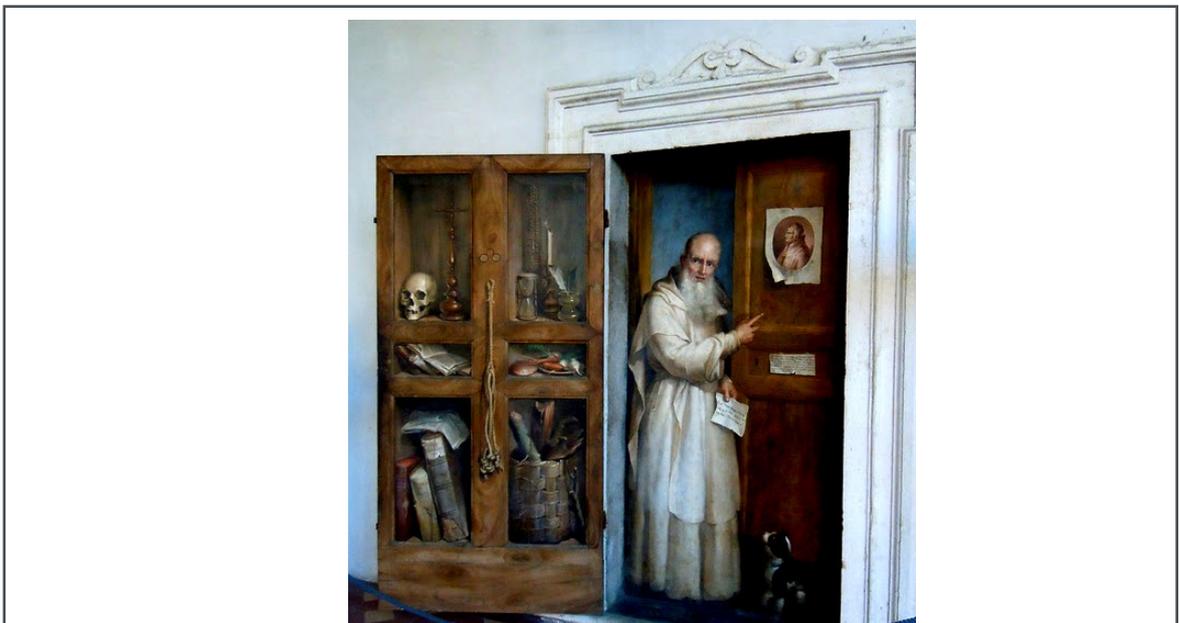


Fig.4. Pintura em Trompe l'oeil representando um monge da ordem dos cartuchos- “Retrato do monge Fercoldo” - feita por Filippo Balbi (1806-1890), realizada em 1855. Claustro di Michelangelo, da Basílica de Santa Maria degli Angeli – Roma .

Estão também presentes, livros pilares do conhecimento religioso: antigo e novo testamento, juntamente com *Consuetudini Guigo*, ou a regra dos cartuxos; uma cesta cheia de lenha para queimar no fogão a lenha e aquecer os quartos. No interior da porta, vemos Fercoldo que indica o retrato de seu filho, o Papa Clemente IV(realizado por Guy Foucois). Na mão esquerda, Fercoldo segura um papel em que está escrito: *“Erudi Filium tuum et te et refrigerabit dabit delicias animae tuae. Provérbio. XXIX. 17. Traduzindo: Discipline seu filho, e você será feliz e você vai adquirir consolações. Provérbios 29:17”*. O outro folheto, abaixo da imagem de Clemente IV, conta os dados da história aqui descrita, bem como a data da morte de Fercoldo. Vemos, por fim, uma gata, anfitriã silenciosa que se destaca como uma observadora atenta da cena

retratada. Seriam os cartuchos tão silenciosos como se diz? E com todos os seus silêncios, continuam ecoando em nós, através dos séculos?

Em 2014, em outra viagem, mais imagens - fantasma (fig.5), esculpidas em uma parede, ao alto, que fizeram lembrar as primeiras imagens. Trata-se do Palácio de Jacques Couer, cidade de Bourges, França, tesoureiro de Carlos VII, construído entre 1443 a 1451, obra prima da arquitetura gótica tardia e um dos mais belos edifícios civis da época. Este edifício nasceu da vontade Jacques Couer de construir uma grant'maison (grande casa) na cidade natal. Prefigura os hôtels particuliers que florirão no Renascimento. Todavia, o tesoureiro de Carlos VII nunca chegou a habitá-lo, pois caiu em desgraça em 1451. O palácio conheceu sortes diversas. Comprado pelo Estado em 1925, foi completamente restaurado. Está classificado com o título de Monumento Histórico desde 1840. Comerciante e banqueiro audacioso, ponte entre Oriente e Ocidente, Jacques Coeur foi o pilar financeiro da unificação da França no reinado de Carlos VII. Filho de um modesto negociante de peles, tornou-se o homem mais rico de França. Financiou Carlos VII ajudando-o a acabar com a Guerra dos Cem Anos. Mudou o olhar sobre o Oriente e viajou através de todo o mundo então conhecido. Com ele, a Europa passou do tempo das Cruzadas ao tempo do comércio. Tal como o seu palácio de Bourges, metade castelo medieval e metade palácio renascentista, ele é uma figura de duas faces: tão familiar dos reis e do papa como das casas modestas. Ao cume da glória sucederam-se a queda, a miséria e a tortura, antes de encontrar de novo a liberdade e a fortuna. Entre as paixões da sua vida, a mais perturbadora foi a que o uniu a Agnès Sorel, a beleza suprema da sua época, modelo dos famosos quadros de Jean Fouquet, o mais proeminente pintor francês e entre eles, destaca-se “ A Virgem e o Menino rodeados de anjos” (Fig. 8). Agnès, primeira favorita real, faleceu aos vinte e oito anos. Esta relação conduzirá à ruptura de Jacques Couer com Carlos VII e à sua prisão e exílio no Vaticano e no Mediterrâneo, na ilha de Cos. Jacques Couer está representado, ele mesmo, na fachada principal, ao lado esquerdo. Ao lado direito, sua mulher e novamente em efeito de trompe l’oeil. O que fazem na janela? A fachada do lado da rua e a do edifício principal estão lindamente decoradas com o emblema real de Jacques Coeur, juntamente com uma infinidade de esculturas que retratam temas religiosos, as viagens de Jacques Coeur, personagens ou cenas da vida cotidiana. A fachada principal se organiza em duas alas em que domina a porta central de entrada. Esta entrada, de inegável caráter monumental, é prodiga em homenagens ao rei Carlos VII. O tímpano do vitral apresenta uma flor de lis suportada por dois corações. Abaixo do vitral, um dossel de pedra que acolhia até 1792, uma estátua equestre do rei. Em ambos os lados do dossel, falsas janelas que acolhem retratos escultóricos de Jacques Couer e sua mulher (fig.6.a,6.b,7.a,7.b). A esquerda do pavilhão de entrada, encontramos uma torre com escada em cuja balaustrada se exhibe uma das máximas de seu proprietário: “ Nada é impossível para os corações valentes”. Ainda, na fachada, em detalhes nas balaustradas onde ficam suas figuras, dois de seus emblemas: Uma *coquille Saint Jacques* e um coração.



• Fig.5. Palácio de Jacques Couer. Bourges. Sec. XV. A esquerda da fachada, o próprio Jacques Couer e à direita, sua mulher.



Fig. 6a. Palácio de Jacques Couer. Bourges. Sec. XV. A esquerda da fachada, Jacques Couer.



Fig. 6b. Palácio de Jacques Couer. Bourges. Sec. XV. A Direita da fachada, a mulher Jacques Couer, Macée de Léodepart



Fig. 7a. Palácio de Jacques Couer. Bourges. Sec. XV. A esquerda da fachada, Jacques Couer. Abaixo da balaustrada, em detalhe, a imagem de um emblema de Jacques Couer: Coquille Saint Jacques.



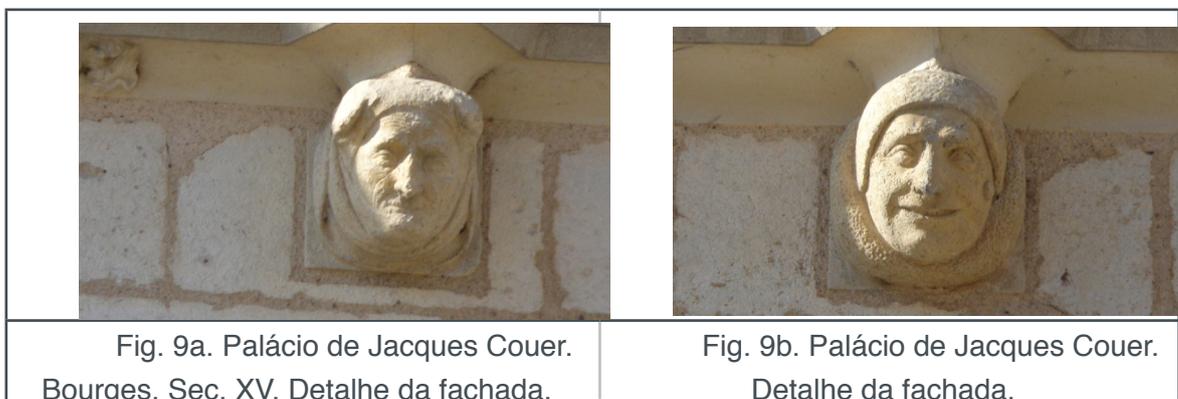
Fig. 7b. Palácio de Jacques Couer. Bourges. Sec. XV. A Direita da fachada, Macée de Léodepart. Abaixo da balaustrada, em detalhe, a imagem de um dos emblemas de Jacques couer: um coração.



Fig.8. Jean Fouquet. “A Virgem de Melun” ou “A Virgem com o Menino e os Anjos. Parte direita de um díptico, que foi desmembrado. Madeira. Cerca 1450. 93 x 85 cm. Real Museu de Belas Artes, Antuérpia.

Em “A virgem com o menino e anjos”, embora se trate de um tema sacro, com a presença de anjos, o modo como o pintor representou a Virgem está carregado de erotismo, ou seja, trasladada do divino para a esfera do profano. A Madona tem um seio bem modelado à vista, e sua visão nada tem a ver com o tema, pois o Menino não se encontra amamentando, e o seio foi sempre visto como uma imagem erótica por si só. Contudo, alguns críticos têm para o peito nu uma explicação teológica: Maria mostra o seio aos homens em referência a seu papel de Mãe e de intercessora. A Virgem é uma mulher belíssima, que usa um vestido de seda cinza azulado, entrelaçado de fita no decote, que deixa o ombro e o peito esquerdos a descoberto, usando na cabeça uma larga coroa de ouro com pérolas e pedrarias, e segura um luxuoso manto forrado de arminho. Encontra-se num trono suntuosamente decorado com ouro, pedras preciosas e pérolas, transportado por um grupo de anjos azuis e vermelhos, que preenchem o restante da composição. Ela sustenta no joelho esquerdo o Menino Jesus, nu e com o mesmo tom de pele da mãe. É interessante notar o contraste irreal que o artista conseguiu, ao usar o azul e o vermelho na feitura dos anjos. Todas as cores usadas são fortes e contrastantes e não existe lógica espacial na composição. Contudo, os detalhes ornamentais usados na coroa e no trono demonstram extrema sensibilidade. Agnès Sorel tinha o estatuto de favorita oficial, o que era uma novidade : os reis de França tinham tido sempre amantes, mas estas deveriam ser discretas. A sua arte de viver e as suas extravagâncias roubaram a atenção que devia ser dada à rainha. Os véus e outras peças de vestuário foram abandonados, e ela inventou os decotes de ombros nus desaprovados pelos crônicos da época, e os seus penteados eram decorados com pirâmides. Para obter estas preciosidades, ela torna-se na melhor cliente de Jacques Couer e usava grandes quantidades de tecidos caros, sendo imitada pelas outras mulheres da corte. A primeira amante oficial de um rei da França morreu com 28 anos de idade, em 1450. A sua morte foi tão súbita que houve logo suspeitas de

envenenamento. Uma autópsia do seu cadáver revelou em 2004-2005 que um tubo no seu sistema digestivo estava infestado de ascaris e que ela tinha absorvido mercúrio. Foi a ingestão deste metal que acelerou a sua morte. Contudo, as doses de mercúrio observadas são tais (cem mil vezes a dose terapêutica) que é difícil acreditar que tenha sido um erro médico. O envenenamento intencional é então uma hipótese que não se deve descartar. Mas quem são as personagens outras que aparecem na fachada? (Fig.8 a, 8b). Certamente carregam muitas coisas inapreensíveis para nós.



Como os monges cartuchos da Certosa de Pavia fizeram chegar em Agnès Sorel? Talvez a filosofia explique: “[...] O olhar ensina um pensar generoso que, entrando em si, sai de si pelo pensamento de outrem que o apanha e o prossegue. O olhar, identidade do sair e entrar em si, é a definição mesma do espírito (CHAUÍ, 1988, p.60-1)”.

Neste sequência, de uma observação intrigada dos silenciosos cartuchos que olhavam de cima para o grande teatro do mundo à distancia, cheguei em outro cartucho que também silenciosamente nos relata os objetos que resumem a vida e hábitos no mosteiro de cartuchos, bem como a transmissão de valores de pai para filho. De lá, parte-se para um castelo, símbolo do poder profano. De uma imagem de casal fortemente impregnada na parede para percorrer os séculos e ficar registrada na história, a quem inicialmente se imagina fortemente ligados, descobre-se que na verdade nem habitaram o castelo, que a mulher do dono do castelo, vestida quase como uma freira, está ao lado dele na fachada, que é quase uma peça de marketing, hoje. Quase não se fala no nome dela, Macée de Léodepart, mas todos conhecem a amante. Macée de Léopart era casada com um homem riquíssimo que caiu de amores e em desgraça por uma mulher retratada em muitas obras do principal pintor francês do século XV, que também era amante do rei Carlos VII, rei que tinha no dono do castelo, seu tesoureiro. Descobre-se ainda, em 2005, há apenas 12 anos atrás, que ela foi provavelmente envenenada e por isto, morreu tão jovem. Quem disse que a história da arte não é uma coisa divertida e repleta de surpresas?

5 | JANELAS MÚLTIPLAS, JANELAS DO OLHO, ESPÍRITO DA ALMA, ESPELHO DO MUNDO:

Marilena Chauí (1988), escreveu um texto chamado “Janela da alma, espelho do mundo”, do qual me aproprio dos títulos neste texto. Diz a autora: “ Porém, porque estamos igualmente certos de que a visão se origina lá nas coisas, delas depende, nascendo do ‘teatro do mundo’, as janelas da alma são também espelhos do mundo [...]”.(CHAUÍ, 1988, p.34). Segue dizendo que ver é ter à distância, pois o olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. É a imaterialidade da operação visual que a torna tão propícia ao espírito. Espelhos, janelas ou faróis, os olhos estão no limite entre a materialidade e a espiritualidade.“ Pois vincular é o ato primordial de cada ser, e a cada ação, a magia, as artes, a memória e a ciência não são senão o poder de fazer vínculos (CHAUÍ, 1988, p.51). Retornamos com Didi – Huberman (2013, p.297 a 346), quando nos diz que sempre há uma integralidade que escapa da obra de arte, sempre resta algo a dizer, fazendo com que a acumulação tranquila daquilo que se conhece ceda seu lugar ao proliferante infinito e que sempre existe uma espécie de refugio, um lapso, algo que produz um efeito disjuntivo, que tem a força de uma imagem onírica, quando a figuração é afetada por um acidente soberano. Que acidente seria esse? Porque essas imagens me perseguiram tanto tempo? Estas imagens, esses detalhes, coisas que a princípio pareciam uma coisa, acabaram levando a outras.

[...] compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado (ANTELO, 2004, p. 09-12).

As formas do passado, conforme nossa receptividade, podem ser novamente equacionadas como problema. As nossas imagens fantasmas nos levam a caminhos que parecem uma extravagância, têm a aparência de uma insensatez, o visual se torna indeterminado e a figuração interrompe a ordem e as regras em proveito do inapreensível, produzindo uma fenda ou rasgadura do olhar, gerando uma vibração que produz uma estranha presença e um diferencial perturbador. Recusando a consecutividade e o linearismo, faz com que o passado e o presente modifiquem a noção de atualidade.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Editora Argos, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **A Arte da desapareição**. R.J.: Ed. UFRJ / N-Imagem, 1997. Capítulo I.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011

BORGES, J.L. **O fazedor**. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

CHAUÍ, Marilena. Janelas da alma, espelhos do mundo. In: NOVAES, Adauto (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.31–63.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 2ª edição revista e atualizada. São Paulo: Edições Graal Ltda., 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011a.

_____. **Diante da imagem**. São Paulo: Ed. 34, 2013, p. 297 a 346

_____. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012, p. 130.

_____. **La Imagen Mariposa**. Barcelona: Mudito & Co, 2007.

_____. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Revista Pós: Revista do Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. V. 2. N. 4. Nov. 2012. Disponível em <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>, acesso em 16 jul. 2014.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011b.

Fra Fercoldo e la genesi di Cartusialover. *Disponível em* <

<https://cartusialover.wordpress.com/page/107/?app-download=ios>>. Acesso em 6 ago.2017.

HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo. Edusp, 2012.

LEAL, Joana Cunha. Entrevista com Hubert Damisch, *Revista de História da Arte*, Lisboa, n. 3, p. 7-18, 2007. Disponível em: <http://issuu.com/ihafcshunl/docs/rha_3>. Acesso em: junho de 2014.

MAKOWIECKY, SANDRA. **Janelas Múltiplas, janelas do olho, espírito da alma, espelho do mundo**. In: 26 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas- ANPAP 2017, 2017, Campinas. Anais do 26 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Campinas: PUC- Campinas- Anpap 2017, 2017. v. 1. p. 2067-2083.

MORISAWA, Mariane. 30 Bienal de SP: uma entrevista com o curador Luiz Pérez-Oramas. Set. 2012. Disponível em< <http://casaclaudia.abirl.com.br/profissionais/30a-bienal-de-sp-uma-entrevista-com-o-curador-luiz-perez-oramas/>>. Acesso em 28.mai.2017

RODRIGUES, Rodrigo Freitas. **Intermitências da imagem manuscrito : um diálogo com o tempo**. 2016. 226 f.: il. Tese (Doutorado do Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes), Universidade Federal de Minas Gerais, Minas gerais.

ROMERO, Pedro: Um conocimiento por El montaje. *Entrevista com Georges Didi- Huberman*. Madrid, 2007 [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un__conocimiento__por__el__montaje_\(4833\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un__conocimiento__por__el__montaje_(4833).pdf)

RUFIN, Jean- Christophe. **O grande Jacques Couer**. (1ª ed.) Porto Editora, 2012.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-057-5

