

Universidade Federal de Uberlândia

Arley Gomes Leite

**O SORRISO DA CAVEIRA:
genealogia de uma representação da morte nas artes visuais**

Uberlândia
2012

Arley Gomes Leite

**O SORRISO DA CAVEIRA:
genealogia de uma representação da morte nas artes visuais**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre no Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Área de concentração: Fundamentos teóricos e reflexões críticas da Arte.

Orientador: Professor Doutor Renato Palumbo Dória

Uberlândia
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- L533t Leite, Arley Gomes, 1960-
2012 O sorriso da caveira: genealogia de uma representação da morte nas artes visuais / Arley Gomes Leite. -- 2012.
107 f.: il.
- Orientador: Renato Palumbo Dória.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.
1. Artes - Teses. 2. Arte – História e crítica - Teses. 3. Morte na arte – Teses. I. Dória, Renato Palumbo. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de dissertação de mestrado: CPART/024

Discente: Arley Gomes Leite - Nº Matricula: 11012ART017

Título do Trabalho: O sorriso da caveira: genealogia de uma representação da morte nas artes visuais.

Área de concentração: Artes

Modalidade cursada: Artes Visuais

Linha de pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes

Projeto de Pesquisa: Entre retratos, paisagens e histórias: um estudo comparativo sobre a sobrevivência dos "gêneros" na arte moderna e contemporânea brasileira.

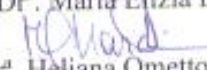
Às quatorze horas do dia dois de março do ano de dois mil e doze na Sala 11250, Campus Santa Mônica reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, professores doutores: Maria Elizia Borges - UFG; Heliana Ometto Nardin - UFU e Renato Palumbo Dória, orientador do aluno. Iniciando os trabalhos o presidente da mesa Dr. Renato Palumbo Dória concedeu, preliminarmente, a palavra ao discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do aluno e o tempo de arguição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, as quais passaram a arguir o candidato, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se ao mesmo igual prazo para resposta. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito e emitiu o parecer final.

PARECER: A BANCA CONSIDEROU O TEMA ADEQUADO A LINHA DE PESQUISA EM QUESTÃO, E PERTINENTE O ESTUDO REALIZADO PELO CANDIDATO, SALIENTANDO A ABRANGÊNCIA DO LEVANTAMENTO IMAGÉTICO E DA ANÁLISE DA OBRA DE OSWALDO GOELDI - CHAMANDO ATENÇÃO PARA A NECESSIDADE DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E PARA O ACRESCIMO DE UMA MELHOR JUSTIFICATIVA METODOLÓGICA NO CORPO DO TRABALHO. Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou o candidato **aprovado**. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa e a regulamentação interna da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pela presidente e demais membros da banca.


Prof. Dr. Renato Palumbo Dória

Orientador


Profª. Drª. Maria Elizia Borges - UFG


Profª. Drª. Heliana Ometto Nardin - UFU



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

**O sorriso da caveira: genealogia de uma representação da morte
nas artes visuais**

Dissertação defendida em 02 de março de 2012.

Orientador: Prof. Dr.. Renato Palumbo Dória
Presidente da banca

Profª. Drª Maria Elizia Borges - UFG
Membro externo

Profª. Drª. Heliana Ometto Nardin
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Arley Gomes Leite

O SORRISO DA CAVEIRA:
genealogia de uma representação da morte nas artes visuais

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre no Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Área de concentração: Fundamentos teóricos e reflexões críticas da Arte.

Uberlândia, ____ de _____ de 2012

Orientador:

Renato Palumbo Dória - Professor Doutor – Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Heliana Ometto Nardin - Professora Doutora – UFU
Universidade Federal de Uberlândia

Maria Elízia Borges - Professora Doutora – UFG
Universidade Federal de Goiás

Suplentes:

Heliana Ometto Nardin

Marco Antonio Pasqualini de Andrade – Professor Doutor – UFU – Universidade Federal de Uberlândia

Maria Elízia Borges

Priscila Rossinetti Rufinoni – Professora Doutora – UnB
Universidade de Brasília

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer as pessoas que colaboraram para o desenvolvimento dessa pesquisa, tornando possível sua realização e conclusão. Agradeço meus colaboradores diretos e também aqueles que colaboraram indiretamente como os amigos e a família, além de outras pessoas que atuaram silenciosamente para meu conforto físico e mental.

Agradeço a Universidade Federal de Uberlândia, a Coordenação do Programa de Pós Graduação em Artes em nome da Professora Doutora Beatriz da Silva Rauscher. Agradeço pela paciência, e generosidade dos professores que me assistiram com sua valiosa atenção, muitas vezes fornecendo material precioso de suas próprias bibliotecas. Agradecendo especialmente aos professores que participaram da elaboração dessa pesquisa esclarecendo as dúvidas constantes de um mestrando, são eles: Professor Doutor Marco Antonio Pasqualini de Andrade; Professora Doutora Beatriz da Silva Rauscher; Professora Doutora Heliana Ometto Nardin e Professora Doutora Maria Elízia Borges, da Universidade Federal de Goiás, que participou de minha banca de qualificação.

Quero agradecer especialmente meu orientador Professor Renato Palumbo Dória, pelas observações sempre relevantes na coautoria dessa dissertação.

Gostaria de agradecer a FAPEMIG, pela viabilização dessa pesquisa, exaltando a importância da participação dos órgãos de fomento no aprimoramento da educação, com o suporte aos bolsistas e outras realizações que incrementem o ensino no Brasil.

Muito Obrigado

Arley Gomes Leite



ós



ssos



ue



qui



stamos



elos



ossos



speramos¹

¹ Frase escrita sobre o portal de entrada da Capela de ossos da igreja de São Francisco de Évora, Portugal, Século XVII.

Disponível em: < <http://www.guiadacidade.pt/pt/poi-capela-dos-ossos-vora-20393> > acesso em 05 jul. 2011.

Hans Holbein “Alfabeto da Morte” de 1523, gravuras 26,3x33, 1 cm, *Kunstmlungen der Veste Coburg*.

Disponível em: < <http://www.godecooking.com/macabre/dalpa/dalpa.htm> > Acesso em 05 out. 2011.

RESUMO

Esta pesquisa trata da recorrência da imagem do crânio e do esqueleto nas artes visuais ocidentais, seus significados, sobrevivências e transformações ao longo do tempo. Para estabelecer uma abordagem mais próxima destas questões, temporal e geograficamente, partiu-se da análise das xilogravuras da série “Baladas da Morte”, realizadas por Oswaldo Goeldi para a revista *Clima* nº13, em 1944. Essa reflexão crítica sobre a recorrência da imagem do crânio e do esqueleto humano nas artes visuais; contextualizada em uma abreviada genealogia; permite pensar nas sobrevivências e nas resignificações contemporâneas da imagem artística do crânio humano dentro de uma cronologia e identificação iconográfica, que incorpora em sua própria abordagem as questões conceituais pertinentes à atual revisão da historiografia da arte. A partir de um extenso levantamento bibliográfico e iconográfico, essa abordagem versa sobre as representações da caveira na Antiguidade, passando pelas *Vanitas* Barrocas até se aproximar da pluralidade das locuções contemporâneas da imagem da morte no Brasil, indagando sobre os possíveis novos sentidos desta figuração, para além das tradições alegóricas precedentes. Levantamento que possibilitou um exame comparativo que sugeriu abordagens e reflexões iconológicas que ultrapassam a mera cronologia, incorporando o anacronismo presente nas próprias imagens e incrementando a reflexão sobre o diálogo que as imagens produzidas por Goeldi, estabelecem com o campo plural das locuções das imagens da morte no Brasil, em uma leitura tanto genealógica - através da comparação com imagens anteriores - como uma abertura acerca da compreensão das figurações do crânio e da morte dentro do espaço e tempo contemporâneos.

Palavras chave: Morte. Crânio. Arte. Vanitas.

RESUMÉE

Cette recherche traite de l'image récurrente du crâne et du squelette dans les arts visuels de l'Ouest, et ce qu'ils signifient, survivances et transformations au fil du temps. Pour établir une approche de plus près ces questions, temporellement et géographiquement, nous avons commencé avec l'analyse des gravures sur bois dans la série "Ballads of Death", réalisée par Oswaldo Goeldi pour le magazine Clima n ° 13, en 1944. Cette réflexion critique sur la récurrence de l'image du crâne humain et le squelette dans les arts visuels; contextualisé dans un pedigree court, permet de penser à la survie et recadre l'image artistique contemporaine du crâne humain à l'intérieur d'une chronologie et l'iconographie d'identification, en intégrant dans leurs propres approche conceptuelles des questions pertinentes pour l'examen actuel de l'historiographie de l'art. D'une enquête documentaire approfondie et iconographique, cette approche porte sur les représentations du crâne dans l'Antiquité à la Vanitas baroque pour s'approcher de la pluralité des expressions contemporaines d'image de la mort au Brésil, en demandant au sujet de nouvelles orientations possibles cette figuration, en plus des traditions antérieures allégoriques. Enquête qui a permis un examen et des réflexions comparatives iconologique suggéré des approches qui vont au-delà de simple chronologie, en intégrant l'anachronisme présents dans les images elles-mêmes et en augmentant la réflexion sur le dialogue que les images produites par Goeldi, à établi dans le champ de locutions plurielles des images de la mort au Brésil, dans une lecture généalogique à la fois, par comparaison avec les images précédentes, comme une ouverture sur la compréhension des figurations du crâne et de la mort au sein de l'espace et le temps contemporain.

Mots-clés: Mort. Skull. Art. Vanitas.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura - 1 : “Esqueleto com jarras”, <i>Villa San Michele de Capri</i> , Ruínas de Pompéia, Século I, <i>Museo Archeologico Nazionale, Naples</i>	p.14
Figura - 2	
“Crânio em mosaico”, Pompéia, século I. <i>Museo Archeologico Nazionale, Naples</i>	p. 15
Figura - 3	
“Pedra gravada com Epitáfio de Joseph Ignatius”, <i>Kosntanze Münster</i> , Catedral de Constance, Século XVII Alemanha.....	p.18
Figura - 4	
“A serena morte de Santa Elisabeth da Túríngia” (1207-1231), (FR 2813) fol. 269 v. <i>Grandes Chroniques de France</i> . France, Paris, XIV e s. (60 x 65 mm).....	p.19
Figura - 5	
“ <i>Gisant</i> da rainha <i>Claude de France</i> ”, Pierre Bontemps, “1548, <i>Basilica de Saint Denis</i>	p.20
Figura - 6	
“ <i>Transis</i> de <i>René de Chalon</i> ”, 1547, , Igreja de <i>Saint Ettiéne</i>	p.20
Figura - 7	
“ <i>Death chasing the flock of mortals</i> ” James Ensor, gravura em ponta sêca, 1896.....	p.21
Figura - 8	
“ <i>Da aetatibus Mundi imagines</i> ”, Francisco de Holanda, Biblioteca Nacional de Madri século XVI.....	p.21
Figura - 9	
“ <i>Chronos</i> ”, Franz Ignaz Ghunter, Tília pintada de branco, 52 cm. <i>Bayerisches national Museum</i> , Munique, 1765 – 1770.	p.22
Figura - 10	
“Morte e Bolhas de Sabão“, relevo em estuque de Johannes Otto Först, Sagrado sepulcro, claustro da capela de Michelsberg, Bamberg, Alemanha. Século, XVIII.....	p.23
Figura - 11	
“Crânio e Tibias”, Catedral de Bamberg, Alemanha. Século, XVIII.....	p.24
Figura - 12	
“ <i>Kaplika Czarek</i> ”, altar da Capela de Czerna, Polônia.....	p.25
Figura - 13	
“Candelabro do ossuário de Sedlec”, Kutna Hora, República Tcheca.	p. 25
Figura - 14	
“São Francisco em meditação” Caravaggio, óleo s/tela, Museu Cívico de Cremona, Itália, 1606.....	p.26
Figura - 15	
“Madalena em êxtase”, <i>séc.XVII</i> , Louis Finson Bruges, óleo s/tela, 120x100, <i>Marseille</i> , MBA.....	p.28
Figura - 16	
“São Jerônimo”, 1521, Albrecht Dürer, óleo sobre madeira de carvalho, 59,5 x 48,5 cm, MNAA, Portugal.....	p.29
Figura - 17	
“A Morte e seu par indecente”, Hans Sebald Behan, 1529.....	p.29
Figura - 18	
“A morte e a Donzela”, Niklaus Manuel Deutsch, 1517	p.30
Figura - 19	
“A Morte e a Donzela”, Hans Baldung Grien, c.1520/25.....	p.31
Figura - 20	
“A Morte e a Donzela”, Edward Munch, 1894.....	p.31
Figura - 21	
“ <i>In ictu oculi</i> ”, Juan Valdés Leal, 1670-72, óleo sobre tela, 220x216cm. Hospital de La Caridad de Sevilla.....	p.32
Figura - 22	
“A peste da Dança”, Anônimo, 1518.....	p.35
Figura - 2	
“Dança Macabra”, Guyot Marchand, 1486	p.36
Figura - 24	
“Copo de Prata com esqueletos”, Tesouro de Boscoreal, Museu do Louvre, século I.....	p.37
Figura - 2..	
<i>Meister E.C.</i> , xilogravura, 1450, 91x 69, Ashmolean Museum, Universidade de Oxford Fonte fotográfica: Janez Höfler: <i>Der Meister E.S: Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts</i> , Tafelband, Schnell & Steiner, 2007.....	p.38
Figura - 26.	
“Caveira e crucifixo”, Rogier Van der Weyden, detalhe do Tríptico da família Braque, 1450/52, 41x68, Louvre.....	p.42
Figura.....	p.27
“Hans Burgkmair e sua esposa Anna”, Lukas Furtenagel, 1529.....	p.42
Figura - 28	
“Alegoria Vanitas”, Peter Boel, 1663	p.43

Figura - 29	
“Natureza-Morta com Copos num Cesto”, Sébastien Stoskopff, óleo s/ tela, <i>Musée de l’Oeuvre de Notre Dame, Estrasburgo</i> , 1644.....	p.44
Figura 30	
“Flores, conchas e insetos”, Anônimo, 1628, Col. Priv. Londres.....	p.45
Figura - 31	
“Retrato Macabro”, Anônimo, século XVII.....	p.46
Figura - 32	
“Wax-vanitas”, <i>Science museum, London</i> , século XVIII	p.46
Figura - 33	
“Memento Mori”, século XVI, medalhão em quartzo e ouro com figura de esqueleto, Itália.....	p.47
Figura - 34	
“Nártex da Igreja Matriz de São Francisco de Assis”, Manuel da Costa Athayde, Ouro Preto, Minas Gerais.....	p.48
Figura - 35	
“Emblemas de rainha e do bispo”, Nossa Senhora de Sabará, Minas Gerais.....	p.49
Figura - 36	
“Mortos perto da posição de defesa em Tahure”, da série “A guerra”, 1924. Otto Dix, água forte 19,7x25, 8 cm. Museu de Arte Moderna, NY.....	p.51
Figura - 37	
“O Final das Guerras”, Alfred Kubin, 1920. Nanquim e aquarela, 18,2 X 32,1cm.....	p.52
Figura - 38	
“Suenõ de una tarde dominical em La Alameda Central”, Diego Rivera, 1947, (det.), Museu Mural Diego Rivera . 15 mts x .80 mts, Afresco sobre tábuas desmontáveis.....	p.55
Figura - 39	
“Don Ferruco y su amor”, José Guadalupe Posada, 1910, (<i>El Gran Panteon Amoroso</i>).....	p.56.
Figura - 40	
“Grã-finos”, Oswaldo Goeldi, sem data, bico de pena, nanquim sobre papel, 31x21, 7 cm, Col. Afonso H. Costa.....	p.56
Figura - 41	
James Ensor, da série ‘The seven deadly sins’, gravura em papel de arroz japonês com acabamento velino , 13,5x15 cm. 1904. Col. part.....	p.57
Figura - 42	
“A criança”, Alfred Kubin, 1947.....	p.58
Figura - 43	
Série “a morte”, Oswaldo Goeldi, 1940, bico de pena s/ papel, 22,5x32 cm, col. part. SP.	p.58
Figura - 44	
“Visões Guerra”, Lazar Segall, 1940/43, tinta, terra de siena a pena, 15,3x19, 5.....	p.60
Figura - 45	
“O triunfo da Morte”, Felix Nussbaum, 1944, Museu Félix Nussbaum, Osnabrück, Alemanha.....	p.63
Figura - 46	
Capa da revista <i>Clima</i> nº13, agosto de 1944.....	p.64
Figura - 47	
”Sem título”, Oswaldo Goeldi, 1939, carvão sobre papel, 23x31cm. Col. particular.....	p.65
Figura - 48	
“João Caveira”, entidade da Umbanda.....	p.66
Figura - 49	
“Nero, não brinca!”, Oswaldo Goeldi, 1944, xilogravura da série Balada da Morte, 16x22 cm.....	p.67
Figura - 50	
“Bandeira preta”, Oswaldo Goeldi, 1944, xilogravura da série Balada da Morte, 16x22 cm.....	p.68
Figura - 51	
“167 de uma só vez!”, Oswaldo Goeldi, 1944, xilogravura da série Balada da Morte, 16 x 22 cm. Coleção Frederico Mendes de Moraes.....	p.69
Figura - 52.	
“O sol se apaga - voltarei amanhã”, Oswaldo Goeldi, 1944, xilogravura da série Balada da Morte, 16x22 cm.....	p.70
Figura - 5	
“O bêbado”, Oswaldo Goeldi, 1944, xilogravura da série Balada da Morte, 16x22 cm.....	p.72
Figura - 54	
“Comilão, cuidado com a sobremesa!”, Oswaldo Goeldi, 1944, xilogravura da série Balada da Morte, 16x22cm.....	p.72
Figura - 55	
“Cupid’s Lie”, Damien Hirst, 2008.....	p.73
Figura - 56	
“Morte e Persuasão”, Kris Kuksi, <i>Mixed, média assemblage</i> , 32x25x5, 2007.....	p.77
Figura 5	
“Mors ultima linea Rerum”, gravura Flamenga. 18,7 x 12,2 centímetros, c. 1570.....	p.77
Figura - 58	
“For Heaven’s Sake”, Damien Hirst, 2008/2011, Galeria Gagosian , Hong Kong.....	p.78
Figura - 59	
“Vanité”, Phillipe de Champaigne, primeira metade do século XVII, óleo sobre madeira, 28 cm x 37 cm.	

<i>Musée de Tessé, Le Mans</i>	p.80
Figura - 60	
“ <i>Vanitas</i> ”, Guido Mocafico, 2007	p.81
Figura - 61	
“ <i>The Angel</i> ”, Marc Quin, 2006	p.82
Figura - 62	
“ <i>Cupidon Endormi</i> ”, Luigi Miradori, <i>il giovesino</i> , 1652, 76x 61cm, óleo sobre tela. Museo Civico ala Ponzzone, Cremona.....	p.83
Figura - 63	
Aitor Throup, 2010	p.84
Figura - 64	
“Autorretrato”, Sam Jinks, 2011, resina de carbonato de cálcio, 840 cm x 600 cm x 660 cm <i>mixed media</i>	p.85
Figura - 65	
Alexandre Orion, “Ossário”, 2009, tec. Reverse grafitti, túnel Max Feffer em São Paulo.....	p.86

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
Capítulo I - REPRESENTAÇÕES DA MORTE: UMA BREVE GENEALOGIA NA CULTURA OCIDENTAL.....	14
GISANTS E TRANSIS.....	19
DANÇAS MACABRAS.....	34
AS “ARS MORIENDI”.....	38
VANITAS.....	40
Capítulo II - AS BALADAS DA MORTE DE OSWALDO GOELDI.....	51
CAPITULO III - A MORTE INCONCLUSA.....	74
REFERÊNCIAS.....	88
ANEXO A.....	92
ANEXO B.....	94

APRESENTAÇÃO

Analisaremos aqui, através de uma história que atravessa o tempo, a recorrência das imagens do crânio nas artes visuais, com seus inúmeros significados e transformações, através de seus variados “usos”, sendo que, apesar da aparente universalidade da forma e imagem do crânio, não existem nem crânios nem representações de crânio absolutamente iguais entre si. Deste modo, assim como um anatomista pode determinar certas correlações a partir de análises morfológicas, agrupando famílias de tipos diferentes de crânios, pudemos realizar aqui, a partir do levantamento da genealogia destas imagens, um agrupamento geral de determinados tipos de imagens artísticas do crânio para, só então, após determinar algumas destas tipologias, realizar análises mais pontuais. Levantamentos e análises que buscaram respeitar as obras e imagens de arte como objetos e documentos originários que são, sem se eximir de considerar sua complexidade como parte de processos maiores, para além dos próprios objetos e artistas que os engendraram, em aproximações com outros campos de conhecimento, e em acordo com os encaminhamentos sugeridos ao longo do próprio processo de pesquisa.

Considerando a importância basilar de historiadores como Aby Warburg e Erwin Panofsky para o método iconológico, e as recentes discussões em torno das revisões e novas possibilidades da História da Arte, que se abrem tanto para a análise de imagem como “sintoma” (com Georges Didi-Huberman), quanto para a retomada de uma “história social da arte”, buscamos trilhar aqui um caminho que permitisse o exame comparativo e abrangente das imagens levantadas, pensando a sobrevivência de determinadas tópicas ao longo da história (especialmente a do “sorriso da caveira”) e nos inerentes deslocamentos e anacronismos perpetrados pela circulação, em diferentes épocas e contextos, destas mesmas tópicas.

Chegamos assim, pelo caminho proposto, a uma necessária análise pontual de um conjunto determinado de obras, havendo a escolha das “Baladas da Morte” de Oswaldo Goeldi, como objeto central de análise, nos permitido tanto retornar o olhar sobre o passado (servindo-nos da genealogia pesquisada) quanto indagar sobre as potencialidades ainda atuais deste gênero de imagens, numa abordagem que incorporou produtivamente certo atravessamento temporal e cultural, ainda que incorrendo em alguns lapsos e ausências.

Na cultura ocidental a representação anatômica do esqueleto sempre teve uma aura, vinculada à ideia da Morte como personagem. O esqueleto (ou sua redução na forma de um crânio) transcende sua manifestação física, e carrega em si algo muito mais surpreendente. O

esqueleto, esse elemento de constituição calcária que estrutura o corpo humano; resto que só fica evidente depois que se finda a vida que o ocultou; liberto dela carrega consigo, toda a carga de humanidade que um dia ali existiu, indicando a permanente dualidade vida e morte, sendo contraditório que o esqueleto, que é forma associada à morte, dure mais do que a vida que o sustentou.

A caixa óssea rotunda que em vida guardou tantos pensamentos; muitos valiosíssimos, outros nem tão notáveis; depois de decomposta pelo tempo, e transformada em ossos secos, passa a incorporar outro tipo de poder. Poder revelado no contato visual com um crânio ou esqueleto. A visão de sua forma sobre-humana lembra contraditoriamente que ali havia vida – assim, os mistérios de seus ocos insondáveis passam a emanar um poder invisível que preenche tudo ao seu redor. Como é possível ignorar uma caveira que te olha?

A caveira como personificação da Morte (doce para algumas culturas e aterradora para outras), imagem que se perpetua através das artes no mundo, agrega à sua genealogia histórica uma forte carga reflexiva e moral e, ainda hoje, o homem contemporâneo lida com caveiras cobertas de brilhantes sugerindo '*mementos mori ad eternum*'². Um despojo envolto na aura da fé pode movimentar milhares de pessoas, revelando o imenso poder contido em um pedaço de osso. O homem retorna a sua essência de cultuador de ídolos, seduzido pelo encanto que a caveira exerce sobre si, assim uma pequena falange do dedo de um santo pode se transformar em uma relíquia poderosíssima.

Refletir sobre as Baladas da Morte de Oswaldo Goeldi é retomar esse universo que permeia o imaginário de tantos artistas, apontando, porém para as singularidades da instalação do modernismo no Brasil – processo no qual se situava, idiossincraticamente, a poética goeldiana. Artista que captou uma espécie de realidade paralela, revelando o cotidiano mágico dos frequentadores das madrugadas, e as ilusões da noite, com suas sombras e fantasmas que desfilam pelas paisagens, Goeldi nos seduz por sua universalidade e, ao mesmo tempo, especificidade. Série de seis xilogravuras realizadas pelo artista em 1944, publicadas na Revista *Clima*, a *Balada da Morte* nos possibilita uma ponderação mais aprofundada sobre a arte moderna e contemporânea brasileira, diante do fluxo dos trânsitos culturais e das contradições de uma pretensa história universal da arte.

2 Do latim: 'eternas recordações da morte'. (trad. livre)

Capítulo I

REPRESENTAÇÕES DA MORTE: UMA BREVE GENEALOGIA NA CULTURA OCIDENTAL

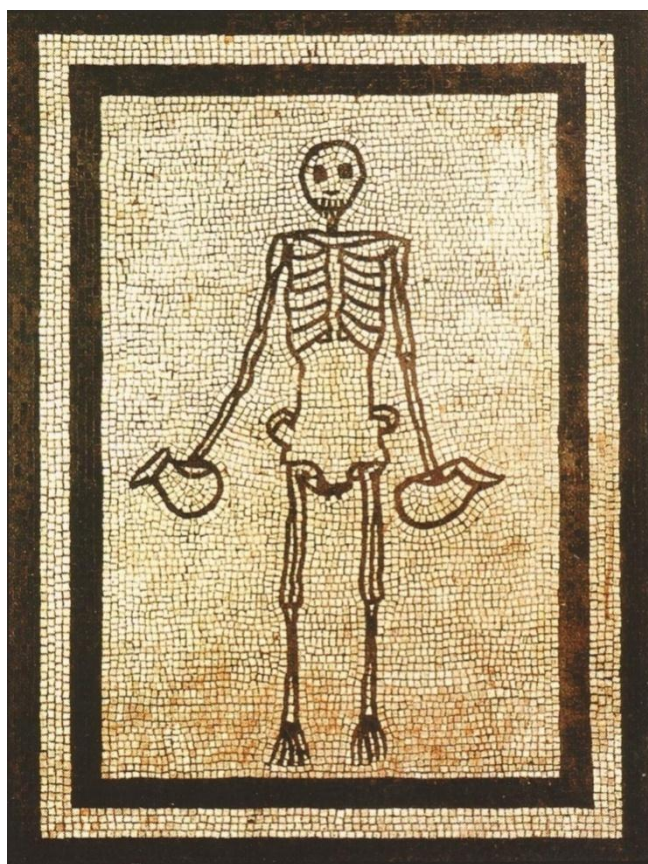


Fig.1 - “Esqueleto com jarras”, *Villa San Michele de Capri*, Ruínas de Pompéia, Século I, Museo Archeologico Nazionale, Naples.

Ao refletirmos sobre as representações da morte figurada pelo esqueleto na arte ocidental devemos incluir os mosaicos encontrados em sítios arqueológicos de Pompéia que, perpetuando-se através dos séculos, nos dão uma noção sobre essa figura que desde sempre estampou os muros dos salões da antiguidade romana, mostrando a face pagã que estimulava um comportamento epicurista em relação à vida, ao sugerir que a vida é efêmera e que deve-se aproveitá-la enquanto vivos, pois da vida nada se levará, fazendo da máxima horaciana um lema a ser cumprido: *Carpe Diem*⁴.

3 Disponível em: <<http://museoarcheologiconazionale.campaniabeniculturali.it/>>. Acesso em: 03 de fev. 2012.

O ‘esqueleto Morte’ ressurgiria sempre mudando o tom de sua presença, ora para reafirmar sua união indelével com a vida, ora celebrando a existência, como no mosaico “esqueleto com jarras”, onde a caveira carrega duas jarras para matar a sede dos convivas e brindá-la, ora sua presença reforçou um comportamento de contenção aos prazeres da vida, convidando à reflexão meditativa. Apresentando-se ainda em determinados períodos com mais ênfase dando o ar de sua graça. Graça sinistra, indesejada por trazer sua nudez como condição, não tem como ocultar seu sorriso, sorriso que deixa entrever em suas cavidades sua verdade absoluta, não oculta dentro de si essa verdade, escancara ao olhar, debocha e puxa para dentro de si, naquele vazio profundo quem a encara; *Se tu olhares muito tempo para um abismo ele também olhará para dentro de ti.*⁵



Fig.2 - “Memento mori”, mosaico em Pompéia, século I , Museo Archeologico Nazionale, Naples.

4 “*Carpe diem quam minimum credula postero*” (colha o dia, confia o mínimo no amanhã) A frase se encontra em “Odes”, (I, 11.8) do poeta romano Horácio (65 - 8 AC)

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios temptaris numeros. Ut melius, quidquid erit, pati. seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam, quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare Tyrrhenum: sapias, vina liques et spatio brevi spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida aetas: carpe diem quam minimum credula postero.

Tu não procures – não é lícito saber – qual sorte deuses tenham dado a mim ou a você, Leuconoe, a cabala babilonense não investigue. Quão melhor é viver aquilo que será, sejam muitos os invernos que Júpiter te atribuiu, ou seja, este o último que agora debilita o mar Tirreno nas rochas contrapostas: que sejas sábia cõa o vinho e encurta a esperança, pois a vida é breve. Enquanto, terá fugido ávido o tempo: aproveita o dia de hoje, e muito pouco acredita no futuro. (ACHCAR, Francisco (Trad.). Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença).

5 Citações e Pensamentos de Friedrich Nietzsche organizado por Paulo Neves da Silva (LeYa).

6 Disponível em: <<http://museoarcheologiconazionale.campaniabenculturali.it/>>. Acesso em: 03 de fev. 2012.

A imagem *Memento Mori*, também do século I, também faz parte do conjunto de fragmentos mosaicos recuperados em Pompéia, na Itália sob as cinzas do Vesúvio, e alude à imagem da morte em uma alegoria muito peculiar e com uma iconologia complexa, cuja mensagem emblemática dialogava com os jogos de oratórias romanas, odes ao prazer terreno declamados com esmero e erudição, versando sobre o inelutável triunfo da morte, e a brevidade da vida, aludindo diretamente ao prazer defendido pela filosofia epicurista e ao “*Carpe Dien*”, pregado por Horácio.

Ao observarmos a figura rotunda de uma caixa craniana, geralmente não conseguimos dissociá-la de seu conteúdo intrínseco. Essa imagem que em suas cavidades oculares parece ter olhos ‘*que nos olham quando a vemos*’, se impõe para além da sua pura visualidade, sua temporalidade repleta de significações que o tempo e a memória impregnaram sobre ela. Representação que passa a emanar uma espécie de poder que atinge diretamente o espectador com uma espécie de retorno, ou sintoma.

“Mas, diante de um túmulo, a experiência torna-se mais monolítica, e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o túmulo quer dizer, isto é, ao que o túmulo encerra. Eis porque o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesma que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia...” (HUBERMAN, 1998, p.38)

Esse estranho fascínio que a caveira exerce sobre o homem, traça o caminho de sua representação nas artes, permitindo acessar uma infinidade de considerações acerca dessa figura em diversas épocas. Fascínio para o qual não há fronteiras geográficas, e culturais, havendo uma riquíssima iconografia da Morte no Oriente, e em toda a Meso-América, onde a imagem do crânio também expressaria múltiplas perspectivas culturais.

Deste modo, ao pensarmos em como a imagem da Morte se personificou através dos ossos humanos no imaginário popular, percebemos a intrínseca ligação existente entre a História da Arte, e a História das Mentalidades; permitindo uma leitura das obras e objetos de arte, que evocam uma diferente visão de mundo, refletidos na construção de diferentes tipos de monumentos funerários .

As fontes para o estudo da história das mentalidades podem ser diversas. Tudo o que permite recriar todo o universo psicológico, e intelectual e moral de uma dada época é importante. É aqui que entra o contributo da iconografia, abrindo uma das vias de acesso ao conhecimento de uma determinada mentalidade: a via das imagens. Profanos ou sagrados, os símbolos, as alegorias e as histórias, na passagem de uma época a outra, de um meio cultural a outro – e não esquecendo as suas relações com os quadros culturais, políticos, e sociais, bem como as condições mais materiais da existência –, revelam estruturas mentais e sua lenta evolução.” (XAVIER, 2001, p. 23).

Na cultura ocidental europeia, dos séculos: XII e XIII, os túmulos começam a ser erguidos de maneira que a condição social do morto fosse claramente reconhecida (embora anteriormente de maneira difusa, esse costume já existisse desde a pré história) com as tumbas passando a ser decoradas com brasões e epígrafes. As estátuas dos mortos nobres e poderosos eram esculpidas em tamanho natural, assim como o semblante do morto que deveria ser sereno representando sua resignação sobre a arca funerária, frente ao severo testemunho da promessa divina de vida eterna.

Inicialmente as construções funerárias medievais de tradição cristã como o “túmulo epitáfio”, são apontadas por Philippe Ariés, como as sepulturas mais difundidas na Europa. Os ossos, geralmente de eclesiásticos, eram transferidos e depositados em fendas nas paredes das igrejas, e tampados com uma pedra com o epitáfio gravado.

“O tumulo epitáfio consiste numa pequena abertura rasgada em muros interiores ou exteriores das igrejas, cerrada por uma placa de pedra ou metal, visível no exterior, regra geral não excedendo a um metro e meio de perímetro. Esta placa recebe a inscrição do epitáfio sobre toda sua superfície.” (XAVIER, 2001, p.31).

No entanto túmulos horizontais denominados “campa chã”, com as dimensões do corpo humano, surgem nessa época revelando uma atitude de aceitação do retorno à terra, sendo utilizadas pela nobreza e alto clero como demonstração de humildade. A preferência pela campã chã, com epitáfio e relato dos feitos do morto, se deu mesmo nas épocas de ênfase monumental do período final do Gótico, permanecendo em uso até os dias de hoje.



Fig.3 - "Pedra gravada com epitáfio", Catedral de Constance, Século XVII, Alemanha.

As construções funerárias que trazem o jacente representado escultoricamente em um sono terno e suave, como deveria ser a passagem terrena para a glória da vida eterna, numa concepção segundo a qual a “*A morte parece ser mais doce e prazerosa que a vida*” (QUIN, 2010, p. 23) ⁸, chamadas de *Gisants*, e representadas por uma pessoa deitada, morta ou dormindo, como no exemplo da rainha *Claude de France*. A origem da palavra *Gisant* vem do Francês e é o particípio presente do verbo *gésir*: estar deitado ou estendido (geralmente morto ou doente), o mesmo verbo é empregado na construção “*ci gît*”, ou, aqui repousa.

Essas construções representavam que a passagem da vida para morte, deveria se dar suavemente, e que essa morte ideal pregada pela Igreja, enfatizava o sono eterno como caminho dessa promessa de esperança onde a paz desejada seria encontrada, findando assim com os sofrimentos impostos pela vida terrena, plena de dor e pecados em um juízo final redentor da alma. Morte idealizada; como se observa nessa iluminura, das “Grandes Crônicas da França”, do século XIV, onde a figura recostada da santa recebe auxílio na passagem terrena; representação de uma morte abençoada e desejável, em uma Europa corrompida pelos horrores da trilogia: fome, peste, guerra; pilares que se erigiriam no próximo século.

⁷ Foto Sheila Dourado

⁸ “*La vie semble leur plus douce que la vie*”.



Fig.4 - “A serena morte de Santa Elisabeth da Turíngia” (1207-1231), (FR 2813) fol. 269 v. Grandes Chroniques de France. France, Paris, XIV e s. (60 x 65 mm).

GISANTS E TRANSIS

As caveiras passam contudo a ser mais intensamente retratadas na arte ocidental no período em que mortandades já causadas pelas guerras dos cem anos (1337 a 1453), e pela peste negra¹⁰ aniquilam um terço da população europeia, e o século XIV começa por inverter a rota de ascensão do aumento demográfico que se constatou nos séculos anteriores, passando esse crescimento a retroceder devido aos maus períodos na agricultura, gerando fome, desespero e desnutrição, acreditando-se que todo o sofrimento que passavam era castigo divino. Assim, o semblante natural dos *Gisants* é substituído pelos macabros *Transis*: esculturas funerárias que, ao contrário dos *Gisants*, mostram o morto sobre o sepulcro com as carnes em decomposição. A palavra francesa *transis* tendo origem na ideia de transição da vida para a morte (ou *trépasser*: falecer), mostra a figura do defunto com suas carnes decompostas aludindo aos grandes medos coletivos, registrados também nos ‘Triunfos da Morte’ e nos ‘Juízos Finais’, pintados, esculpidos e gravados por toda Europa.

9 Disponível em: < <http://www.ricardocosta.com/pub/morte.htm> > acesso em: 04 de maio 2010.

10A peste teria chegado à Europa Ocidental por volta de outubro de 1347, no Sul do Mediterrâneo, espalhando-se rapidamente pela península Itálica e Ibérica em 1348. Já no fim desse ano alcançou o norte do continente chegando à Inglaterra, a Flandres e a Escandinávia. Entre 1349 e 1351, varreu o norte e leste europeu, atingindo o Sacro Império Germânico, a Prússia, o Reino da Polónia, a Lituânia e a Rússia.

Estética macabra das carnes esfarrapadas e do defunto esquelético se que se sobrepõe à poética da morte idealizada, e que viria a ser valorizada pelo Concílio de Trento, que estenderia a discussão propondo que o homem devesse valorizar mais o espírito em detrimento da carne vã, para salvar sua alma, uma vez que o corpo finda, mas a alma perdura.

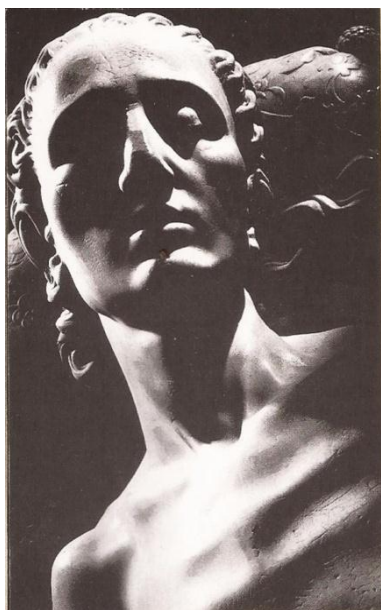


Fig.5 - Pierre Bontemps "Gisant da rainha Claude de France", 1548, Igreja de Ettiène. Paris..

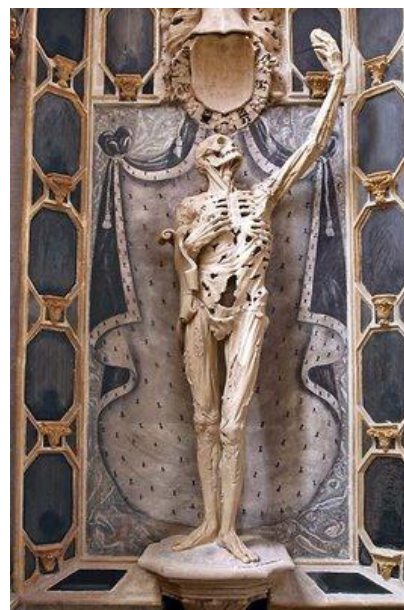


Fig.6 - "Transis de René de Chalon", 1547, Basílica de Saint Denis. Paris. Saint

A ideia de imagem da morte representada por anjos auxiliares, portadores daquela suavidade que dissipa as incertezas decai com o retrato das ruas cheias de cadáveres enegrecidos pelo abandono. Crianças e adultos sem alimento onde a morte permeava no ar, num tempo em que todos, tanto pobres como poderosos, poderiam ser tocados pela 'gadanha macabra'. Uma época em que o esqueleto e o crânio foram exaustivamente representados na arte como sendo a única imagem capaz de evocar as trevas vividas naquela época.

As figurações do esqueleto como personificação da Morte foram sofrendo mutações que se reforçaram no século XV com mais veemência. Em alguns casos a morte seria representada com asas para reforçar o conceito de fugacidade, e com a gadanha enfatizando sua ação física; numa hibridação entre as figurações mitológicas do Tempo e da Morte. Mutações que parecem ter sido originadas de uma mescla, onde os atributos associados à

11 QUIN, Élizabéth. *Les livres des vanités*, Paris: Edition du Regard, 2008.

12 Disponível em: < <http://morbidanatomy.blogspot.com/2008/09/transi-de-ren-de-chalon-ligier-richier.html>> acesso em 04 de abr. 2010.

alegoria do Tempo passam a ser também representados com a figura da Morte Alada, ressurgindo em várias épocas como na representação de Francisco de Holanda, do século XVI, e na gravura de James Ensor, onde a Morte ainda que sem as asas, flutua nos ares sobre as cabeças da população desesperada.



Fig.7 - James Ensor,
"Death chasing the flock of mortals"
século XVI. Biblioteca Nacional de Madri.



Fig.8 - Francisco de Holanda, "Da aetatibus mundi imagines", 1896, gravura em ponta sêca. MOMA

Cesare Ripa¹⁵ descreve a imagem que representa o Pai Tempo como a de um homem idoso com asas (pois o tempo voa) levando consigo uma gadanha e uma ampulheta, estando geralmente nu, ou apenas coberto por panejamentos esvoaçantes que simbolizam a mudança e seu permanente movimento, ou ainda usando uma coroa de frutos, flores e ramagens secas; representando as quatro estações do ano. A alegoria do tempo se serve ainda de símbolos como o espelho; que visa o presente; e a serpente que morde a própria cauda; simbolizando a eternidade. Há também outras representações posteriores do Tempo, onde são acrescidas muletas como mais um de seus atributos; simbolizando o equilíbrio precário e a lentidão e enfatizando um dos aspectos mais relevantes do tempo, que é mais precisamente a velhice.

13Disponível em: < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=65244> acesso em: 18 de set. 2010.

14 Disponível em: < <http://galeriaphotomaton.blogspot.com/2010/04/francisco-de-holanda-vida-e-obra.html>> acesso em: 10 de set. 2010.

15 Cesare Ripa. *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universal*. Roma, 1593.

“Existem várias representações suas [Tempo], em que é apresentado como um agente do bem, um revelador da verdade, da virtude, da inocência: o tempo desmascara a falsidade e traz a luz do dia a verdade e o valor genuíno das coisas e dos indivíduos. (XAVIER, 2001, p.102).



Fig. 9 - Franz Ignaz Ghunter, “Chronos”, Tilia pintada de branco, 52 cm. Bayerisches national Museum, Munique, 1765 – 1770.

As vestes e ferramentas de trabalho que acompanhavam a alegoria do Pai Tempo seriam usurpadas, porém, pela alegoria da Morte, e servindo a ambos por uma questão de serem alegorias com funções análogas. A primeira delas representando à passagem do tempo, e a segunda a finalização dele. Assim, de gadanha em punho e envolta em panos, a Morte passa a portar a ampulheta agregando mais um atributo à sua constante metamorfose.

Além de elementos como a ampulheta e gadanha – geralmente agregados à figura da Morte - como a pá que cobrirá a existência, é um dos símbolos encontrados em suas representações, assim como também na figura do relevo em estuque de Johannes Otto Först, em que a Morte envolta em tecido, sopra sempre sorridente bolhas de sabão, alusão à fragilidade da vida, portando em suas mãos uma concha, atributo encontrado nas naturezas mortas macabras, como elemento indicador da transitoriedade dos corpos humanos, havendo uma analogia direta entre as conchas e os ossos.

16 Disponível em: < http://deedellaterra.blogspot.com/2011/05/mitologia-grega-divindades-primordiais_27.html> Acesso em: 14de maio 2011.



Fig.10 - “Morte e Bolhas de Sabão”, relevo em estuque de Johannes Otto Först, Século, XV, Sagrado sepulcro, claustro da capela de Michelsberg, Bamberg, Alemanha.

Essa extensa iconografia alegórica da Morte se estendeu a algumas reduções em que apenas o crânio é apresentado, como no relevo em mármore do crânio com tíbias dispostas cruzadas, e aplicadas dessa maneira em túmulos e outros espaços sagrados. Arranjo que evoca uma ação meditativa sem impor uma presença macabra. Uma vez que o corpo humano fragmentado não sugere o movimento de uma ameaçadora figura sobre-humana como o esqueleto, sendo também uma sintetização iconográfica bastante poderosa.

17 Disponível em:

<http://www.europe.org/pt/info.html?id=16882_Bamberger_Dom_in_3,_96049_Bamberg__Germany > Acesso em: 12 de jul. 2011.



Fig. 11 - “Crânio e Tíbias”, Catedral de Bamberg, Alemanha. Século, XVIII.

As referencias iconográficas relacionadas à Morte passam ainda pelo arranjo das capelas votivas que servem de templo meditativo, como a Capela Mortuária dos Capuchinhos; na Igreja de Santa Maria da Conceição, em Roma; as catacumbas de Palermo, e a Capela de ossos da arquidiocese de Évora, em Portugal; ou ainda o ossuário de Sedlec, na República Tcheca; uma pequena igreja periférica chamada Kutna Hora, onde ossadas de 40.000 pessoas foram arranjadas de maneira ornamental na criação de um templo de extremo poder reflexivo: uma “caixa” ricamente decorada, com um gigantesco lustre no centro da nave feito dos mais diversos ossos humanos, assim também como o altar da Capela de Czerna, na Polônia, onde o expectador é inserido em um espaço único, onde a visão do céu redentor é antecedita por uma teia de ossos composta de tíbias e crânios. Uma rede sugerindo, que nem sempre a morte está apenas sob os nossos pés. Escala os muros, flutua no teto, e paira, sobretudo acima das cabeças viventes. Fazendo-se múltipla, faz também saber que Ela é a própria rede que se tece daqueles que envolve na duração do tempo.

18 Disponível em:

<http://www.europe.org/pt/info.html?id=16882_Bamberger_Dom_in_3,_96049_Bamberg__Germany > Acesso em: 12 de jul. 2011.

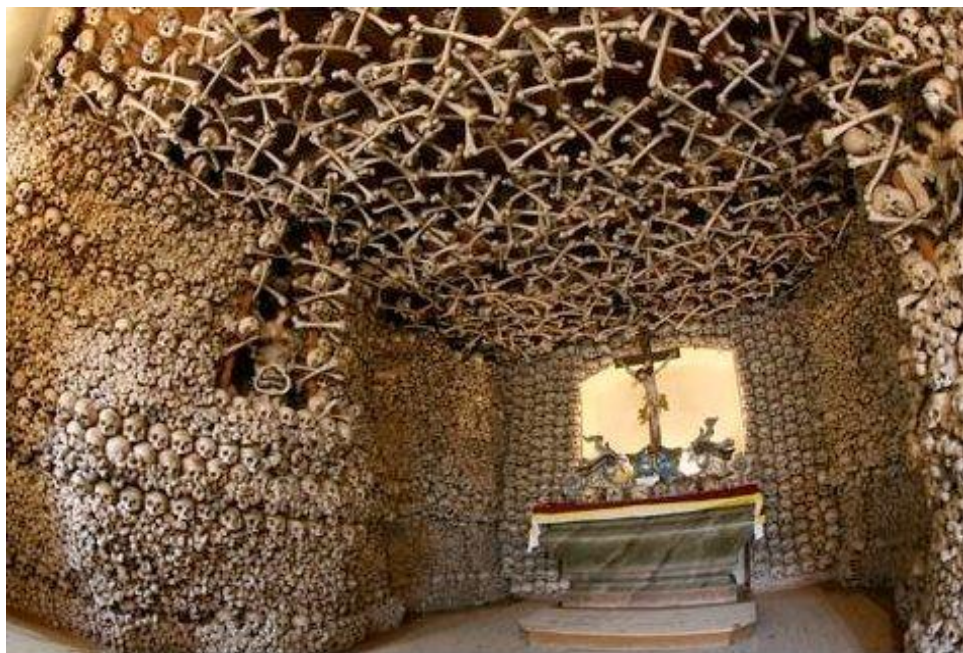


Fig.12 - "Kaplika Czasek", altar da Capela de Czerna, Polônia.



Fig.13 - "Candelabro do ossuário de Sedlec", Kutná Hora, República Tcheca.

A recorrência das representações do tema da morte com presença alegórica do crânio se deu em variadas épocas da humanidade e foi realizada por artistas variados como Bern Notke, Hans Memling, Albrecht Dürer, Caravaggio, entre outros que criaram sua versão dessa imagem associada às meditações escolásticas; como nas representações de Maria Madalena, São Bruno, São Francisco de Borja, São Jerônimo, Maria Egípcíaca, e São Francisco de Assis

19 Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ossu%C3%A1rio_de_Sedlec>. Acesso em: 12 de mar. 2011.

como o “São Francisco em meditação”, de Caravaggio, em atitude contemplativa frente à cruz e ao crânio semioculto, sustentando as escrituras sagradas, sugerindo a gravidade do tema da meditação.



Fig. 14 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, “São Francisco em meditação”, 1606, óleo s/tela, Museu Civico de Cremona, Itália.

As representações do crânio que se deram no sul da Europa; iniciando na Itália, e depois na Espanha, e França; em composições onde a caveira figura como coadjuvante dos santos em suas meditações, tendo muitas vezes seu lugar em um canto da tela, surgem geralmente apenas como detalhe, e em alguns casos apenas seu esgar aparece como referencia às vaidades humanas, como observamos na tela “Madalena em êxtase”, onde se entrevê o crânio semioculto pelos panejamentos de sua roupa.

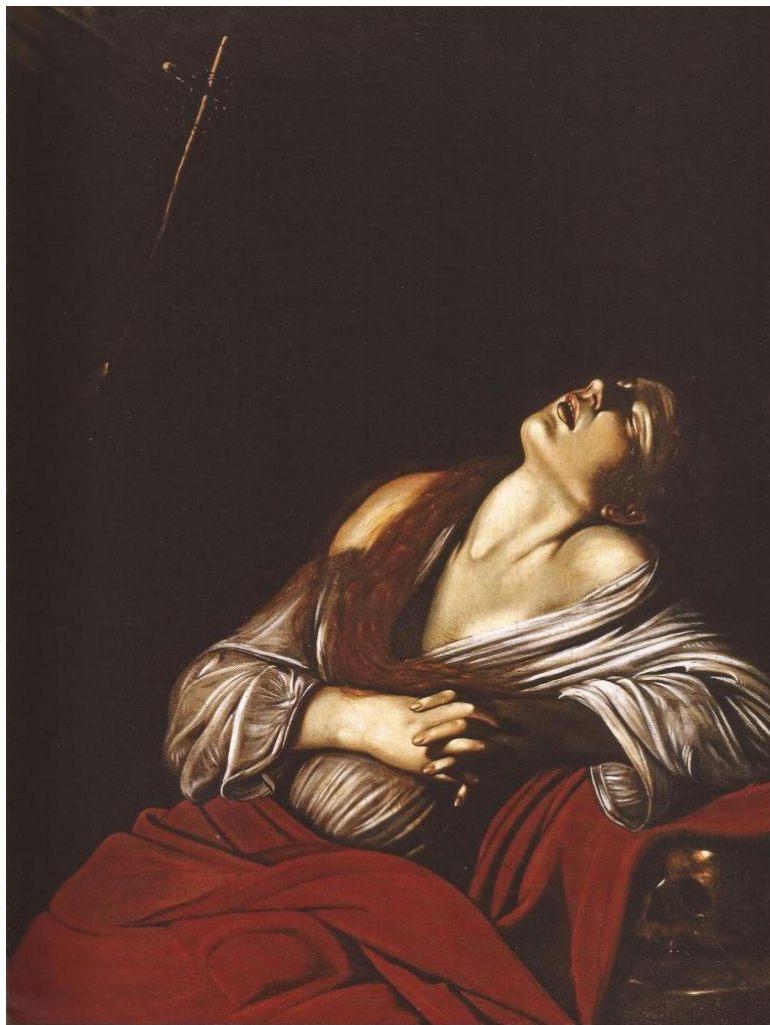


Fig.15 - Louis Finson Bruges ,“Madalena em êxtase”, séc.XVII, óleo s/tela, 120x100 cm. Marseille, MBA.

São Jerônimo também foi extensamente representado como exemplo de santo erudito: Doutor da Igreja de profundos conhecimentos, tradutor da bíblia do grego e do hebraico para o latim, e um dos fundadores dos dogmas da Igreja Católica. Sua imagem foi de extrema importância iconológica e iconográfica; já que reproduzia com perfeição o modelo de reflexão pregada pela Igreja por intermédio de um de seus mais doutos representantes; sendo por isso extensamente reproduzida na arte do sul da Europa do século XVI, por diversos artistas como: Leonardo da Vinci; Domenico Ghirlandaio; Tintoretto; El Greco; Caravaggio; Mantegna; Dürer, e outros. Na pintura “São Jerônimo” de Dürer, o homem santo medita debruçado sobre as escrituras sagradas apontando para a caveira frente à figura do Cristo crucificado. Esse quadro teria sido ofertado a um amigo do artista, Rui Vaz de Almada, funcionário da feitoria portuguesa em Antuérpia.

21 TAPIÉ, Alain. Vanité: Mort, que me veux-tu? Paris: Edition de La Martinière, 2010.



Fig.16 - Albrecht Dürer, “São Jerônimo”, 1521, óleo sobre madeira de carvalho, 59,5 x 48,5 cm. MNAA, Portugal.

A imagem da caveira teve seu papel também associada ao profano como na gravura de Hans Sebald Behan, de 1529, em que um rapaz seduzido, dirige seu olhar para uma jovem mulher de cabelos esvoaçantes que o abraça e segura seu pênis. Instaurada atrás do casal a Morte; na figura de um defunto já descarnado e com o órgão sexual ereto; estimula a ação acariciando a cabeça do rapaz, enquanto libidinosamente apalpa suas nádegas. Uma criança participa da ação, talvez como representação das glórias e prazeres terrenos, (RIPA, 1593), oferecendo moedas (?) que retira de um saco transparente que transborda; e ao lado vê-se uma placa com a inscrição “HO *Mors Utima Linea Rerum*”²³, que prevê sua última fronteira.

A gravura revela uma cena de desfrutes terrenos associados ao epicurismo Horaciano e constrói uma narrativa fazendo uso da alegoria: esse campo específico e tradicional, no qual as artes visuais (imagem) dialogam diretamente com a literatura (palavra), sendo

²² Disponível em: < <http://www.mnarteantiga-ipmuseus.pt/>> acesso em 07 out. 2011.

²³ “*Mors ultima Linea Rerum*”: A morte é a ultima fronteira das coisas, frase de Horácio (HO), o poeta latino em Epístola 1.16.79.

frequentemente necessário, para a compreensão de uma determinada alegoria, acessar simultaneamente chaves de compreensão visuais e literárias. Essa imagem se refere a uma abordagem pré “Concílio de Trento”, quando a imagem ainda trazia referências sexuais explícitas para criticar as liberdades epicuristas que enfatizavam os gozos humanos.

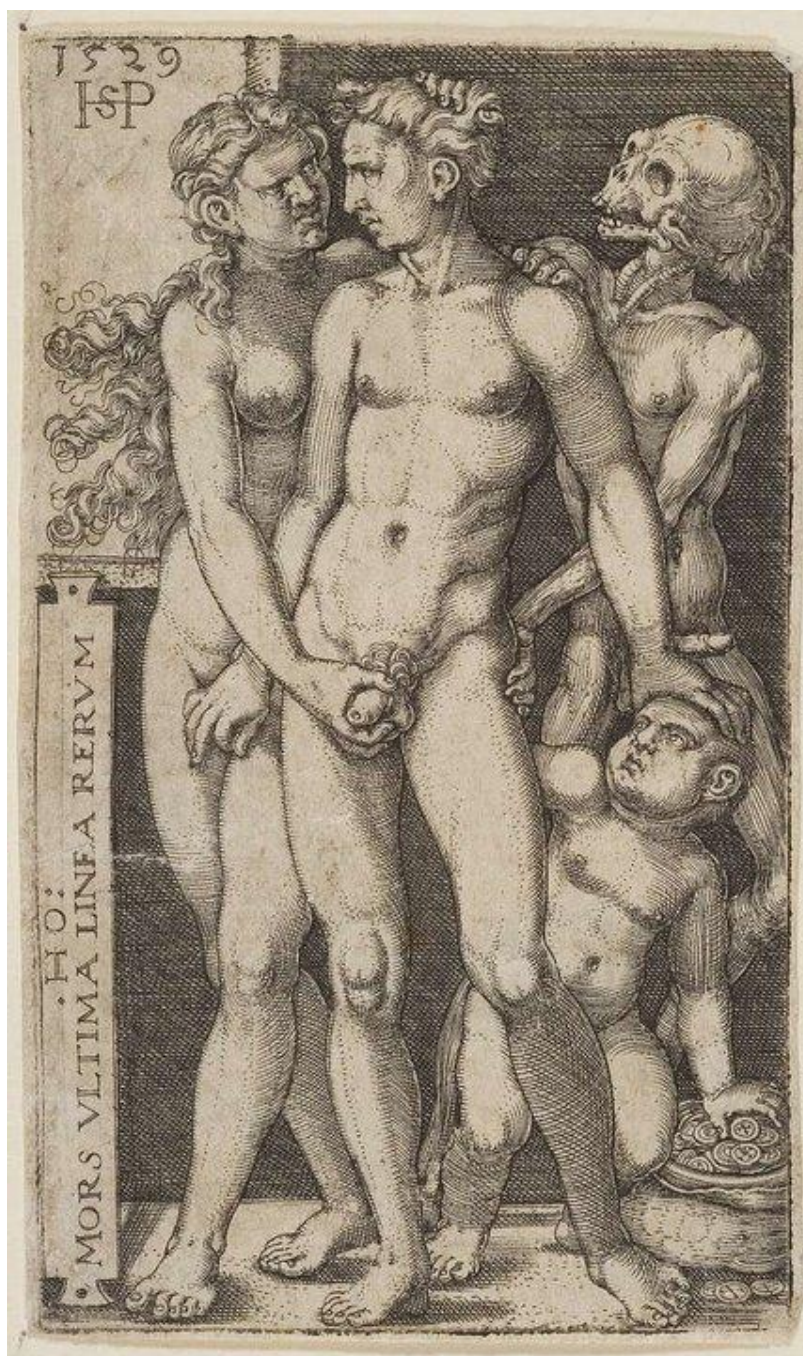


Fig.17 - Hans Sebald Beham, “A Morte e seu par indecente”, 1529, gravura, Museu Britânico.



Fig. 18 - Niklaus Manuel Deutsch, “A morte e a donzela”, 1517.

As representações da “Morte e a donzela”, tema bastante recorrente, também atravessam os limites do tempo e se projetam em leituras feitas por diversos artistas como: Hans Baldung Grien, Joseph Beuys, Edward Munch, Egon Schiele, Paolo Vincenzo Bonomi, Auguste Brönse, Adries Jacobsz, Louis Legrand, Zasinger Mathaus e Jacopo Ligozi, entre outros tantos que se aproximam na temática da Morte e a Donzela, e de outras imagens referentes à vaidade, onde geralmente há atributos como espelho, pentes, ou ornamentos na composição. Na gravura de Niklaus Manuel Deutsch o esqueleto se diverte sensualmente com uma jovem, atuando como derradeiro amante, caráter sensual que figura também nas Danças Macabras, porém, sem enfatizar o erotismo como nas representações da “Morte e a donzela”, que une a ideia de erotismo e Morte em diversas configurações.

25 Disponível em: < <http://feira-das-vaidades-mil.blogspot.com/2011/08/morte-e-donzela.html> > Acesso em 09 set. 2010.



Fig.19 - Hans Baldung Grien, “A Morte e a Donzela”, c.1520/25, 1894, óleo e tempera sobre tela, 29,5x17,5cm. Kunstmuseum Faesch. Basel.

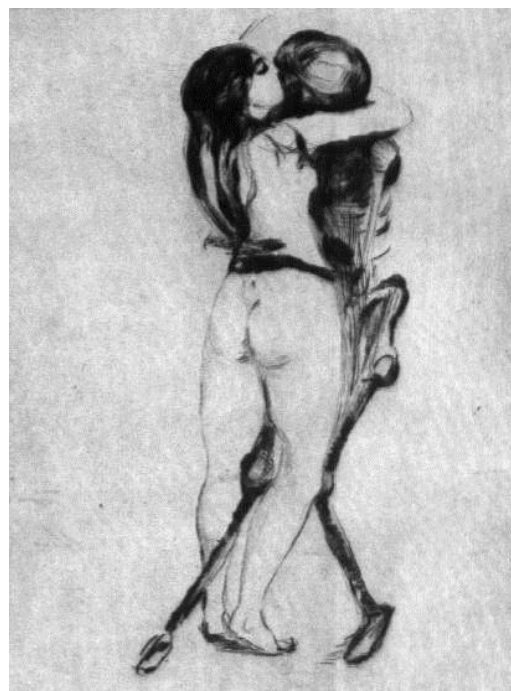


Fig.20 - Edward Munch, “*Death and maiden*”, 1894 -1902, ponta sêca com tinta marrom em papel japonês grosso.Col. Família Epstein, Munch Museum. NY.

Os Emblemas são representações que ilustram um conceito, acrescidas de um texto que enfatiza a ideia que se quer passar, para que a leitura da composição exija um esforço intelectual na interpretação de sua mensagem, geralmente moral. Assim, a tradução para o latim da edição de “*Hieroglífica*”, de Horapolo, em 1517, com seu rico conteúdo simbólico passa a delinear os conceitos de erudição da época. A emblematização, que serve para aguçar a compreensão de uma ideia, prestou-se muito bem como doutrinadora das poéticas religiosas ao fixar um determinado conteúdo unindo a figura à poesia, considerando-se que “algumas imagens têm a capacidade de persuadir pelos olhos, e outras movem a vontade mediante o uso de palavras” (RIPA, 1593).

A união entre palavras e imagens está presentes na pintura de Juan Valdéz Leal, que utiliza em sua composição um conjunto alegórico composto de elementos simbólicos aliados ao recurso da frase em Latim: “*In ictu oculi*” (num piscar de olhos), uma composição com espírito de uma Vanitas emblemática. Nessa tela, com o formato de uma janela arqueada, um esqueleto pisando sobre o globo terrestre, aponta para a frase ‘*in ictu oculi*’, sugerindo que aquele caixão que carrega em seus braços pode conter não apenas os restos mortais do homem, mas também todos seus sonhos, referenciais, conquistas terrenas, seu espólio material e abstrato. Tudo pode caber naquele caixão, estando todo seu conteúdo destinado ao mesmo fim. Fim esse que pode ocorrer ‘num piscar de olhos’.



Fig.21 - Juan Valdés Leal, “In ictu oculi”, 1670-72, óleo sobre tela, 220 x 216 cm. Hospital de la Caridad, Sevilla.

Em 1531 a publicação do *Emblematum Liber*, de Andrea Alciato, tornou-se uma obra muito importante para a compreensão do humanismo barroco, e teve sua divulgação em todo o mundo através de inúmeras edições impressas. Mais tarde, ao final do século XVI essas representações originadas a partir de antigas tradições, foram tornando-se cada vez mais complexas, em um refinamento iconográfico que tornava esse discurso restrito a poucos. Assim, para se atender as necessidades da Igreja, as mensagens religiosas teriam que ser executadas com um conteúdo mais claro, com maior síntese, para que suas alegorias fossem lidas mais facilmente pela população.

27 Disponível em:< <http://www.arteespana.com/juandevaldesleal.htm>> Acesso em 22 jul. 2010.

“Neste contexto o Concílio de Trento, ao reafirmar o papel da imagem como instrumento de doutrinação e manifestação de devoção, irá enfatizar as imagens associadas à reflexão da morte: o crânio torna-se figura indispensável nas representações dos santos e nas construções emblemáticas de fundo religioso. A inspiração destas formas pavorosas, distantes do sentimento italiano, parece proveniente de um dos santos promotores do espírito da Reforma Católica: São Inácio de Loyola, autor de uma obra capital sobre a disciplina da piedade – *Os exercícios espirituais* – no qual apresenta de forma seca e esquemática um modo de oração sistemático, com uma parte dedicada à composição de lugar. Nos exercícios inacianos de 1687, recomenda-se que a primeira meditação se faça de olhos fechados diante de uma caveira. Outros textos como o de Frei Luiz de Grabada (1554), e Luiz de La Puente (1624), dedicam capítulos inteiros as meditações sobre a morte”. (FRONNER, 1994, p. 86).

Após o Concílio de Trento, imagens que evocam temas profanos como “A Morte e a Donzela”, onde a figura da Morte tem um libidinoso papel sedutor que impõe um caráter sensual, sobrepondo-se às reflexões meditativas, dão lugar a temas religiosos como a vida dos santos, indicando que as relações do homem com o espírito devem triunfar sobre a apologia da carne e seus apetites. Assim, o surgimento do estilo Barroco se mostra um excelente meio de comunicação entre a religião e o povo, criando um diálogo mais rico através do impacto emocional das imagens que contam histórias da Bíblia. Comunicação que se dá de forma mais enfática frente à maioria iletrada da população. As imagens piedosas dos santos barrocos tocavam os fiéis por meio do jogo de formas e cores, que com exuberância e dramaticidade conquistava os fiéis na luta da Contra Reforma. O Barroco se consolidava como estilo juntamente com as monarquias absolutistas afirmando seus poderes através da monumentalidade de suas construções.

DANÇAS MACABRAS

Hans Holbein, ‘o moço’, produz em 1538 as quarenta e uma xilogravuras que compõem as “Danças Macabras”, onde personagens importantes como reis e rainhas, papas e cardeais, como também pessoas simples do povo, são convidadas pela Morte (representada por um esqueleto sarcástico) para um bailado macabro. Numa época em que essas imagens eram lidas como premissas de valores cristãos que alertavam sobre a fatuidade e a necessidade do perdão que garantiria a salvação eterna, as imagens das Danças das Macabras também remetem a um fenômeno social, registrado em várias instâncias através de relatos documentados, sobre uma espécie de histeria coletiva, como aquela registrada em 1518, em Estrasburgo, onde uma

mulher teria começado a dançar pelas ruas ficando por dias e noites nesse labor, arrebatando outras quase 400 pessoas ao final de um mês, as quais dançavam em êxtase frenético até caírem extenuados ou mortos por ataques cardíacos, desidratação e derrames. Espécie de contágio emocional chamado de Dançomania foi um fenômeno que se estendeu pela Europa, sendo registrado em vários países de modo similar, atribuído inicialmente ao pavor da morte. Outras teorias vieram depois, como a hipótese de que um componente alucinógeno que se desenvolveria no pão a partir do centeio,²⁸ e ainda pela ótica do historiador John Valler, que observou o fato como um stress coletivo causado pelo longo período sob a inferência de sofrimentos intermitentes como miséria, fome, e de pestes variadas que se abateu sobre a população. Esse sofrimento imposto por motivos considerados inexplicáveis pela população ignorante facilitou o caminho para o desenvolvimento de um apego religioso e de uma fé cega nos santos, que aliado às crendices os fez também interpretar aquele episódio como uma praga de São Vito; o castigo severo de um santo que deliberadamente os castigava com essa compulsão dançante. Uma gravura anônima do século XVI registra um grupo que baila sobre um campo santo, assistidas e estimuladas por pessoas, animais e um amontoado de crânios, nesse prenuncio de morte.

[...] sabemos que o estado de transe é mais provável de ocorrer em pessoas, sob estresse psicológico extremo, e que acreditam na possibilidade de possessão. Todas estas condições foram satisfeitas, em Estrasburgo, em 1518 [...], [...] assim, a epidemia, eu argumento, foi o resultado de tanto desespero e medo piedoso. (WALLER, 2011).

28 Eugene Backman, autor do livro "Danças religiosas na Igreja cristã e na Medicina Popular" (1952) buscou uma origem química ou biológica para a 'mania de dança'. Backman e outros especialistas acreditavam que a explicação mais provável era um *ergot*, um fungo que cresce nos talos úmidos de centeio; que quando consumido no pão, pode causar convulsões violentas, e delírios.



Fig.22 - “A peste Dança”, Anônimo, 1518.

Esse fenômeno, que ocorreu em varias épocas, teria deixado de ser registrado nos países do Norte europeu quando se tornaram protestantes, não se temendo mais a ira dos santos não haveria mais punição.

Pintado por um autor desconhecido em agosto de 1424, um afresco que existiu no muro ao sul do Claustro do cemitério da Igreja dos *Saint Inocents* em Paris, conforme a figura (fig. 23) foi considerada a matriz das representações das “Danças Macabras. Dois séculos mais tarde, em 1669, o muro foi destruído para ampliar a avenida e ruas laterais e eliminar o foco infeccioso que se tornara aquele cemitério no centro de Paris.

Registros²⁹ desses afrescos só foram descobertos porque o Impressor Guyot Marchand publicou em 1485, gravuras que seriam consideradas; com ressalvas; réplicas dos afrescos do Cemitério dos Inocentes, que com alguma liberdade poética o fez acrescentar como por exemplo, mais dez personagens e atualizar o figurino para o seu tempo. As trinta gravuras correspondem cada imagem com o vivo e seu correspondente morto, representado por defuntos carcomidos, ou quase esqueletos.

29 Manuscritos de Saint-Victor, les B.N. lat. 14904 et fr. 25550. Disponível em:

<<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAA1zgAI/historia-loucura-na-idade-classica>> Acesso em 05 jun. 2010.

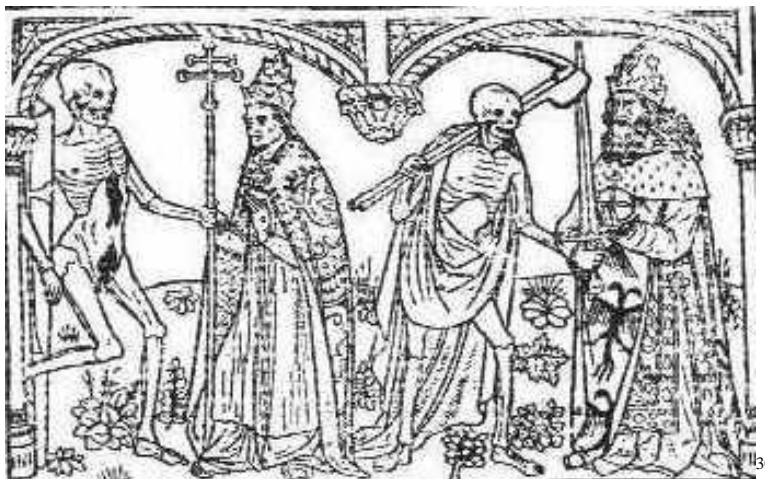


Fig.23 - Guyot Marchand, “Dança Macabra”, Impressões feitas em 1486, baseadas nas, ‘ Dança Macabras’ originais do Cemitério dos Inocentes, em Paris, 1424.

Danças Macabras poderiam ter uma origem ainda mais remota, considerando que escavações em Pompéia trouxeram a tona o ponto de vista Romano de sua relação com o símbolo da morte. Objetos como um copo de prata e ouro circulado por uma ciranda fúnebre revelam uma apologia epicurista. Essa representação conjuga a figura da Morte com a cessação dos prazeres terrenos, mas ao contrário das reflexões cristãs, enaltece o aproveitamento dessa vida, já que ela é breve. Ponto de vista profano que seria combatido pela igreja, relacionando esse ícone com a culpa, obrigando o fiel a refletir sobre o tipo de vida que valeria a pena viver.



Fig.24 - “Copo de Prata com esqueletos”, século I.Tesouro de Boscoreal, Museu do Louvre.

30 Disponível em:< <http://boudoirdamaquiagem.blogspot.com/2011/10/vanities.html>> acesso em 02/05/2010.

31 Tesouro de Boscoreal, Museu do Louvre, final do século I AC, primeira metade do primeiro século DC, foi descoberto em 1895 em Boscoreal em uma Villa romana, nas encostas do Vesúvio (Campania, Itália), 10,40 centímetros. Doação do Baron Rothschild, em 1895. Disponível em< http://www.louvre.fr/moteur-de-recherche-oeuvres?f_search_art=dance+macabre%2C+tesor+boscoreal> acesso em 08 out. 2011.

Copos como estes foram utilizados nos jogos de oratória verbal realizado nos banquetes Romanos. Na festa de Trimálquio (descrita por Petrônio no *Satyricon*), os convidados tentaram superar uns aos outros em erudição, usando grego e referências filosóficas e literárias para promover prazeres sensuais e intelectuais. A escolha de um anel de esqueletos para decorar esses copos não é nem macabro, nem particularmente surpreendente, mas é, pelo contrário, um hino à vida, um incitamento para desfrutar o presente. (MUSEU LOUVRE).

A ‘dança macabra’ de Pompéia que teve seu papel de “*Memento Vivere*” na Antiguidade, passa a ser relacionada ao “*Memento Mori*” quando tocada pela iconologia cristã nas suas premissas formais. Relacionando a ideia de morte justamente como interrupção do ciclo de ilusões inerentes à vida, não sendo conveniente vivê-la pelo puro prazer, mas objetivando o foco reflexivo na morte.

Familiariza-te com a ideia de que a morte não nos diz respeito, pois todo o Bem e todo o Mal residem na sensação, ora, a morte é a privação completa desta última. Este conhecimento exato de que a morte não nos diz respeito tem como consequência apreciarmos melhor as alegrias que nos oferece a vida efêmera (que não tem uma duração ilimitada), suprimindo o nosso desejo de imortalidade. Com efeito, deixa de sentir terror quem verdadeiramente compreende que a morte nada tem de atemorizadora. (Epicuro, “Carta a Menaceu”).

AS “ARS MORIENDI”

As “*Ars Moriendi*”, ou as artes de morrer, eram exercícios espirituais ministrados aos cristãos através de uma série de textos e imagens em xilogravuras, com o intuito de ensinar a importância do arrependimento na hora da morte. Os textos ilustrados em latim surgiram na Alemanha e foram publicados em duas versões: a primeira por um frade dominicano anônimo em 1415, e mais tarde, em 1450 a segunda edição, mais curta e ilustrada. A versão mais curta é composta por uma série de figuras onde o moribundo, cercado por pequenos demônios; que aguardam ansiosamente pelo estertor final para colher aquela alma; e também por imagens de anjos e de santos, em uma narrativa que segue os capítulos escritos na primeira edição, apelando para a retomada da importância da salvação da alma em detrimento da morte física. Essa edição ilustrada por onze xilogravuras surgiu com a necessidade de se educar religiosos e leigos para os ritos de uma boa morte cristã. Esses compêndios imagéticos foram elaborados a partir de um tratado de seis capítulos indicando a maneira correta de bem morrer, conforme

a tradição da Igreja Católica Romana, enfatizando que a morte deve obedecer a determinados princípios para ser uma ‘boa morte’. O conteúdo dessa metodologia espiritual consistia em consolar o moribundo a evitar a falta de fé, o orgulho o desespero, e a impaciência, incluindo entre outras coisas, orações e esclarecimentos sobre a importância de seguir os passos de Cristo.



32

Fig.25 - Meister E.C., xilogravura, 1450, 91x 69, Ashmolean Museum, Universidade de Oxford Fonte
fotográfica: Janez Höfler: *Der Meister E.S: Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts,*
Tafelband, Schnell & Steiner, 2007.

VANITAS

"Onde estão agora as brilhantes insígnias do consulado? Onde estão os aplausos, os coros, os banquetes, os festins? Todas estas coisas passaram, foram noite e sonho." (Ecc. 10:17)

As ponderações sobre as representações da morte têm continuidade com as pequenas recordações reflexivas, figuradas por um crânio ou esqueleto impressos em papel, pintados, ou esculpidos em uma gravura, joia, ou em pequenos objetos de uso pessoal, como terços de oração. Esses *Mementos Mori* (lembra-te que vais morrer), portadores constantes da lembrança da face da morte, dá origem a um tipo de pintura que seria chamado de *Vanitas*³³

Na pintura, as *Vanitas* são o resultado de um arranjo ordenado de uma série de objetos simbólicos, que nos afetam por meio da identificação que sentimos por esses artefatos. Na classificação iconológica feita pelo historiador de arte Ingvar Bergström, autor de "*Dutch still-life painting in the seventeenth century*", a construção de uma *Vanitas* estabelece alguns parâmetros que norteiam sua leitura. Seus atributos são divididos em três grupos com mensagens bem específicas sendo: o primeiro grupo chamado de Grupo dos bens terrestres, subdividido em três outras partes: as Vaidades do Poder (representadas pelas armaduras brilhantes ou já oxidadas, joias, gemas valiosas, ouro, aparatos como Mitras, coroas, cetros, lanças, capacetes e moedas, entre outros objetos que remetem direta ou indiretamente ao poder.). As Vaidades do saber onde diversos elementos que denotam o conhecimento ou a erudição, tais como: instrumentos técnicos, livros, esquadros, globos terrestres, papiros, documentos, obras de arte, pinturas, palhetas e outros elementos que enaltecem o saber, a ciência e a cultura. E por fim as Vaidades do prazer: aquelas que incitam à sedução e a entrega aos instintos, lembrando ao homem sua origem animal, e conjugando elementos como instrumentos musicais, bebidas ou referência a elas como: copos vazios ou derrubados, talheres, garrafas, cachimbos, tabaco, etc. Composições elaboradas onde por vezes se percebe os restos que jazem do festim.

O segundo grupo refere-se ao Grupo dos Transitórios, composto por tudo que evoca a efemeridade, como crânios, esqueletos, conchas, velas, bolhas de sabão, ampulhetas, flores, frutas, perolas, corais, madrepérolas e todo elemento que possa significar a brevidade da existência. A chama de uma vela que se esvai, a fumaça que turva a visão, ou uma bola de

³³ *Vanitas*: trad.do latin, Vaidades.(tradução nossa).

cristal representando que o sentido da visão pode ser iludido, e que a verdade ótica pode ser alterada. E o terceiro grupo: da ressurreição e vida eterna, simbolizados pela coroa de louros, significando que quem leva uma vida virtuosa não precisa temer a morte, e os ramos de trigo que sugerem a vida eterna através da ressurreição.

A imagem da estrutura óssea transita entre a ausência e a presença, como a contra forma da figura humana. Esqueleto e figura humana que se opõem, estando ao mesmo tempo indissociavelmente unidos. Esqueleto que é também uma espécie de *escultura interna*, tocada pelo nosso avesso, e que sobreviverá séculos após a carne que sustentou, testemunhando sua passagem terrena. A intangibilidade que aproxima estas representações da esfera do sagrado e do interdito, alertam para o fim comum a todos os viventes, ferindo de maneira incisiva a vaidade humana – caricatura sorridente e sarcástica, que conduz à reflexão sobre a impermanência, e a inevitabilidade da morte.

A reflexão sobre as Vaidades nas artes dos séculos XVI e XVII se dividiu em duas correntes estéticas que se diferenciavam conforme a região da Europa. Ao norte, onde se fazia a Reforma protestante, predominava a composição feita em atelier, em um universo austero, que primava por um comportamento de contenção em relação aos prazeres mundanos, e onde a personificação do homem é vetada, conforme os conceitos teológicos protestantes, tendo como base os ensinamentos difundidos na Universidade de Leyden na Holanda, que pregava as ações e reflexões estoicistas, sendo um centro irradiador de conhecimento, e um baluarte do pensamento Calvinista do séc. XVII. De acordo com os ensinamentos e reflexões dali emanados, que foram fundamentais para a concretização das teorias reformistas, a população que passava a conviver com a opulência de um período favorável, deveria ter o cuidado com a alma redobrado, atitude recomendável senão obrigatória em uma próspera era comercial.

Cidades como Amsterdam floresciam como uma das principais economias europeias, e um dos grandes centros europeus, onde portos que fervilhantes de gente, favoreciam a entrada de mercadorias luxuosas e de especiarias exóticas vindas de várias partes do planeta, atividade que estimularia uma especulação comercial e um consumismo desenfreado atentando contra a moral calvinista que se instaurava.

[...] A cerâmica da China, os esmaltes da Pérsia, os tapetes da Turquia, os perfumes da Arábia, os trabalhos de metal de Damasco, e as sedas da Índia inspiraram a emulação europeia. O ouro o marfim, as especiarias, as peles finas, as pedras preciosas, tinham que ser importados; mas havia um abastecimento constante desses produtos, especialmente depois que a exploração aumentou o comércio com os portos estrangeiros. Os tecidos finos, os ornatos de mesa, as ferramentas de corte e os artigos de couro, tinham tornado-se

mercadorias à disposição de quem pudesse comprá-las. Adornavam casas que, com a terminação das guerras feudais, tinham cessado de ser fortalezas e adquiriam cada vez mais os confortos domésticos. Nunca e em lugar algum tinha havido tal profusão de indústrias, tamanha multiplicação de produtos ou distribuição de riqueza igual para sustentar um amplo mercado. Não deixava de haver pobreza, mas a riqueza que fora outrora privilégio da nobreza, estava agora ao alcance de uma burguesia próspera. E a burguesia se tornava cada vez maior e progressivamente mais importante como fator político e econômico, influenciando decisivamente na vida nacional. (SIMON, 1971, p. 150).

Seria, portanto nesse contexto em que se daria a constituição das *Vanitas* na pintura europeia, sendo este um tema tratado especialmente no Eclesiastes³⁴, como aviso moral e meio regulador do comportamento humano em relação aos excessos. As naturezas mortas com crânio, também dentro da linguagem das *Vanitas* têm sua origem a partir de imagens de crânios gravadas nos versos de dípticos e trípticos³⁵ flamengos; inicialmente chamados de retratos macabros ou de *Memento Mori*. Um exemplo de obra que toca nesse assunto é o autorretrato macabro do pintor Hans Burgkmeir e sua esposa, de 1529, representados olhando para um espelho convexo, em que se veem duas caveiras ao invés de seus reflexos. No entanto, o Tríptico de Braque de Rogier Van Der Weyden, é considerado por alguns historiadores o primeiro indício da concepção das *Vanitas* como gênero pictórico.

Na história da pintura, isto é, na história dos protagonistas, um dos primeiros exemplos de *Memento Mori/Vanitas* é o verso dum volante do "Tríptico Braque", de Roger Van Der Weyden", 1450. Exata passagem da pintura anônima; dos primitivos; para a pintura de autoria; pintura dos grandes mestres. (CALHEIROS, 1999).

34 “*Vanitas Vanitatum Et Omnia Vanitas*”, (Vaidade das vaidades, tudo é vaidade), a frase chave de orientação da leitura do Eclesiastes, (Ecc. 1:2); uma tradução grega da palavra hebraica “*Cohélet*”, participio do verbo “*Cahal*”, cujo significado é reunir, convocar; e também dá nome de um dos livros do Antigo Testamento que versa sobre a vaidade humana num misto de prosa e poesia, e é incluído no gênero de filosofia fragmentária sob o título de “Pensamentos”.

35 Tríptico: Conjunto de três pinturas, unidas por uma moldura, ou ainda, dois quadros que se dobram sobre um terceiro ocultando as imagens como se fosse um oratório.



Fig.27 - Rogier Van der Weyden, "Caveira e crucifixo", detalhe do Tríptico da família Braque, óleo sobre madeira, 41x68, 1450-1452 Museu do Louvre, Paris.



Fig.28 - Lukas Furtenagel, "Hans Burgkmair e sua esposa Anna", 1527, tempera sobre madeira 60 x52cm Kunsthistorisches Museum, Gemaeldegalerie, Vienna.

36 Disponível em: < <http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8BWV5U>> acesso em 10/10/21011.

37 Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/File:Lukas_Furtenagel_001.jpg> acesso em 10/04/2011.

A chama apagada e um fio de fumo no ar; flores e frutas frescas em meio a outras que se decompõem; instrumentos musicais que sugerem prazer não apenas por sua função original, mas pela insinuação sensual de suas formas rotundas ou fálicas; relógios e ampulhetas; espelhos convexos; bolhas de sabão e esferas de cristal; livros; partituras; pinturas; esculturas; palhetas; cetros, coroas e tiaras; globos; mitras; armaduras e uma miríade de símbolos que remetem à fragilidade da existência, que carrega consigo tudo para um final físico. Atributos alegóricos que apelam às atividades e prazeres cotidianos da humanidade, e que terão um forte apelo durante os séculos XVI e XVII, em diversas interpretações.



Fig.29 - Peter Boel, “Alegoria de Vanitas”, 1663, óleo sobre tela, 207x260 cm. MBA Lille, France.

Na figura 29, a composição elaborada extrapola o conceito de Natureza Morta de estúdio incluindo a arquitetura monumental de um castelo (ou templo em ruínas), mesclada à paisagens com plantas e um céu nublado sobre as riquezas terrenas. Em um arranjo aparentemente confuso, mas, no entanto, extremamente organizado, cada objeto tem seu lugar exato para resultar na valorização da primorosa técnica do artista que evidencia o esplendor do ouro que refulge de um prato, no centro da tela, fazendo outros objetos orbitar ao redor dele. Sol vaidoso que brilha em meio a riquezas e poderes.

38 Disponível em: < <http://www.answers.com/topic/pieter-boel> > acesso em 22 out. 2010.

Apresentando-se como tema recorrente na pintura durante o século XVII, as *Vanitas* vão se tornando mais elaboradas, distanciando-se de seu cunho moral e filosófico em detrimento de um virtuosismo no fazer. Assim, um expressivo segmento de artistas passa a trabalhar em sua pintura um gênero composicional elaborado a partir de objetos imóveis, ‘sem vida’, ou “Naturezas Mortas” ou ainda ‘*Still-life*’, *Stilleven* (Vida silenciosa), que se adaptavam muito bem ao gosto da burguesia da época, já que esse gênero agregaria a capacidade multidisciplinar do artista em reproduzir todas as etapas da composição da produção de uma tela, valendo-se do pensamento estético vigente que utilizava como critério de avaliação das qualidades de um artista completo, a capacidade técnica e narrativa.

Naturezas Mortas que foram considerada gênero menor dentro de uma classificação que, segundo *André Felibién*, na “*Hierarquia Clássica dos Gêneros*”, pautava a excelência de uma obra em sua capacidade de contar uma história em que os elementos pudessem ser lidos em suas expressões e movimentos com a dramaticidade realista exigida pela temática da cena, sob pena de ser desconsiderada como obra de arte.

No caso das *Vanitas*, os elementos estéticos que as compõem são classificados conforme seus atributos, e mesmo em uma composição sem a presença do crânio (ainda que sendo ele um dos elementos transitórios de maior intensidade alegórica e apelo imediato) a composição ainda alude à morte e a impermanência. Assim, uma mera cesta de cristais quebrados, conta a história de um festim que acabou, revelando o virtuosismo técnico na execução da pintura, e sua narratividade. O que se repete em tela anônima de 1628, uma natureza morta com flores exuberantes, onde insetos vivos como gafanhotos, borboletas e aranhas dividem a composição com diversas conchas, sendo todos esses elementos representativos da transitoriedade da vida. Assim, *Vanitas* e Naturezas Mortas, que geralmente refletem a finitude dos seres e a fragilidade do instante presente tem um repertório abrangente no século XVII, atingindo seu auge em meados no século, XVIII com ênfase na execução de pinturas de alto requinte técnico.



Fig.30 - Sébastien Stoskopff , “Natureza-Morta com Copos num Cesto”, 1644, Musée de l’Oeuvre de Notre Dame, Estrasburgo.



Fig.31 - Balthasar Van Der Ast, “Vaso de Flores com insetos e conchas”, Anônimo, 1628, Col. Priv. Londres.

Nesse universo imagético da Morte, as representações da dualidade Vida/Morte também eram comuns na arte ocidental europeia. Retratos macabros (fig.32) eram pequenas pinturas representando metade do rosto inteiro e metade mostrando a caveira. Foram

39 Disponível em: < <http://jeffhayesfinearts.blogspot.com/2011/10/sebastian-stoskopff.html> > acesso em 22 dez. 2010.

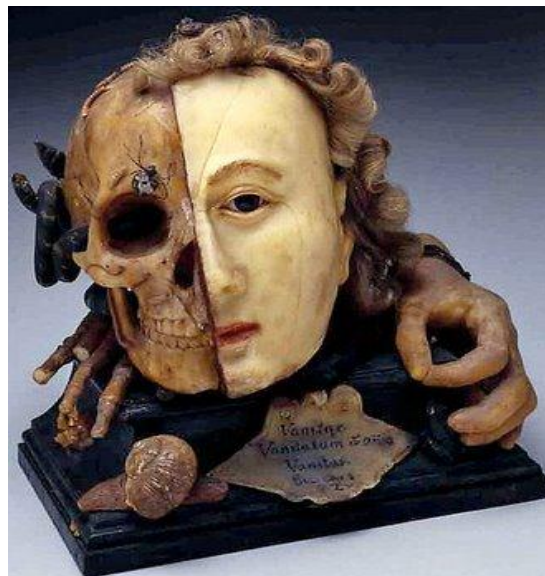
40 Disponível em: < <http://www.fineartsbrasil.com.br/index.php/artistas/pintores-classicos/b/balthasar-van-der-ast-1.html> > acesso em 24 dez.011.

realizados em formatos tridimensionais como na figura 33 “*Wax Vanitas*” do século XIII, em que uma cabeça de cera feita com materiais orgânicos como cabelos naturais, que recobrem metade do crânio representando a parte viva e com uma pequena placa remetendo ao Ecc.1:2.⁴¹, ou ainda, em terços ou pingentes com o rosto de cristo ou de uma criança esculpidos em marfim mostrando as duas metades e enfatizando a ideia de dualidade entre vida e morte.



Fig.32 - “Retrato Macabro”, Anônimo, século XVII.

41 “*Vanitas Vanitatum et Omnia Vanitas*”



42

Fig.33 - “Wax-vanitas”, Science museum, London. Século XVIII.

Tendo seu embrião no século XV, com os *Mementos Mori* (recorda-te que vais morrer) pequenos objetos de uso pessoal em forma de caveira (brincos, anéis, colares, camafeus), permitiam uma permanente e pedagógica recordação cotidiana da morte. *Mementos Mori* que, como precursores das *Vanitas* na pintura, tinham a função de lembrar a fragilidade humana através da dimensão filosófica e moral, contidas nas joias feitas em ouro, marfim e pedras preciosas, colocando seus portadores, diante da inflexível lembrança de sua pequenez.



43

Fig. 34 - “Memento Mori”, século XVI, medalhão em quartzo e ouro com figura de esqueleto, Itália.

42 Disponível em:

< <http://www.sciencemuseum.org.uk/broughttolife/objects/display.aspx?id=92082> > Acesso em 02/04/2011.

43Disponível em: < <http://www.artfinding.com/Artwork/Jewelry/Medallion-Renaissance-memento-mori-16th-century/4227.html> > Acesso em 24 dez.2010.

Durante a colonização do território brasileiro estas poéticas da morte também se fariam presentes, sobretudo através da estética e religiosidade barrocas, aqui interpretada de modos singulares em suas diferentes regiões. Destacando no ambiente da pintura barroca praticada nas Minas Gerais, a atuação de Manuel da Costa Athayde como realizador da pintura do teto da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, entre 1801 e 1812, onde se observam claras referências às *Vanitas* de inspiração holandesa, que conjuga elementos metafóricos, como caveiras combinadas com outros atributos concernentes às vaidades do homem.

Imagem da caveira que também está presente nos Emblemas da igreja de Nossa Senhora de Sabará, realizadas quase um século antes das pinturas de Mestre Athaíde na igreja de S. Francisco de Assis, sugerindo os efeitos culturais do contato com a arte dos países baixos, que pode ter se originado através do comércio que se dava entre Holanda e Portugal e seus impérios coloniais, pois, “[...] as relações artísticas entre os antigos países baixos meridionais e o Brasil, ocorreram devido às próprias relações que esses países estabeleciam com Portugal [...]”, (SILVA apud FRONNER, 1997, p. 96).

Em 1579, a família Schetz, de origem holandesa, importaria da Antuérpia mais de 113 painéis para a decoração do engenho dos Erasmos e demais igrejas da região de São Vicente. Através desta negociação, o Brasil teria então um dos primeiros contatos com a arte dos países baixos. Além disso, livros ilustrados provenientes da Tipografia Plantin-Moretus também foram importados, principalmente no final do XVIII, resultando em novos modelos a ser copiados. (FRONNER, 1997, p. 96).

As imagens que se instalam no Brasil através da importação da estética europeia, sobretudo através da imagética religiosa, vinculando-se às meditações reflexivas sugeridas pelos Exercícios Espirituais, de Loyola como observa Fronner nas imagens da igreja N. S. de Sabará, podem ser consideradas emblemáticas, uma vez que suas composições refletem o poder do estado através de insígnias reais ou clericais, diferenciando-se em forma e conteúdo nas imagens da igreja de S. Francisco de Ouro Preto, que em sua *Vanitas* traz elementos de erudição que evocam o homem e as ciências, dando ênfase ao vigente pensamento iluminista europeu, que os homens mudariam o mundo com as ferramentas do saber e da ação. *Sapere aude!* Tem coragem para fazer uso da tua própria razão! (KANT, 1784).



44

Fig.35 - Manuel da Costa Athayde, Ouro Preto, “Nártex da Igreja Matriz de São Francisco de Assis”, 1766/1811, Minas Gerais.



45

Fig.36 - “Emblemas de rainha e do bispo”, Nossa Senhora de Sabará, Minas Gerais.

44FRONER, Yacy-Ara. Vanitas: uma estrutura emblemática de fundo moral. *Revista de História*, São Paulo, n.136, 1997.

45 Ibidem.

Capítulo II

AS BALADAS DA MORTE DE OSWALDO GOELDI

Europa, primeira metade do século XX: em meio aos horrores das guerras, vários artistas fazem de suas poéticas uma arma, assinalando sua crítica através das suas tintas, lápis, pincéis e cinzéis, transformando o ferro, o bronze, a pedra, a madeira, entre outros materiais, em expressão do desconforto e repúdio diante de uma realidade cada vez mais cruel – expressões inconformadas de desespero, raiva e angústia diante da destruição de seus sonhos, tesouros e identidades – com a produção artística da época se colocando também na trincheira de luta, se posicionando, tentando desvendar caminhos que pudessem revelar alguma luz e esperança. Por outro lado existiam também artistas, como os futuristas, para os quais haveria uma estética positiva da guerra, que louvava a beleza da velocidade e da máquina, acreditando no poder purificador da violência e da morte.

Em seu manifesto sobre a guerra colonial da Etiópia, diz Marinetti: Há 27 anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos:...a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre as aldeias incendiadas, e muitas outras... Poetas e artistas do futurismo... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura! (BENJAMIN, 1986, p.195/196).

Predominantemente, porém, a guerra seria fonte de uma visão extremamente crítica para o modernismo da primeira metade do século XX, com muitos artistas europeus participando ativamente das frentes de batalha, com um fuzil no braço e um buril na mão, com a percepção aguçada para registrar o que havia de mais degradante na capacidade dos homens de matar, mutilar, violentar, humilhar e usurpar coletivamente os seus iguais. Muitos destes artistas não voltariam do campo de batalha. Nesse contexto um dos artistas que se voluntariou para o campo de combate foi Otto Dix, que desenhou as representações dos horrores da guerra através da tradicional figura do esqueleto descarnado, com seu eterno

sorriso, expressando na figuração do crânio um grande poder de síntese como símbolo direto da fragilidade e finitude humanas. Seis anos, após o fim da guerra, em 1924 foi impressa na editora Nierendorf em Berlin, a série ‘A Guerra’ (Der Krieg), constituída de 5 pastas com 10 águas-fortes cada, com tiragem de 70 exemplares.



Fig.37 - Otto Dix, “Mortos perto da posição de defesa em Tahure”, da série ‘A guerra’, gravura em água-forte, 19,7x25, 8 cm.

Oswaldo Goeldi, apesar de nascido no Rio de Janeiro, em 1895, mudou-se ainda muito criança para Belém do Pará, onde viveu até os seis anos de idade. A partir daí volta com a família para a Europa, onde viveria até 1919. Servindo na Suíça durante a Primeira Guerra Mundial, como sentinela em um posto na fronteira com a Áustria, lá teria chegado a escutar, ao longe, os ruídos das batalhas, [...] ali não apenas ouviu a guerra como também teve a oportunidade de ver a guerra, em um de seus aspectos mais melancólicos - o do absoluto desprezo pela pessoa humana [...] (REIS JUNIOR, 1960, p.7). Contato com a guerra que a pesquisadora Noemi Ribeiro afirmaria ter sido marcante para o artista: “A guerra marcou profundamente sua sensibilidade. O absurdo da violência e o horror da morte aparecerão posteriormente em seus desenhos” (RIBEIRO, 1995, p. 8). Europa na qual Goeldi se formaria

46 Disponível em: < <http://artegrotesca.blogspot.com/2010/09/arte-macabra-da-guerra-otto-dix.html> > Acesso em 13 maio 2010.

como artista produzindo inicialmente desenhos, gravuras em metal e litografias no atelier de Herman Kümmerly, e onde elegeu a poética de Alfred Kubin como modelo, tomando o artista austríaco como uma espécie de mestre artístico e espiritual. Poética de Kubin que teria, ela própria, a tópica da guerra e da morte como uma de suas constantes. A aproximação entre Goeldi e Kubin (que se manteria até o fim da vida de Kubin, através de uma correspondência epistolar), se daria também pelos meios escolhidos por ambos para representar uma permanente inquietude diante do mundo, sobretudo através do uso sistemático do desenho e da gravura, em sintonia com certa estética derivada da crítica social do simbolismo. Na imagem “O final das guerras”, de Kubin, um esqueleto coroado de louros, tombado sobre o sopor da Morte embalado por um poente difuso - sono tranquilo da única vencedora da guerra - exemplificando os procedimentos alegóricos do artista austríaco, sempre próximo de uma certa ironia. Procedimento herdado por Goeldi.



Fig.38 - Alfred Kubin: “O Final das Guerras”, 1920. Nanquim e aquarela, 18,2 X 32,1cm.

Nos esqueletos por vezes respeitáveis de Goeldi há, porém, um acento mais jocoso em relação aos desenhos do mestre. Sua visão da Morte está na urbanidade, nos arrabaldes da cidade, nas vielas e nos portos, nas vidas miseráveis que circulam no cenário noturno. Sua Morte, mais humanizada, está nesse mundo. Atua aqui e não naquele mundo de sonhos e fantasias. Morte que está situada na intemporalidade daquele espaço em que se pode poetizar

47 Disponível em: < <http://parasitivismo.blogspot.com/2011/07/alfred-kubin-una-mente-grotesta.html> > Acesso em 12 out. 2011.

a imagem e torná-la ideal. Ela é o aqui e agora. Goeldi, desse modo, retira seu esqueleto do sonho simbolista com a proposta de uma saída ao subjetivismo espiritualista, dando ênfase ao despertar para a realidade em que vive. Seu esqueleto participa do drama coletivo das guerras do século XX e sente-se atuante, personificado por seu desenho, distinguindo-se pela força do seu traço expressionista, que imprime a urgência de mostrar um fato na sua essência, ainda que fazendo uso de iconografias simbólicas.

Ao colocar na ponta do lápis sua crítica social, Goeldi faz uso, sobretudo da ironia e do sarcasmo para estabelecer sua posição dentro de uma sociedade de hábitos copiados de modelos importados. Ao colocar dois esqueletos elegantemente vestidos em trajes de gala a flunar em uma paisagem noturna, onde a lua ilumina a conversa animada do casal encoberto por um guarda chuva⁴⁸, Goeldi parece chamar atenção para uma burguesia que também não será poupada, lembrando assim da máxima latina: “*Mors omnibus communis*”⁴⁹, (LODEIRO, 1946, p. 74).

Diogo Rivera, em 1947, também coloca na tela a personagem da *Catrina*, criada por Posada, uma caveira humanizada e engalanada, vestida elegantemente como dama da sociedade, em trajes europeus representando a classe alta mexicana, surgindo nas manifestações populares para indicar que a morte não faz distinção de classes. Esqueleto de senso simultaneamente crítico e cômico, tornando-se um símbolo indigenista no México.

Aproximando-o dessa poética mortuária mexicana estava também a admiração de Goeldi por José Guadalupe Posada, cujas gravuras considerava executadas com notável competência técnica, e cuja popularidade conseguia estabelecer um amplo diálogo que alcançava todos que as viam. Em 1947 Goeldi chegaria a escrever um artigo⁵⁰ onde enaltece o trabalho desse gravador mexicano, comparando sua obra à dos ‘*grandes mestre medievais*’, à ‘*Goya*’ e à ‘*James Ensor*’. Ainda nesse mesmo artigo Goeldi afirma ter certo repúdio aos movimentos artísticos da sua época e aos modismos na arte, considerando que: [...] os modernos sem exceção fogem à vida e a realidade profunda [...], e concluindo seu artigo convoca a uma ponderação sobre a arte com a frase: [...] Atenção amigos: do montão de calaveras emerge Posada. Vamos render-lhe justa homenagem. A força da verdade está na sua obra e não fora dela, nos vastos e maçudos compêndios estéticos [...] definindo sua posição

48 O guarda-chuva, a lua e a bandeira são também elementos recorrentes em outros trabalhos de Oswaldo Goeldi.

49 A morte é comum a todos (Tradução nossa).

50 O Grande Gravador Mexicano Posada “Pensamento da América”, Oswaldo Goeldi, in *A Manhã*, 15 de junho de 1947. In (ROSIINETI, 2006, p.175).

em relação às reflexões artísticas da primeira metade do século XX. Opinião crítica ácida que se estendia à artistas como Picasso a quem considerava um falso profeta, ou ainda a Kandinsky, já que para ele a arte deveria se pautar no *'fundo humano'* em detrimento do *'virtuosismo escolástico'* para obter *'a realização definitiva'*. (GOELDI, 1947).

“É tempo de formar num montão de *calaveras*, de hoje, neoexpressionistas, neorrealistas, neo-humanistas, Dalistas, dolaristas e mais modistas, e colocar bem dentro desse amontoado os “profetas” e os “chefes de escolas” e atear fogo nisso tudo, porque a arte de hoje é uma arte escolar, direitinha, mastigadinha, enjoada, vazia, sem força criadora – arte cadavérica.” (GOELDI, 1947).

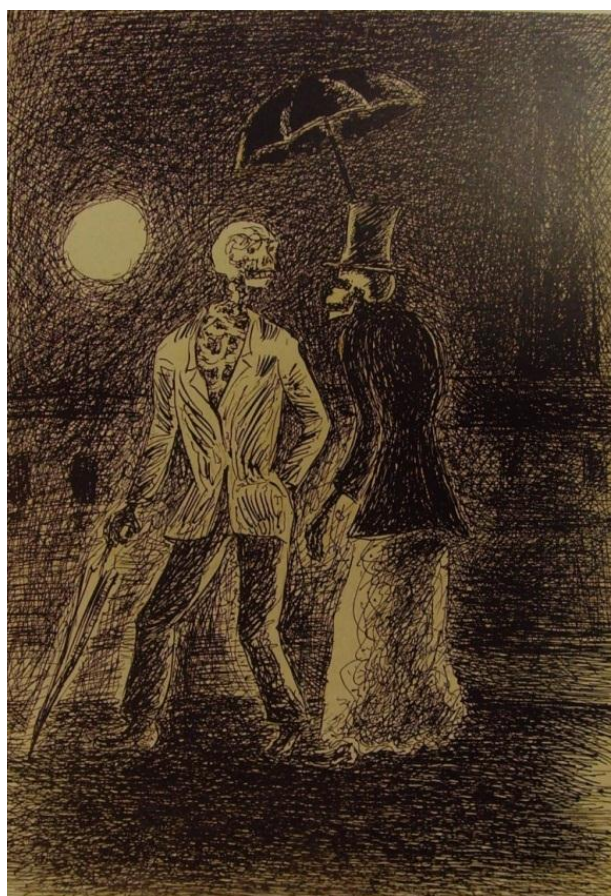


Fig.39 - Diego Rivera, “Suenô de una tarde dominical em La Alameda Central”, 1947, (det.), Afresco sobre tábuas desmontáveis, Museu Mural Diego Rivera. 15 m x 4.80 m.



52

Fig.40 - José Guadalupe Posada, "Don Ferruco y su amor", 1910, (El Gran Panteon Amoroso).



53

Fig.41 - Oswaldo Goeldi, "Grã-finos", s/ data, bico de pena s/ papel, 31x21, 7 Col. Afonso H. Costa.

52 Disponível em: <<http://colorofmylife.wordpress.com/2009/12/08/artist-of-the-week-jose-guadalupe-posada/>> Acesso em 15 ago.2011.

53 ZÍLIO, Carlos. (Coord.). Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1981/1988.

Percebe-se, portanto na poética de Goeldi, uma afinidade com certos artistas que também retrataram essa Morte ‘bem humorada’ em suas obras. As relações satíricas que se impõem tanto nas gravuras de Posada como nas de Goeldi, são encontradas também, por exemplo, nas pinturas de *James Ensor*, citado por Goeldi em seu artigo como um “*fantástico criador de esqueletos*” (GOELDI, 1947), artista em cujas criações está presente o humor aliado às ações do esqueleto que figura como personagem sorridente e grotesca, como na tela “*la colère*”, (Fig. 42), onde a personificação da Morte chega voando em meio a uma briga violenta num baile de cores fortes. As personagens um tanto quanto atordoadas pelo drama, ignoram a proximidade da chegada da caveira alada e sua gadanha. Cena que representa a ‘cólera’; um dos pecados capitais; e que não dispensa o humor⁵⁴ ao retratar um gato arrepiado e um palhaço com uma faca suja de sangue a participar da composição. Humor que também seria um elemento central nas caveiras de Goeldi, com o uso da sátira como ferramenta de expressão permitindo o exercício de uma postura crítica que o artista não dispensava em suas obras.



Fig.42 - James Ensor, da série ‘The seven deadly sins’, gravura em papel de arroz japonês com acabamento velino, 13,5x15 cm. 1904. Col. part.

⁵⁴ "Alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e de qualquer posição (hierárquica) \". O humor e suas formas - a paródia, a sátira, o grotesco, a ironia - postulam a ambivalência, a possibilidade de observar uma mesma realidade a partir de pontos de vista antagônicos para, assim, desestabilizar, por um momento, poderes, hierarquias, regras e tabus. (Mijaíl Bajtín, Teórico literário, e filósofo russo).

⁵⁵ Disponível em: < <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/62> > Acesso em 12 nov. 2011.

A tônica expressionista que caracteriza as obras de Goeldi se fundamenta na ação volitiva de seus personagens: protagonistas que executam uma ação que se origina de dentro para fora, manifestando o senso de justiça do artista, que se mantinha fiel à sua própria política; aquela de resguardar em sua obra o aspecto mais frágil e humilde da humanidade. A realidade da vida brasileira certamente atingia o jovem desterrado, que sem levantar bandeiras lutava silenciosamente com seus meios, mostrando um pouco da vida torta existente entre ruínas e becos escuros de uma noite sem fim.

Da mesma forma que nas “Danças Macabras” os esqueletos dançavam com o clero e a nobreza mostrando que as diferenças sociais não os poupariam da morte, sob a bandeira da ironia esse discurso social estaria também presente na poética de vários artistas contemporâneos a Goeldi trazendo a mesma reflexão que se estende, atravessando fronteiras físicas e cronológicas: Ninguém ficará! Pois recorrendo novamente às máximas latinas, “*Mors debetur quidquid usquam nascitur*” (Está destinado a morrer tudo o que em alguma parte nasceu). (LODEIRO, 1946, p. 75, tradução nossa).

Seria nesse contexto que se daria também a recorrência da articulação entre as figurações do crânio e da criança. Com filiação nessa temática foram realizadas inúmeras composições como na figura 34, “A criança”, de Alfred Kubin, em que a Morte travestida de boa vózinha convence gentilmente a garotinha a subir os degraus que a levará aos céus. Desenho em bico de pena que dialoga com sua série “*Ein Neuer Totentanz*” (Nova Dança Macabra), executada entre 1936-1937, e publicada como um livro em 1947, em que outros personagens interagem com o esqueleto da Morte, ora nu, outras vezes vestido, como espectador da ação finalizadora, ou ainda disfarçado como no desenho mencionado, onde se lê uma alusão direta à representação do início e do fim da vida - a criança e a velha.

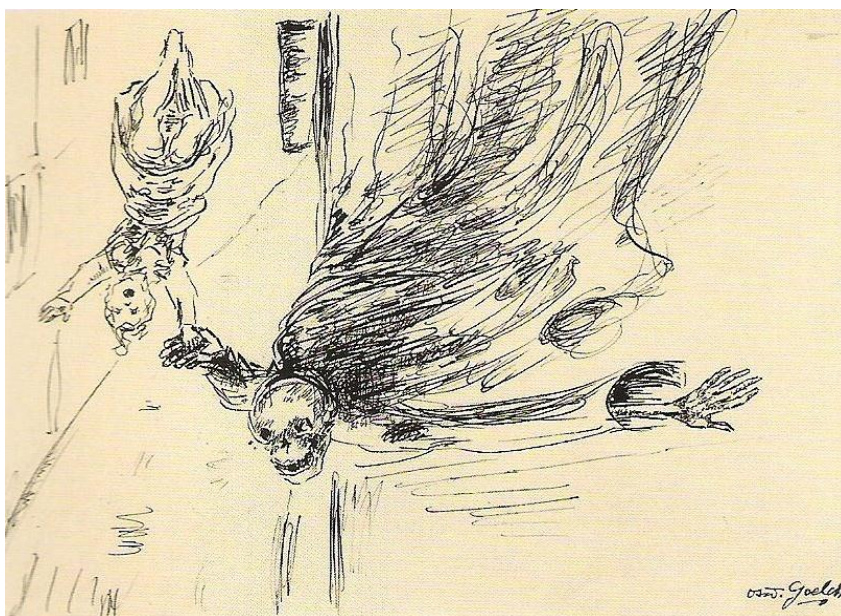
Já em Goeldi, se faria presente uma morte voadora e fugaz, na figura 44, mais que persuasiva, carregando sua vítima em um voo louco, colocando o mundo de cabeça para baixo, em vertigem. Voo que pode ser lido como algo prazeroso, uma brincadeira de voar, de levar as alturas e cair, um jogo perigoso. A caveira sorri. A caveira sempre sorri, no entanto, em Goeldi esse sorriso se une à ação sarcástica do personagem com a ironia que toda caveira carrega em seus esgares, havendo, porém uma benevolência neste seu sorrir. Benevolência encontrada em quem age por princípios, convicto da importância de sua ação.



The Child
Das Kind

56

Fig.43 - Alfred Kubin, "A criança", 1947.



Osw. Goeldi

57

Fig.44 - Oswaldo Goeldi, Série "a Morte", 1940, bico de pena, 22,5x32 s/ papel cm, col. part. SP.

56 Disponível em: < <http://www.kalaydo.de/kleinanzeigen/bilder-grafiken/alfred-kubin-das-kind/a/22115420/> >
Acesso em 23 dez. 2011.

57 ZÍLIO, Carlos. (Coord.). Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1981/1988.

Figuração da criança presente em diversas Danças Macabras, como indivíduos que, apesar de sua inocência, a Morte também não poupa. Presença que se deu durante séculos, não apenas dentro de uma narrativa trágica em que a Morte figura como agente ativo, mas também dentro de uma vocação meditativa em que a criança (podendo ser representada como anjo, ou ainda como menino Jesus) se apoia dormindo ou pensativa sobre um crânio. Figuração essa que se multiplicou em esculturas, relevos funerários e pinturas, sobretudo entre os séculos XVI e XVII, principalmente dentro de cemitérios e igrejas.

Goeldi focaria sua poética na descoberta dos tipos e das formas melancólicas através das personagens e paisagens suburbanas carioca daquele início de século, que falam de uma urbanidade metafísica e poética, num Brasil periférico ainda pouco afetado pelas lutas do outro lado do oceano, onde se davam mais intensamente as manifestações artísticas em relação à guerra. No Brasil da primeira metade do século XX não haveria de fato uma frente combativa de artistas diretamente sintonizada com a movimentação europeia diante das guerras, ocorreriam, porém, nesse contexto, experiências relativamente isoladas, como a série de gravuras realizadas por Lívio Abramo sobre a Guerra Civil Espanhola, ou as imagens produzidas por Lasar Segall em suas “Visões da Guerra”, feitas entre 1940 e 1943 como parte de um todo maior de preocupações referentes ao papel do artista diante das crises sociais. Preocupações que tinham espaço nas criações de muitos artistas, residentes então no Brasil, filhos ou netos de estrangeiros, oriundos da Itália, Rússia, Alemanha, e outros países, muitos deles tendo suas famílias afetadas pela guerra de maneira mais incisiva. Lasar Segall que era judeu foi um dos artistas que retratou com veemência o holocausto em seus trabalhos, como se percebe na imagem de “Visões da Guerra”, onde a caveira de Segall, como ‘Anjo da Morte’ se retira da cena onde corpos se encontram amontoados em uma vala, diante de um pelotão que a tudo assiste de braços cruzados.

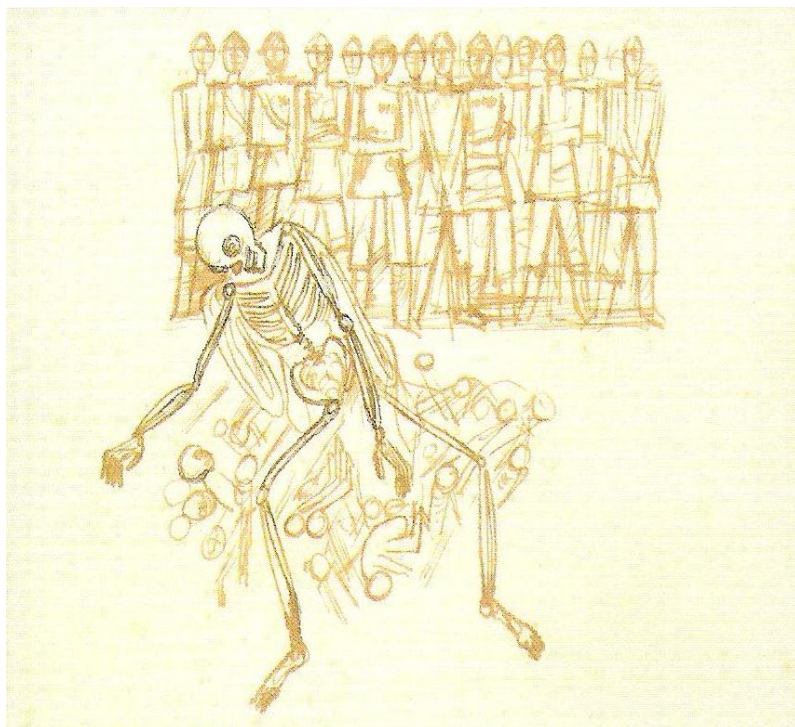


Fig.45 - Lazar Segall, “Visões da Guerra”, 1940-1943, tinta, terra de siena a pena, 15,3x19, 5cm.

Seria mesmo na Europa, contudo, que o impacto da Guerra se faria sentir de modo mais extremo, como na poética do igualmente judeu Felix Nussbaum, artista que expressa o sentimento de horror em pinturas como o “Triunfo da Morte”, de 1944, que alude diretamente ao sofrimento do próprio artista, perseguido e morto pelos nazistas em um campo de concentração, naquele mesmo ano, misturando em uma só composição elementos que vão desde atributos alegóricos da passagem do tempo até festins com caveiras tocando clarins e tambores, encontradas também nos “Triunfos da Morte” e nas “Danças Macabras”, em uma visão apocalíptica, atemporal e anacrônica da destruição humana. Goeldi também colocaria seu esqueleto figurando sobre ruínas na xilogravura “O sol se apaga - voltarei amanhã” (p.75) título que também é uma ameaça, predizendo seu retorno e destruição, usando para isso, poucos elementos e focalizando em uma única e eficiente personagem para passar a mesma mensagem, porém com a objetividade sintética permitida pelo recurso da xilogravura e da jocosidade melancólica, a se insinuar ora sutilmente, ora incisivamente, com caveiras risonhas, festivas, altivas, polidas, como respeitáveis cidadãos metropolitanos de cartola, bengala e capa, incorporando o anacronismo dos figurinos.



Fig.46 - Felix Nussbaum, "O triunfo da Morte", 1944, Museu Félix Nussbaum, Osnabrück, Alemanha.

Goeldi, sem ser inteiramente brasileiro ou suíço, portava em seu íntimo um sentimento de deslocamento que marcaria sua poética, atenta aos arrabaldes, aos subúrbios, aos vazios e às sombras, como signos de um permanente não lugar – deslocamento geográfico e cultural ao qual se somaria um sentimento de estar também fora do tempo, ou ao menos fora da ordem histórica, na medida em que o artista se situaria contra as correntes artísticas predominantes de sua época.

Percebendo a mentalidade tradicionalista da sociedade brasileira e sofrendo com a indiferença em relação à sua arte, o artista mergulharia no Rio de Janeiro numa vida boêmia, mantendo uma relativa distância dos debates culturais e artísticos. Amargurado, Goeldi romperia com a própria família, de orientação protestante, que desaprovava sua conduta e opção pela arte, retornando a Europa numa busca angustiada e contínua por uma adequação entre seus impulsos artísticos e sua rígida formação – adequação que se faria presente, posteriormente, no amadurecimento de sua própria poética, de grande carga moral.

A vocação mística de Goeldi teria sido sublimada, quem sabe, tragada inteira por sua Vontade de Arte. Nessa arte, sim detectamos, um nítido acento calvinista. Porque essa entrega total, orgulhosa, humilde, a um labor manual que se confundia a uma ascese do espírito, cumpria-se sob o comando inflexível de uma ética calvinista. A começar pelo desprezo a todo e qualquer valor decorativo. (BRITO, 2002, p. 36).

59 Disponível em: < <http://entrepetalasespinhos.blogspot.com/2010/09/felix-nussbaum-o-triunfo-da-morte-1944.html> > Acesso em 03 fev.2020.

Resgatado da Europa por seus amigos brasileiros (Beatrix Reinal, Álvaro Moreyra, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, e Aníbal Machado) Goeldi volta ao Brasil e vai morar em Niterói, onde conhece o gravurista Ricardo Bampi, que vivera na Alemanha e que o orientaria na produção de suas xilogravuras; meio de expressão que se tornaria seu mais importante instrumento de trabalho e com o qual sobreviveria nos anos de crise que viriam mais tarde. Crises essas que se sucederiam com a queda da bolsa de valores em 1929, seguida das revoluções de 1930/32, e a derrocada da produção cafeeira, que sinalizariam o fim do arrebatamento em relação ao Modernismo brasileiro.

Em 1944 Oswaldo Goeldi aceita a encomenda de gravuras para a qual cria seis imagens, muito particulares, em torno da inesperada presença da morte, representada por esqueletos em diferentes situações. Publicadas na revista *Clima*, em um encarte de forte conteúdo político e cultural, e contando com uma crônica de Moacir Werneck de Castro, intitulado justamente de: “*A distribuição das responsabilidades da guerra*”, onde questionava a posição da Alemanha como culpada absoluta pela guerra, ampliando a discussão para apontar interesses mundiais como coadjuvantes no desenvolvimento do conflito mais marcante do século XX.

A ideia da revista ainda sem nome viria a ser uma publicação cultural idealizada inicialmente por Antonio Candido e Lourival Gomes Machado no final de 1940, com exemplares mimeografados de circulação restrita. Porém foi concretamente iniciada pela experiência de Alfredo Mesquita; que já havia publicado três livros e uma peça; juntamente com Lourival. Em torno desse ideal surge a revista *Clima*, que reunia jovens estudantes da Universidade de São Paulo como corpo de editores, sendo cada um responsável por um assunto específico. O diretor responsável Lourival Gomes Machado, respondia também pela sessão de artes. Antonio Candido respondendo pela seção de literatura; Décio de Almeida Prado pela de teatro; Paulo Emílio Salles Gomes, cinema; Antonio Branco Lefèvre, música; Roberto Pinto Souza, economia e direito; Marcelo Damy de Souza, ciências, e agregando com o passar do tempo mais colaboradores, como: Gilda de Moraes Rocha, Cícero Cristiano de Souza, Ruy Coelho e Mario de Andrade. A revista iniciou sua circulação em maio de 1941 perdurando até novembro de 1944, tendo como ponto forte a crítica na forma de ensaio, estabelecendo um canal “*entre o passado e as demandas do presente. Daí a centralidade e o impacto que tiveram na cena cultural*”, influenciando a juventude intelectual da época, já que essa forma de abordagem permitia a contestação respeitosa das gerações anteriores. (PONTES, 2011).

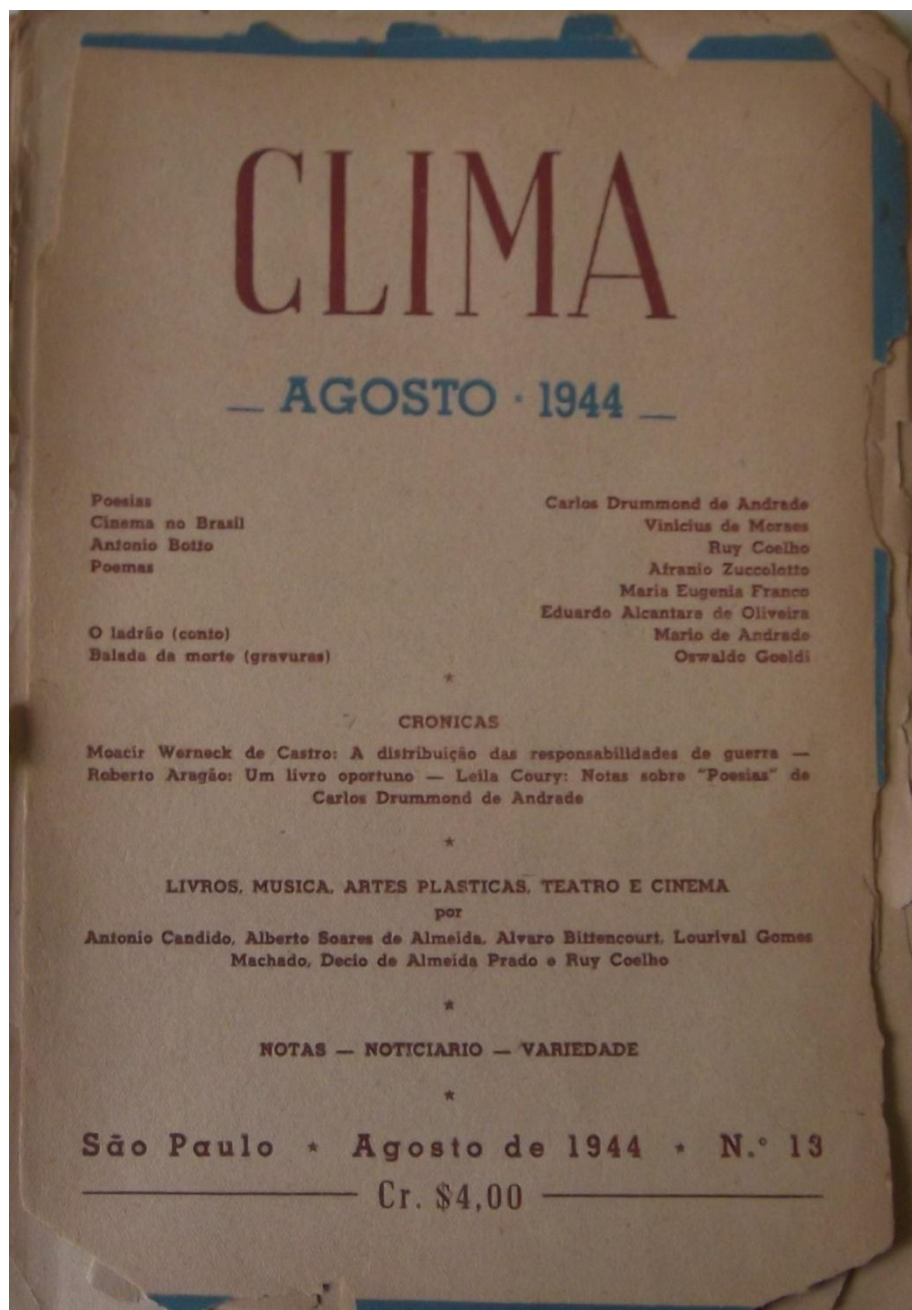


Fig.47 - Capa da Revista Clima nº 13, 1944.

Nas páginas de Clima, Antonio Candido e os demais editores formularam uma dicção autoral própria e fixaram os contornos da plataforma intelectual e política da geração. A circulação, embora restrita (nunca mais de mil exemplares por edição), causou impacto entre os intelectuais da época. Jovens, recém ou em vias de concluir a graduação na Faculdade de Filosofia, ostentando os conhecimentos adquiridos por meio da formação sociológica e filosófica recebida, eles não mediram esforços para divulgar o projeto cultural do grupo e para se contrapor, mesmo que de forma respeitosa, aos predecessores. (PONTES, 2011).

A revista pretendia mostrar ao público uma visão ousada de vários assuntos que permeavam a cultura brasileira e revelar, através da ferramenta da crítica, o novo rumo que a partir de então seria dado a esses assuntos. Crítica essa, que seria baseada em conceitos superando *a visão do autor como entidade independente* (CANDIDO, 1942) e reforçando a função do crítico como sujeito catalisador entre a obra de arte e seu tempo.

Ao crítico individualista, gidiano, opomos sem medo o crítico orgânico, o crítico funcionalista, por assim dizer, que busca em sua produção não apenas o significado artístico, mas sua conexão com as grandes correntes de ideias da época, e sua razão de ser em face do 'estado' de um dado momento. (CANDIDO, 1942, apud PONTES, 2011)

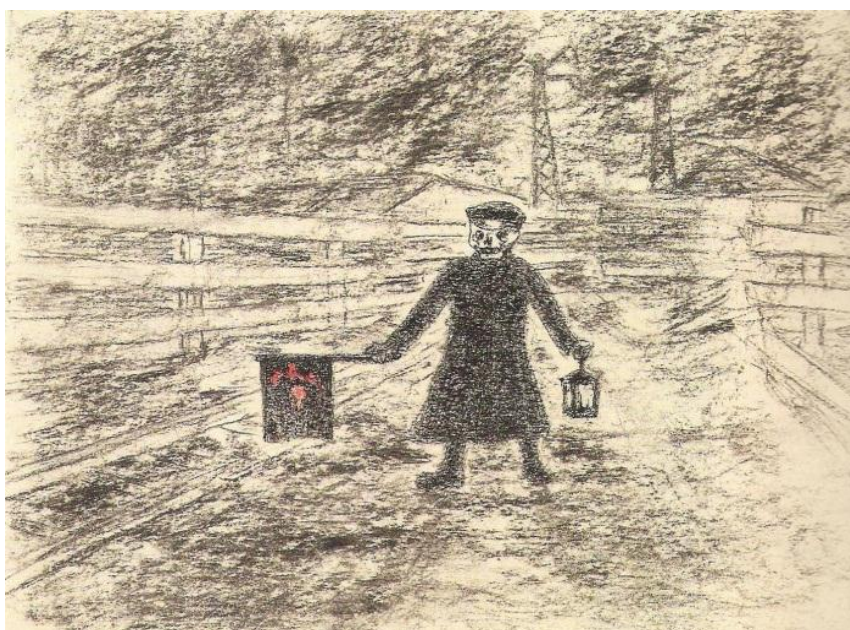
Lourival Gomes Machado, autor do ensaio “Retrato da Arte Moderna no Brasil”, teve com esse trabalho seu mérito reconhecido pela Associação Brasileira de Escritores de São Paulo com o prêmio ‘*Fábio Prado*’, concedido em 1945, lançado como publicação mais tarde. Lourival foi também diretor da 1ª Bienal de São Paulo em 1951, quando Goeldi foi homenageado pelo conjunto de sua obra, sendo provavelmente ele próprio quem convidara Goeldi a contribuir para a revista *Clima* com a série *Baladas da Morte*, através da qual poderia expressar sua mordaz e irônica visão crítica, em imagens criadas meio aos lampejos de uma guerra mundial que se estendia, com o artista, retirando da figura da caveira sua aura de fatalidade, e dessacralizando o esqueleto. A série *Balada da Morte* traz clara referência às irônicas “Danças macabras”, onde a jocosidade dos seus esqueletos também faz uma crítica baseada nos costumes sociais decadentes, insinuando a estupidez da distinção entre as classes sociais. Crítica presente também em seus desenhos em bico de pena e nanquim.

O tema da morte, um tema medieval, tal como a técnica da gravura em madeira é assídua entre os povos germânicos como escreve Reis Junior, um dos mais íntimos amigos de Goeldi, na tentativa de explicar a recorrência dessas imagens em seus desenhos e gravuras. Teria sua origem em uma vontade de especulação filosófica que se intensificara na retomada romântica dos temas medievais, concorrentes da aspiração ao absoluto que estão na base da poética do *Sturn and drang*, e, posteriormente na dos expressionistas alemães, assim como nas de Goeldi. (GERALDO, 2009, p. 2).

A poética relacionada à morte, traz a tona um pouco mais da personalidade goeldiana que em suas características gerais revela mais do que apenas os traços físicos herdados do pai,

mas também muito do seu espírito germânico; lacônico e objetivo. A frieza revelada em seus traços coloca sua obra mais em sintonia com o expressionismo alemão.

Uma poética singular e isolada diante do quadro geral do modernismo brasileiro, cujas manifestações não haviam incorporado de fato os pressupostos da vanguarda europeia, mas diluído em uma estética nacionalista e de viés relativamente conservador. Deste modo, a ironia e o humor sarcástico presente em seus trabalhos indicavam a condição irrefutável de sua origem. O sorriso patético da caveira Goeldiana é de escárnio, e de seu esgar escavado nas faces ocas emana sua graça tragicômica. A caveira como guarda - ferroviário incorpora sua função de interceptadora de vidas e se instala no meio do caminho, surgindo inesperadamente com seu uniforme: casaco, quepe, botas, bandeira e lanterna nas mãos, interrompendo a passagem, como uma espécie indireta de Exu, entidade da iconografia da Umbanda, que guarda as encruzilhadas na função de interceptar almas incautas, abrindo ou fechando o caminho dessas. Neste desenho de 1939 vemos ao fundo uma paisagem industrial com gruas e galpões cercados; destino destes trilhos que se alongam sob um céu carregado, sendo os céus goeldianos pesados, úmidos e sombrios – sempre no prenúncio de uma tempestade.



61

Fig.48 - Oswaldo Goeldi, “Sem título”, 1939, carvão sobre papel, 23x31cm. Col. part.

[...] Apesar do contato inicial do artista com o simbolismo a caveira animada aparece na obra de Goeldi mais incisivamente a partir do final da década de 30 e início de 40 – excetuando-se os seus primeiros desenhos nos quais, pelo clima sombrio que evocavam estava incluso o esqueleto, mas como um entre outros monstros (RUFINONI, 2006, p. 148).



Fig.49 - “Exu João Caveira”, anônimo, entidade da Umbanda.

A caveira surge inicialmente na história da arte ocidental europeia, nua, como na figura “Esqueleto com jarras”, Século I (p.14), representada de maneira realista e identificada com a Morte, aderindo depois aos panejamentos da imagem do Pai Tempo, e passando por diversos figurinos que variaram conforme a época em que foi representada. Em Goeldi ela figura de ambas as formas, seja nua ou vestida, com o caráter irônico se mantendo independentemente dos trajes ou acessórios que porventura esteja usando. Seu *‘mis em cène’* agrega sentido a atuação do esqueleto, tornando a cena simultaneamente burlesca e dramática, como no caso da gravura “Nero, não brinca!”, onde uma caveira nua na escuridão goeldiana (flutua em uma paisagem, projetada em um fundo sem horizontes) briga com um grande cão negro de pelos eriçados disputando com ele, sua perna arrancada equilibrando-se sobre um solo brilhante.

Em zonas remotas na noite sempre deserta, as personagens traquinas da Baladas da Morte tem como característica comum o sorriso constante, revelando o palhaço fúnebre que representa e faz graça, esperando aplausos por sua ação. A caveira atuante dá o tom jocoso da ação que se desenrola num espaço onde tudo emana sua própria luz. Luz que reflete no solo situando as gravuras de Goeldi em um tempo indefinido, perpétuo, que não se afasta da escuridão, numa sempre alta e fria madrugada, ou num permanente crepúsculo, mas nunca à luz diurna. Imagens constituídas de traços feitos por cortes de arma branca em superfície dura, feridas pelos golpes incisivos da goiva – cicatrizes de luz.

62 ‘Exu caveira’, representado pela figura de um esqueleto vestido com manto, que guarda as encruzilhadas. Disponível em: <<http://tendadeumbandacaciquepenabranca.blogspot.com/2010/04/os-mais-belos-exus-ze-pilintr-exu.html>> Acesso em 23 nov.2010.

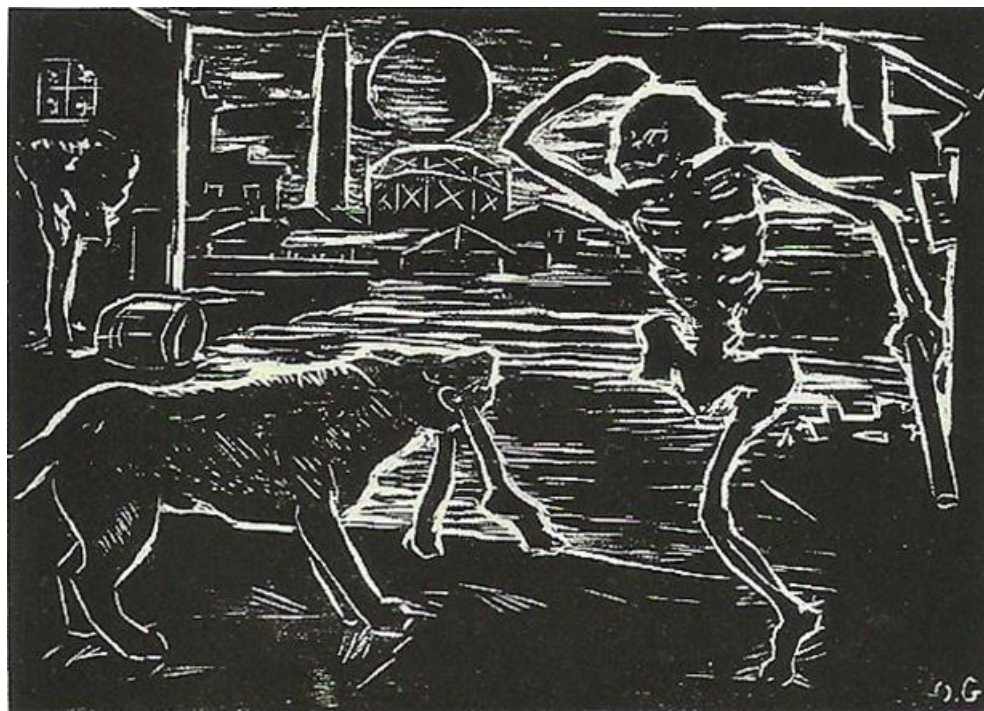


Fig.50 - Oswaldo Goeldi, "Nero, não brinca!", 1944, xilogravura da série Balada da Morte, 16x22 cm.

Jocosidade impressa em suas gravuras que pode mudar de tom, denotando um humor mais ácido, onde não há espaço para piedade. Assim, essa caveira sorri em noite na qual surge trêmula e vitoriosa. Bandeira terrífica, pairando ameaçadoramente acima daqueles que possivelmente pranteiam os cadáveres de seus pais estendidos ao solo. Bandeira obscura, negadora da paz, mas que, contraditoriamente emite sua própria luz faiscante. Luz que emana de sua figura central – a própria caveira – dissolvendo os contornos dos outros personagens. Estandarte negro, sem trégua, que ri de mais uma ação que para esse personagem se assemelha mais a uma travessura maldosa.

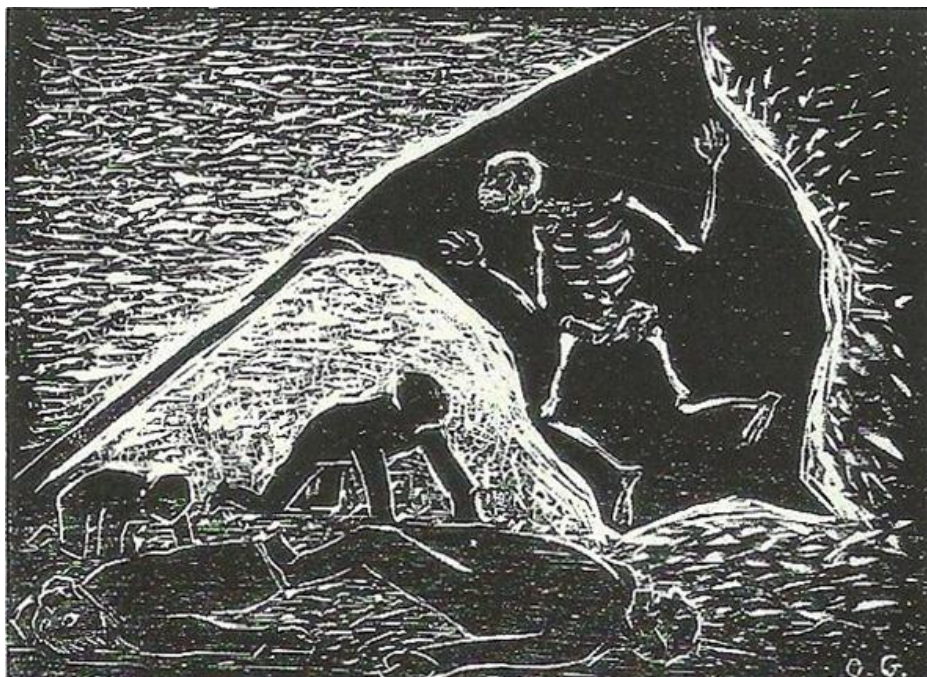


Fig.51 - Oswaldo Goeldi, “Bandeira preta”, 1944, xilogravura da série Balada da Morte, 16x22 cm.

Morte que sempre sorri quando vence o jogo, como nesse oceano de aspecto sombrio acentuado pela escuridão, onde surge uma caveira vestida com um, sobretudo, e uma bolsa a tiracolo, e de pé sobre uma boia observa o seu estrago com uma luneta nas mãos. Ela conta como saldo positivo o numero de mortos, enquanto a luz reflete a sua volta. Ao longe se vê o navio afundando com seus destroços a boiar em um mar estático, sobre o qual Ela, vitoriosa, como figura principal da cena, sorri sarcástica em primeiro plano nesse oceano de calmaria silenciosa. Mais um jogo vencido!

Goeldi parece se encaixar com relativa facilidade no clima expressionista e simbolista do início do século. As recordações fantásticas da infância, aliadas a formação cultural europeia, levam-no a integrar-se no quadro da sensibilidade particular da geração envolvida em visões fabulosas e diabólicas do real. Hostis ao naturalismo. Os intelectuais germânicos e nórdicos passam a privilegiar o olhar visionário capaz de povoar o mundo com imagens simultaneamente apocalípticas e redentoras. (BRITO, 2002, p. 154).

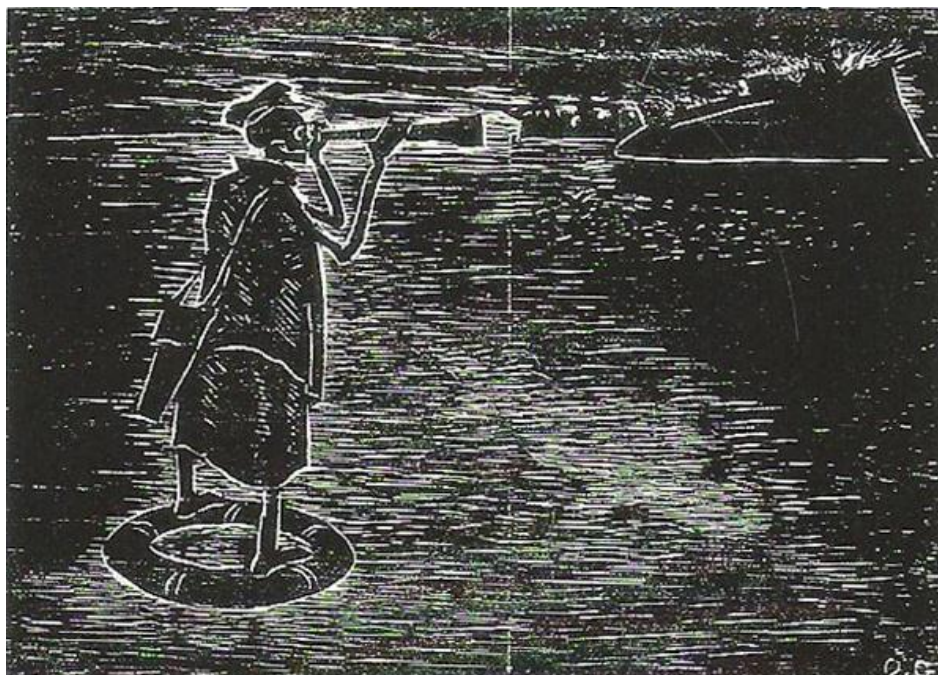


Fig.52 - Oswaldo Goeldi, “167 de uma só vez!”, 1944, xilogravura da série *Balada da Morte*, 16 x 22 cm. Col. Frederico Mendes de Moraes.

Tragicidade irônica que marca um momento histórico de muitas incertezas, expressas pela luminosidade que corta a madeira, resultando em clarões repentinos, onde pode se sentir a respiração daquele “outro” envolto em sombras, escondido pela claridade dos traços, supondo sempre a presença de um alguém oculto. Em sua paixão pelos rasgos de luz feitos na madeira, e se apropriando de maneira expressionista da luz, Goeldi capta o momento exato da ação ou da inação, transformando suas xilogravuras em peças únicas. Nas *Baladas da Morte* observamos, contudo, uma significativa mudança de tratamento em relação às representações barrocas da Morte, que traziam um espírito mais meditativo e moralizante, suscitando uma ponderação mais introspectiva: “Em “*Baladas da Morte*”, pelo próprio nome reconhecemos a alusão óbvia a tópica da dança da morte, ao *Vanitas Mundi*, que já transparecia nos desenhos” (RUFINONI, 2006, p. 159).

Nas ‘Baladas da Morte’ goeldianas observamos ainda que o artista, ao mascarar a linha do horizonte, deixa suas figuras soltas na superfície da cena, flutuando sobre uma possível negação da esperança, relacionada à experiência de Goeldi e sua vivência na Europa do início do século XX, aproxima sua obra da dramaticidade expressionista europeia que privilegia a forma, e cria em seus trabalhos um espaço temporalmente indefinido. A poética do modernismo goeldiano se difere da concepção do modernismo brasileiro no momento em que propõe uma leitura distanciada das ideias que formavam aqui uma cultura modernista.

Enquanto no Brasil essa modernidade se fundamentava no clima, na temática das paisagens tropicais, na busca da cor, Goeldi busca nas raízes expressionistas de sua vivência a construção de sua poética.

Relacionadas à experiência contemporânea da guerra, as imagens da morte goeldiana contidas na série *Balada da Morte* oferecem-nos, desse modo, certa leveza sarcástica, teatral e caricata, mas também agressiva, fria e dura. Aqui a Morte, protagonista central de um teatro de ruínas, saúda em gesto amplo, o nada, retirando sua cartola vitoriosa e prometendo um permanente e cruel retorno. Com sua presença contornada de luz oferece um espetáculo onde ela, apresentadora de circo, finaliza sua atuação sobre um palco de destroços, figurando ao lado de um poste torto, tendo ao fundo um círculo a guisa de lua eclipsada, enfatizando a escuridão da noite.

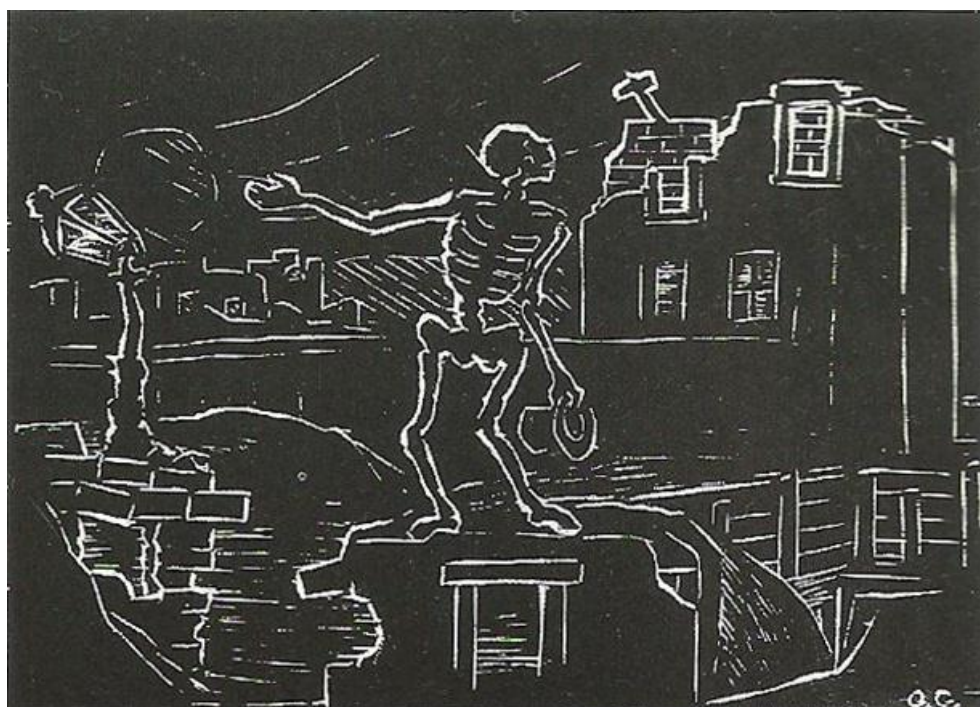


Fig.53 - Oswaldo Goeldi, “O sol se apaga - voltarei amanhã”, 1944, xilogravura da série *Balada da Morte*, 16x22cm.

Contudo, apesar da temática das seis gravuras da *Baladas da Morte* ser a mesma, apenas três delas se referem diretamente à guerra. São elas: “O sol se apaga - voltarei amanhã”; “167 de uma só vez!”, e “Bandeira preta”, imagens em que o esqueleto figura em cena com seu objetivo já cumprido, apenas conferindo o resultado de seu trabalho. Já em “O

bêbado”, em “Comilão - cuidado com a sobremesa!”, e em “Nero, não brinca!”, o ‘esqueleto Morte’ surge no flagrante de uma ação (que não se relaciona efetivamente com a guerra), sendo retratado em vias de fazer o incauto cometer seu ato derradeiro, e, distraíndo-o, remete-o ao perigo iminente, ocultando a tumba que o aguarda. Assim não dá trégua nem aos bêbados nem aos loucos, que em seus discursos inflamados podem ser surpreendidos pela Morte a iluminar-lhes o caminho indicando um atalho fatal. O crânio semioculto à espera é assim, um tema goeldiano igualmente presente nas representações barrocas dos Santos Piedosos. Em “O Comilão, cuidado com a sobremesa!”, a pequena caveira se esconde em uma fruteira no aguardo de sua presa. Caveira que age em espaços cerrados, de iluminação difusa, onde o homem, ao se debruçar sobre a mesa, onde come indiferente, deixa de notar ao seu redor a Morte oculta entre diversas frutas, oferecendo um sedutor buquê que fatalmente o colherá. Morte representada por uma caveira, em estado de espera em uma fruteira, que nos remete a uma Natureza Morta Macabra, e a uma *Vanitas*. Imagens resgatadas por Goeldi, dos domínios universais, onde essa imagem já definida pela história como a personificação da Morte, múltipla de significados e talvez já indecifráveis pela multiplicidade de sua abrangência. Um mundo de cenários por onde Goeldi circulou anonimamente, disfarçado ou quase invisível, um mundo de brigas noturnas e longos silêncios, amanheceres embriagados de luz mortíça, e a consciência aguda da companhia daquele espectro esquelético que se materializava em seus desenhos. Presença constante percebida nas longas caminhadas, voltando das madrugadas, para um não lugar, um não reconhecimento, e a sensação de estar no limbo flutuando como suas caveiras, lembrando que elas, como ele também estavam nesse mesmo espaço, onde se pode viajar no tempo. Tendo Goeldi feito isso muitas vezes para buscar inspiração no inesgotável repertório universal e expressar dores parecidas, ou dores outras. Sintomas que se repetem sucessivamente na história da arte e da humanidade.

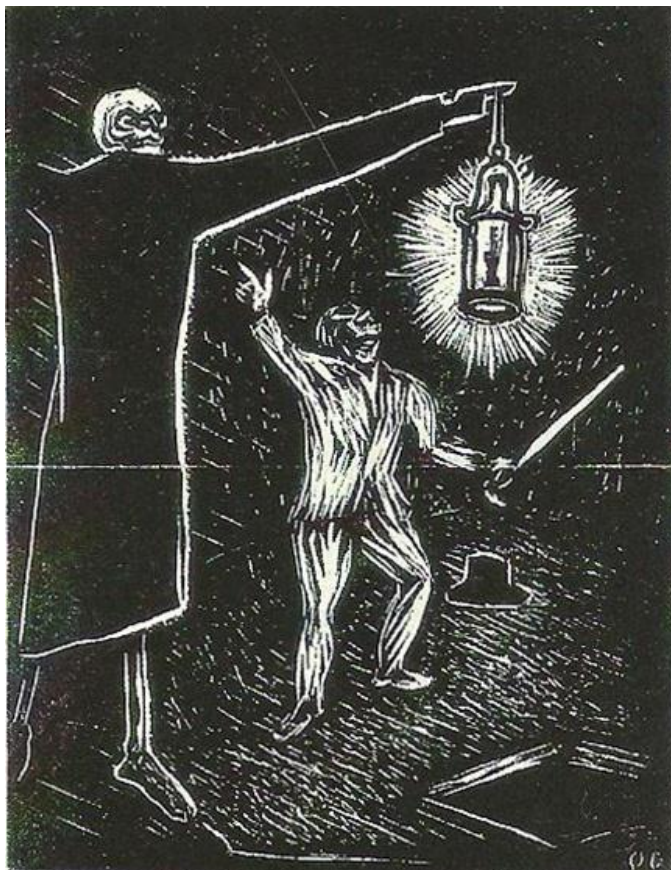


Fig.54 - Oswaldo Goeldi, "O bêbado", 1944, xilogravura da série Balada da Morte, 16x22 cm.

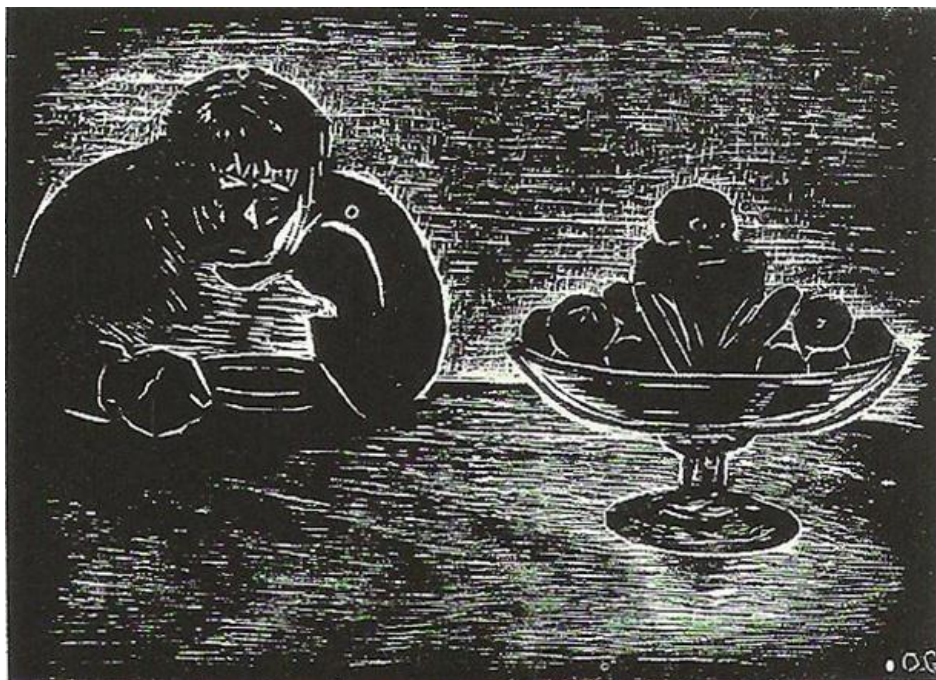


Fig.55 - Oswaldo Goeldi, "Comilão, cuidado com a sobremesa!", 1944, xilogravura da série Balada da Morte, 16x22cm.

67 Revista Clima, n. 13, São Paulo, 1944.

68 Ibidem.

CAPITULO III

A MORTE INCONCLUSA

Mas se o crânio é uma caixa, essa será uma caixa de Pandora: Abri-la verdadeiramente torna a deixar escapar todas as belas dores, todas as inquietudes de um pensar que se volta sobre seu próprio destino, suas próprias dobras, sua própria ligação. Abrir essa caixa é correr o risco de mergulhar, perdendo a cabeça, para ser – como o seu interior – devorado. (HUBERMAN, 2000, p. 11) ⁶⁹



Fig.56 - Damien Hirst: “*Cupid’s Lie*, esqueleto de bebê de ouro, com asas, que mede 10.3 x 36.5 x 32.5 cm.2008. Gagosian Gallery, Hong Kong.

Em 2010 realizou-se na Fundação Dina Vierny – Museu Maillol, em Paris, a exposição ‘*C’EST LA VIE! Vanités de Caravage a Damien Hirst*’. Em um recorte generoso, que abordou cento e sessenta obras de diversos artistas (europeus na sua maioria), o evento se constituiu numa apresentação cronologicamente ampla de trabalhos visuais em torno da imagem do

⁶⁹ Mais si le crâne est une boîte, ce sera une boîte de Pandore: L’ouvrir véritablement revient a laisser échapper tous les “beaux maux”, toutes les inquiétudes d’une pensée qui se retourne sur son propre destin, ses propres replis, son propre lieu. Ouvrir cette boîte, c’est prendre le risque d’y plonger, d’y perdre la tête, d’en être –comme de l’intérieur – dévoré. (Tradução livre).

⁷⁰ Disponível em: < <http://jlightning.tumblr.com/post/2941849801/damien-hirst-cupids-lie-2008-gold-forgotten> > Acesso em 13 jun. 2010.

crânio e do esqueleto humano, confirmando a extensa genealogia desta representação na cultura ocidental. Decompondo e analisando apenas o título da exposição podemos elencar, aqui, três tópicos fundamentais :

“*C’EST LA VIE*”: É a vida ? Ou é a morte ?... Ao inverter o sentido imediato do crânio como representação da morte, afirmando “é a vida”, o título da exposição se vale de procedimentos alegóricos, através dos quais um objeto e/ou imagem simboliza, toma lugar e/ou se refere a outros objetos, imagens e significações para além de si mesmo. Procedimentos de alegorização nos quais se comunicam e se fundem imagens e palavras, potencializando novos sentidos para além destas imagens e palavras primeiras, diretamente envolvidas na operação. O referir-se a uma exposição de imagens relativas à Morte com a expressão “é a vida”, estabelece um jogo aparentemente simples, mas que é, de fato, uma operação de linguagem complexa, e que se vale, neste caso específico, de um repertório relativamente comum de significações, de uso compartilhado, que permite a um público amplo ler com relativa facilidade a ironia presente nesta titulação, que usa o humor como mecanismo de contrapeso diante de uma possível carga mórbida e/ou dramática – mecanismo de contrapeso irônico que é parte integrante de uma tradição específica, diante das imagens da morte, estando indissociados nestes mecanismos o humor e a alegria.

Vanité: Vanitas, Vaidade, na cultura ocidental, é no contexto dos recorrentes procedimentos alegóricos barrocos (especialmente ligados à sensibilidade religiosa), que se constitui a tradição estética do uso da imagem do crânio (seja através do objeto em si, ou de sua representação figurativa) como meio de se produzir uma alegoria moral, de advertência diante da fatuidade da existência, acusação ao orgulho e ao apego aos prazeres e riquezas terrenas, quando (no âmbito do discurso cristão) a ‘verdadeira vida’ estaria no ‘reino dos céus’. Conceito utilizado de modo mais intenso, e talvez mais explícito nas imagens das *Vanitas* Flamengas, já que nesse gênero de pintura, a composição abriga elementos que complementam sua leitura.

“... *de Caravage a Damien Hirst*”: trata-se de um recorte não somente cronológico. Partindo das ruínas de Pompéia e chegando às poéticas contemporâneas, trata-se de um recorte cultural que focaliza a genealogia das representações da morte através das transformações da figuração artística na história da arte européia, abrindo-se para as possibilidades de se pensar na multiplicidade de representações do crânio e do esqueleto humano que sempre permearam a arte e continuam a se perpetuar, permitindo a percepção de novos sentidos. A possibilidade de percorrer esta genealogia a partir de uma extensa revisão bibliográfica e iconográfica possibilitou novas apreensões das figurações contemporâneas da

representação da caveira, tendo sido válido nos indagarmos, se a especificidade e o tradicionalismo da alegoria ainda sobrevivem, ou se estariam definitivamente superados, e ao incorporar o anacronismo como possibilidade de se realizar uma leitura complexa da imagem, tornou-se efetivamente possível utilizarmos tanto do conceito moral barroco da *Vanitas* e dos Santos penitentes como do discurso libertador Horaciano.

Formas que remetem ou evocam a sensação de impermanência, trazem consigo uma aura que extravasa seus limites ópticos estabelecendo-se na percepção do observador de maneira incisiva, gerando mais que a sensação de estar diante de um objeto a observá-lo, e sim a de que ele, o objeto, reflete o olhar, sempre causando no espectador algum tipo de estranhamento. A imagem da caveira, que remete justamente ao vazio e a seu interior oculto, nos impõe forçosamente à reflexão. Seu sorriso revela a obviedade suposta por suas cavidades expostas sugerindo interiores ocultos, e seu já mencionado eterno sorriso não propõe mais um enigma, nem escancara a verdade, apenas sorri ironicamente da desdita humana.

[...] É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos. In *Bodies*, escreve Joyce, sugerindo já que os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, obstáculos contra os quais “Bater sua cachola”, (*by knocking his scone against them*); mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho. E eis que surge a obsedante questão: quando vemos o que está diante de nós, porque outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*? [...] (HUBERMAN, 2010, p. 30).

Na gravura flamenga anônima do século XVI, “*Mors Ultima Linea Rerum*”: esse *Memento mori* representado pela imagem da caveira centralizada, que irradia poder com seu esgar sarcástico exerce sua função de sempre lembrar o homem de suas muitas limitações, sorri na verdade de seu infortúnio para o qual adverte da inutilidade da celebração da vida. No trabalho de Kris Kuksi: “Morte e Persuasão” (fig.27), de 2007, suas caveiras de perfil não encaram o homem, no entanto, evocam a decadência da obra humana, conjugando elementos formais barrocos, e materiais alternativos, expressando sua visão apocalíptica - conceito bíblico que perdura na poética contemporânea de vários artistas, sugerindo não apenas a morte do homem carnal, mas também a morte de sua obra na terra. Crânios que parecem rir não apenas da deterioração do homem e de seus valores, mas da sua civilização, de sua obra terrena, patrimônio material e imaterial, de seus referenciais, e de tudo o que compreende a

escrita da história de sua passagem por esse planeta. Ri ainda das diferenças sociais, sugerindo um anacronismo presente em todas as épocas fazendo valer a frase *“Mors sceptraligonibus equat”* (A morte faz cetros iguais a enxadas). Assim, se um dia esse esqueleto suscitou o medo, hoje sua leitura pode abarcar locuções adaptadas à contemporaneidade e trazer outras reflexões acerca de inúmeros questionamentos que afligem a humanidade contemporânea.



Fig.57 - Kris Kuksi, “Morte e Persuasão”, *Mixed, média assemblage*, 32x25x5, 2007.

71Disponível em < <http://kuksi.com/> > Acesso em 15 jun. 2011.

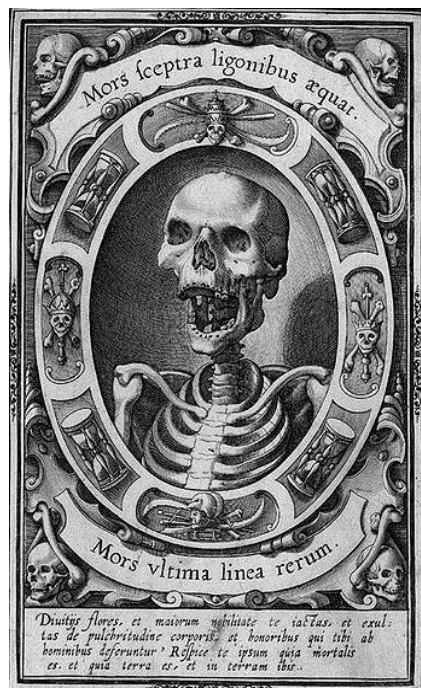


Fig.58 - “Mors Última Linea Rerum”, Gravura Flamenga. 18,7 x 12,2 centímetros, c. 1570.

Obras de arte contemporâneas que fazem alusão ao luxo, ao glamour, circulam dentro de um mercado milionário - restrito, elitista, e essencialmente materialista, portanto intrinsecamente relacionadas com o poder e à vaidade, retratam também esse aspecto atemporal da personalidade humana diante do desejo, retratando sua mentalidade em relação às vaidades contemporâneas. A vontade e a ousadia de se fazer uma obra de arte de considerável relevância dentro da história da arte do século XXI, cobrindo-a de raros brilhantes, e a vaidade de se possuir tal obra de arte, que se tornará cada vez mais glamurizada e mitificada, são potencializações da vaidade permitidas em questionamentos contemporâneos também expressos pela arte. O ‘bezerro de ouro’ que perdura investido de sua universalidade. Um crânio humano, já não é mais um pedaço de osso, mas ‘a caixa de pensar’ do homem, o que autoriza esse crânio anônimo cravejado de brilhantes raros, ser considerado uma relíquia contemporânea, porém, apartada de adoração divina, enfatizando mais precisamente uma adoração terrena, mais condizente com os instintos humanos e seus desejos. Aquela caveira que outrora serviu para alertar sobre a fatuidade é ela própria hoje, o objeto de desejo e motivadora de vaidade.

72 *Mors sceptris ligonibus aequat*, "A morte faz cetro iguais a enxadas."

Mors vltima linea Rerum, "A morte, a fronteira final das coisas.", "Divites flores, et nobilitate maiorum te iactas et de exultas pulchritudine corporis et qui tibi honoribus de deferuntur hominibus. Respice te ipsum, ele Mortalis, quia et terra dele, et in terram ibis."

"Você floresce em riqueza, e gaba-se o grande e poderoso. Você se alegra com a beleza do corpo e as honras que os homens pagam para você. Considere que você é mortal, que está na terra, e para a terra você deve ir." Disponível em: < http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mors_ultima_linea_rerum.jpg > Acesso em 17 ago. 2010.



Fig.59 - Damien Hirst, *"For Heaven's Sake"*, 2008, Galeria Gagosian, Hong Kong.

Damien Hirst, ao colocar diamantes cor de rosa em um sorridente crânio infantil, brinca com a fugacidade, já que diamantes são eternos, e a morte perdura no tempo como podem também perdurar os diamantes. Essa criança estabelece em seu sorriso tanto a fragilidade de seus delicados ossinhos, como a fortaleza do seu poder de representação, sob a forma de um exoesqueleto brilhante, armadura que lhe conferirá a eternidade que não conseguiu manter em vida. Armadura que pode sugerir também que as disputas da atualidade não dispensam a iconografia dos crânios e esqueletos para reforçar a ideia de que algo está errado na gestão dos homens, e seus atos em relação à manutenção da vida no planeta é que estabelecerá a posição que ocupará nos campos de batalha contemporâneos.

As representações das caveiras na arte nunca se dão sem uma crítica. Sua presença nua e patética, perpassando os séculos sempre impressionou em suas inúmeras representações, desde antes do tempo da descoberta dos novos continentes pelas navegações, e se repetindo ainda no tempo das descobertas espaciais por novos planetas. Assim, ao se pensar nas figurações artísticas da imagem da morte na contemporaneidade, não se pode ignorar a realidade tecnológica contemporânea que além de diminuir cada vez mais as distâncias entre mundos, abre também espaço para ultrapassar as barreiras invisíveis, para além de genealogias e tradições precedentes, revelando novas percepções e sentidos dessa imagem para situá-la no campo plural das locuções das imagens da morte.

73 Disponível em: <<http://www.therichtimes.com/wordpress/2011/01/11/damien-hirst-makes-news-with-his-latest-creation-for-heavens-sake/>> Acesso em 14 jan.2011.

Nesse exemplo, as alegorias sobrevivem nas criações de Guido Mocafico, que reproduz composições cenográficas inspiradas em pinturas feitas a partir de modelos da história da arte do século XVII como: *Naturezas Mortas* e *Vanitas*, para depois fotografa-las. Ao recriar nesse espaço contemporâneo uma natureza morta feita quatrocentos anos antes, o artista reafirma o diálogo da intemporalidade entre a arte e determinados elementos icônicos, sejam eles formais ou filosóficos. Ao colocar lado a lado as duas imagens intituladas “*Vanités*”, que foram executadas por artistas de diferentes épocas: Philippe de Champaigne, do século XVII e Guido Mocafico, do século XXI, percebe-se que o crânio abrange longas extensões do tempo, podendo coexistir tanto no tempo reflexivo e emblemático das *Vanitas*, validando seu discurso também na realidade contemporânea. Imagem que habita um universo de longas distancias, fundindo-se num tempo que emprega formas nômades, ou ainda formas que viajam para serem refletidas nesse espaço, agregando nesse deslocamento, elementos universais e fazendo uso de materiais tecnológicos contemporâneos, antes inexistentes, em uma conexão permitida por sua estrutura anacrônica.

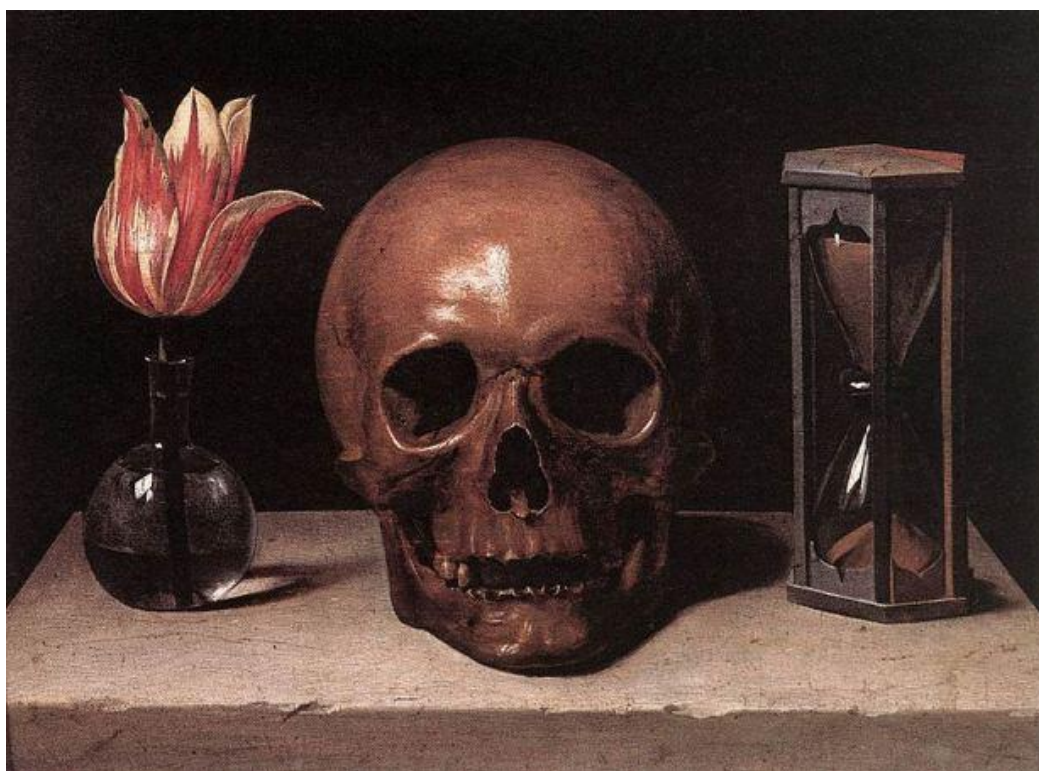


Fig.60 - Phillipe de Champaigne, “*Vanité*”, 1621, óleo sobre madeira, 28 cm x 37 cm. Musée de Tessé, Le Mans.

74 Disponível em:

< http://www.weblettres.net/blogs/article.php?w=Entouteslettres&e_id=16456 > Acesso em 16 ago. 2010.



Fig.61 - Guido Mocafico, “Vanitas”, 2007, fotografia, 52x40 cm.

Símbolos iconográficos universais como a representação da Morte pela caveira parecem trazer seu enigma já decifrado. Essa figura de presença constante na História da arte, e já incorporada à linguagem contemporânea atravessa o tempo com desenvoltura, ignorando os limites impostos pela cronologia. Pode-se ainda acrescentar que essa personificação da Morte que faz a travessia amparada em suas figurações através do tempo, é a mesma caveira que ao viajar, traz consigo nesse deslocamento, toda a mentalidade de suas várias existências impressas por vários artistas. Essa caveira que atravessa o tempo, e figura no espaço contemporâneo, não se distingue mais por um discurso específico, sua forma se alterou e seu impacto como anunciadora da Morte se banalizou pela constante exposição de sua figura, de seu imenso repertório de imagens. Símbolo universal que hoje é acessado pela Internet, reelaborado, reeditado e republicado, tornando-se uma imagem muito distante daquela de outrora, seu lado macabro tornou-se cada vez mais afável e as linguagens midiáticas absorveram por completo o charme desse símbolo que hoje está impresso na pele humana, e também em sua segunda pele, a roupa.

A objetividade do discurso da Morte expressa na poética contemporânea, do “*The Angel*”, de Marc Quin, propõe uma leitura sintetizada, focada em apenas um elemento, maximizando a força de sua mensagem. O esqueleto infantil, ajoelhado em postura de oração, preserva deste modo o aspecto reflexivo, do sagrado e do espiritual, remetendo à Morte

75Disponível em:< <http://elle-belle10.livejournal.com/1710752.html>> acesso em 07 ago. 2010.

piedosa das imagens barrocas, de crianças-anjos adormecidas sobre crânios. O discurso da suplantação de estilos que se relaciona diretamente com o tempo são colocados em xeque quando se abole a ideia da existência de uma fronteira entre passado e presente colocando o que ‘foi passado’ como repertório de uso universal.



Fig.62 - Marc Quinn, "The Angel", 2006, bronze pintado, 30x14x16, 5 cm. White Cube, Londres.



Fig.63 - Luigi Miradori, *il giovesino*, “Cupidon Endormi”, 1652, óleo sobre tela, 76x61cm Museo Civico ala Ponzzone, Cremona.

A caveira contemporânea além de figurar na arte, alonga-se em todas as áreas da comunicação visual, ampliando o conceito da imagem da Morte e abrindo espaço para acessar novos questionamentos na cultura contemporânea, como se observa na criação do *designer* de moda Aitor Throup (fig.), 64, em que o guerreiro pós-moderno traz as cabeças de seus inimigos penduradas nos ombros. Ou ainda como nas caveiras reveladas sob camadas de fuligem acumuladas nas paredes de um túnel de uma metrópole poluída, pacientemente desenhadas com um balde d’água e a ponta de um pano, pelo artista Alexandre Orion na figura 66. Crítica ao *modus vivendi* do homem contemporâneo, sinalizando que a intensificação da reflexão sobre a morte hoje se dá não apenas em épocas determinadas por guerras, pestes, e crises, estendendo-se também na constatação da ineficácia e da irresponsabilidade dos homens para com os cuidados com o mundo.

A imagem do crânio apesar de banalizada pelo excesso de representações evoca ainda atenção especial quando se quer dar sentido às urgências da contemporaneidade: urgência dos prazeres oferecidos através de um toque do celular, o acesso à beleza e à manutenção da juventude, além dos múltiplos paraísos artificiais e das panaceias libertadoras oferecidas pelo mundo moderno para o exercício da vaidade. A tecnologia, como meio de transporte no tempo permite a interação entre o homem e a arte com a aplicação de sofisticados materiais

77 Disponível em: < www.museemaillol.com/> Acesso em 22 out. 2010.

como: plásticos especiais e resinas, que dão forma às caveiras contemporâneas, conforme a obra “*Autorretrato*”, de Sam Jinks, (Fig.65), que faz uso de materiais de alta tecnologia, mantendo em seu trabalho tridimensional os conceitos de dualidade vida/morte contidos em outras produções de *Vanitas*, mas com um caráter mais asséptico, e mais vinculado aos estudos anatômicos.



Fig.64 - Aitor Throup, Designer, 2010.

78 Disponível em: < www.aitorthroup.com/ > Acesso em 15março 2011.



79

Fig.65 - Sam Jinks, “*Autorretrato*”, resina de carbonato de cálcio, 840 cm x 600 cm x 660,cm. *Mixed media*, 2011.



80

Fig.66 - Alexandre Orion, “*Ossário*”, 2009, tec.: reverse graffiti, túnel Max Feffer em São Paulo.

79 Disponível em: < <http://samjinks.com/>> acesso em 05 fev.2011.

80 Disponível em: < www.alexandreorion.com/ossario/ > Acesso em 10 out. 2011.

Ao refletir sobre a universalidade dos símbolos da Morte, foi necessário definir bem os limites entre as representações físicas da Morte e do seu conceito essencial para se compreender como se dá o atravessamento dessa imagem na duração do tempo e do espaço. Dentro desse contexto, as imagens coletadas e apresentadas no corpo da dissertação focalizaram o ‘sorriso’, ou ‘esgar’ da caveira, enfatizando o humor e a ironia sarcástica encontrada não apenas nas representações dos esqueletos de Goeldi, mas como característica presente em muitos dos esqueletos representados na história da arte, em uma abordagem que rompe com os esquemas cronológicos, comportando o anacronismo não como defeito e sim como condição *sine qua non*. O desenvolvimento dessa pesquisa se pautou em representações iconográficas da Morte no decorrer da história, trajetória que desvendou um acervo inumerável de imagens de crânios e esqueletos, muitas delas de origem anônima, sugerindo a atemporalidade desse ícone.

Hoje a caveira ganha também outro traje, estando presente no dia a dia, e podendo surpreendê-lo em qualquer momento ou lugar, do supermercado às galerias de arte, podendo ser considerada a caixa de Pandora, uma vez que é da cabeça do homem - essa caixa obscura e brilhante - de onde surgem, benefícios e malefícios, e que destarte, pode resignificar-se a cada vez que for representada já não importando o tempo ou espaço em que se situe.

A universalidade da caveira na duração do tempo. A personagem que certamente foi muito mais repugnante e assustadora em outras épocas, agora suavizada e domada pelo próprio tempo e pelas mídias de reprodução da imagem, nos faz pensar se teria sido ela vencida pela tecnologia. Mas provando o contrário, sua personagem ressurgiu, no entanto, sempre como protagonista do *Gran Guignol*⁸¹ contemporâneo, enfatizando sua eterna personagem; a Morte; que se retira de cena apenas para trocar o figurino.

Assim, essa caveira contemporânea veste roupas de grife e circula como garota propaganda. É popular nas passarelas, e com seu figurino dita a moda. Ignorando seu estigma, a humanidade quer consumi-la. Inverte seu papel ameaçador e se adapta a mentalidade da época em que é representada. Afável e glamorosa, essa caveira é amoral, não se vincula mais às instituições, nem a discursos limitantes, agrega a multiplicidade de conceitos que representou na duração de sua presença na história, e amplia seus significados podendo hoje se inserir em qualquer locução, e apesar do leque iconográfico desse ícone ser extremamente abrangente, essa pesquisa se restringiu apenas a um segmento da arte na cultura ocidental europeia, sem incluir a rica iconografia existente na Ásia, Meso-América, Oceania e

⁸¹Teatro fundado em 1897 em Paris, por Oscar Meténier, que se caracterizava por curtas apresentações teatrais que enfatizavam o crime o terror. Disponível em: < <http://www.grandguignol.com/>> Acesso em 27 ago. 2011.

outros locais do planeta, abrindo a possibilidade dessa pesquisa não se acabar aqui, podendo-se dizer que crânios continuam e continuarão a existir no repertório imagético de artistas, podendo ser ampliado a uma reflexão mais globalizada como continuação dessa investigação.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ADELINE, Laetitia. Les Vanités ou le symbôle de l'impermanence humaine. [2000]. Disponível em: < <http://www.buddhachannel.tv/portail/spip.php?article1044> > Acesso em: 02 ago. 2010.

AGRIMAL, P. Dicionário da mitologia grega e romana. 2. ed. Trad. V. Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

ANDRADE, Carlos Drumond. Goeldi e o espanto. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 4 out. 1956.

ARIÉS, Philippe. Images de l'home devant la mort. Paris: Edition du Seuil, 1983.

_____. Essais sur la histoire de la mort em occident: du moyean age à nos jours. Paris: Edition du Seuil, 1975.

AIRES, Matias. Reflexões sobre a vaidade dos homens e cartas sobre a fortuna. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990.

ALPERS, Svetlana. A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: USP, 1999.

BENJAMIM, Walter. Magia e técnica arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSTRÖN, Ingvar. Dutch still-life painting in the seventeenth century. New York: Hacker Art Books, 1983.

BÍBLIA sagrada. SOARES, Matos. (trad. vulgata). São Paulo: Edições Paulinas, 1976.

BINSKI, Paul. Medieval death: ritual and representation. London: British Museum, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. Los sentidos/artes visuales, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.

TRESOR DE BOSCOREAL. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/tresor-de-boscoreale>>. Acesso em: 17 de jul. 2011

CALHEIROS, Luis. Entradas para um dicionário de estética: vanitas et vanitatem, vanitas vanitatum, vanitas vanitatis, et omnia vanitas. [2000]. Disponível em: < www.sel.eesec.usp.br/informática/graduação/material/ética/private/as_vanitas.pdf >. Acesso em: 10 mar. 2009.

CAMPOFIORITO, Quirino. Goeldi 60 anos. O Jornal, Rio de Janeiro, 30 out., 1955.

CANDIDO, Antonio. Teresina etc. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CASTRO, Moacir Werneck de. A distribuição das responsabilidades da guerra. Clima, São Paulo, n.13, ago. 1944.

CHARBONEAUX, Anne Marie. Les vanités dans l'art contemporain. Paris: Flammarion, 2005.

CLÉMENT, Élisabeth et al. Dicionário Prático de Filosofia. Lisboa: Terramar, 1997.

CLIMA. São Paulo: Editora Clima, n. 13, ago. 1944.

DE PASCALE, Enrico. Death and resurrection in art. Los Angeles: J.Paul Getty Museum, 2009.

DIAS, Angela Maria; GLENADEL, Paula, (Org.). Valores do abjeto. Niterói: UFF, 2008.

EXPOSIÇÃO. C'est la vie: de Caravaggio a Damien Hirst. [2000]. Disponível em: <www.museemailol.com >. Acesso em: 1 abr. 2010.

FARO, José Antonio. Pequena história da dança. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

FOUCAULD, Michel. Histoire de la Folie à l'âge Classique. Paris: Éditions Gallimard, 1972.

FRONER, Yacy-Ara. Os símbolos da morte e a morte simbólica: um estudo do imaginário na arte colonial mineira. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

FRONER, Yacy-Ara. Vanitas: uma estrutura emblemática de fundo moral. Revista de História, São Paulo, n.136, 1997.

GALLAGHER, Ann. Still Life Natureza-Morta. São Paulo: USP-MAC, 2002.

GERALDO, Sheila Cabo. Goeldi e a morte anunciada: seis gravuras para a revista Clima em 1944, [2009]. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/19349267/sheilacabo >. Acesso em: 5 jul. 2011.

GOMBRICH, E.H. A História da Arte. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.

GOELDI Oswaldo. O grande gravador mexicano Posada: pensamento da América. A Manhã, Rio de Janeiro, 15 jun. 1947.

HANSEN, João Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, 2006.

HUBERMAN, Georges Didi. Être Crâne: lieu, contact, pensé, sculpture., Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

HUBERMAN, Georges Didi. Devant l'image: questions posées aux fins de une histoire de l'art. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

HUBERMAN, Georges Didi. O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

JULIEN, Nadia. Dicionário dos símbolos. São Paulo: Rideel, 1993.

JUNG, Carl. O homem e seus símbolos. Tradução Maria Lucia Pinho. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

K. M. D. Dunbabin. Sic erimus cuncti...the skeleton in graeco-roman art. Alemanha: Jahrbuch des Deutschen Instituts, 1986.

LODEIRO, José. Pequeno dicionário de frases Latinas: provérbios, locuções, curiosidades. Porto Alegre: Tabajara, 1946.

LOIOLA, Inácio de. [15--?], Disponível em:
<<http://www.sca.org.br/biografias/StoInacio.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

MATESCO, Viviane. Corpo imagem e representação. Rio de Janeiro: J. Zahar editor, 2009.

MACHADO, Aníbal. GOELDI. Rio de Janeiro: MEC, 1955.

OLIVEIRA, Valéria Ochoa. A arte na belle époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as musas. Uberlândia: EDUFU, 2008.

PANOFSKY, Erwin. O significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PONTES, Heloísa. Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

PONTES, Heloísa. Clima, visada ampla e renovadora. Estado de São Paulo, São Paulo, 08 jan. 2011.

QUIN, Élizabeth. Les livres des vanities. Paris: Edition du Regard, 2008.

READ, Herbert (Org.); STANGOS, Nikos (Rev.) Dicionário da Arte e dos Artistas. Lisboa: Edições 70, 1989.

REIS JUNIOR, José Maria dos. Goeldi. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1966.

RIPA, Cesare. Iconologia overo descrittione dell'imagini universali. Roma: Gigliotti, 1593.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. Oswaldo Goeldi: iluminação e ilustração. São Paulo: Cosac Naify e FAPESP, 2006.

SEBÁSTIAN, Santiago. Contrarreforma y barroco. Madrid: Alianza, 1986.

SCHNEIDER, Norbert. Les natures mortes: réalité et symbolique des choses. Köln: B. Taschen, 1991.

SEGALL REALISTA. São Paulo: FIESP, 2008. Catálogo de Exposição.

SILVA, Paulo Neves da (org.). Citações e Pensamentos de Friedrich Nietzsche. São Paulo: Casa das Letras, 2009.

SIMON, Edith et al. A reforma. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

SOUZA, Cláudio Melo e. Goeldi. Revista Senhor. Rio de Janeiro, mar. 1960.

TAPIÉ, Alain. Vanité: Mort, que me veux-tu? Paris: Edition de La Martinière, 2010.

VALLER, John. A time to dance: a time to die. Inglaterra: Icon. 2008.

VICTOR, Saint. Manuscritos de Saint-Victor, les B.N. lat. 14904 et fr. 25550. Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAAlzgAI/historia-loucura-na-idade-classica>> Acesso em: 05 de out. 2010.

WEBER, Max. A ética protestante e o espírito do capitalismo. São Paulo: Martin Claret, 2003.

XAVIER, Pedro do Amaral. A morte: símbolos e alegorias. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

ZÍLIO, Carlos (Coord.). Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1981/1988.

ANEXO A

Artigo de Oswald Goeldi em
“Pensamento da América”, in a Manhã, 15 de junho, 1947.

José Guadalupe Posada nasceu em dois de fevereiro de 1851 em Águas-Calientes, no México central. Ali aprendeu a litografar na Oficina de D. Trinidad Pedroza. De 1878-87 dirigiu uma escola na cidade de Leon, transferindo-se depois para a capital do México. Trabalhou até a sua morte exclusivamente para Antonio Vanegas Arroyo, editor especializado em literatura popular. Ilustrava com seus *grabados* histórias, canções, contos fenômenos raros, provérbios populares, incêndios fuzilamentos etc. Nas horas vagas fazia *grabados* polêmicos para os diários de Porfírio Diaz, Argos, La Pátria, El Almizote, El hijo de Almizote, e para as folhas ilustradas chamadas ‘corridos’, que se espalhavam por todo o México.

O homem do povo aprendia de cor a letra e a música dessas canções populares ilustradas e cantava acompanhado de guitarra. Os *grabados* de Posada corriam de mão em mão.

Para o leitor ter uma ideia da capacidade de trabalho desse homem extraordinário, basta dizer que ele talhou diretamente no zinco a espantosa soma de 15 mil chapas. O metal é unicamente trabalhado em buril sem auxílio da água-forte.

Ignoramos o número das gravuras de Dürer, duas mil já seria uma soma respeitável. Conhecemos de Rembrandt cerca de mil e trezentas águas-fortes. De nada falaria a quantidade se ela não fosse marcada pela alta qualidade. Não sabemos o que mais admirar nestas criações, se a vida e a realidade ou riqueza da sua fantasia. Com uma super acuidade admirável, surpreende a realidade fixando-a no metal. Nesta transposição condensa o essencial da expressão, do movimento, da indumentária, do ambiente. A força criadora é tão poderosa que a obra aparece completa, definitiva.

A fantasia de Posada é rica e ardente e rivaliza com os grandes mestres medievais e com seus contemporâneos, o belga James Ensor (1860-1949), criador fantástico de esqueletos. Ambos amaram a realidade e a fantasia.

O estilo de Posada é nobre e cheio de raça, qualidades raras que encontramos também no aristocrático Goya.

Em 1913 morreu Posada com a idade de 62 anos. A sua obra é dirigida a todos e compreendida por todos nós. É um artista popular.

Em 1947, passados mais de trinta anos, continuamos a ler nos jornais as mesmas histórias que ele gravou. Notícias de filhas desalmadas, mães castigando barbaramente as filhas, filhos e pais desnaturados, misérias humanas, fuzilamentos, incêndios, terremotos e outras catástrofes.

Uma nova geração ambiciosa alcança a popularidade traçando programas de fundo social. A impopularidade dos artistas modernos (que data de mais de trinta anos) é atribuída a uma falta de preparo do homem simples para compreender o que é arte. Mas aí esta a obra de Posada que nos prova o contrário. Este grande gravador é um homem voltado para a vida, um homem sem artifícios, compreendido por uma multidão, que aplaude feliz, com sorriso franco, porque não é forçada a uma preparação para entendê-lo. Os modernos sem exceção, quando fazem arte de programa caem no ridículo – no cartaz grosseiro – porque sempre fogem à vida e a realidade profunda.

Uns, afoitos, para estarem na moda: outros, compelidos por uma crise de consciência, quando desejam pregar a vida e a realidade grandiosa, sentem que perderam e não possuem mais os meios de expressá-las.

É tempo de formar num montão com as calaveras de hoje, neoexpressionistas, neorrealistas, neo-humanistas, Dalistas, dolaristas, modistas, e colocar bem dentro desse amontoado os “profetas” e os “chefes de escolas” e atear fogo nisso tudo, porque a arte de hoje é uma arte escolar, direitinha, mastigadinha, enjoada, vazia, sem força criadora – arte cadavérica.

Não adianta monsieur Picasso desenterrar Paul Klee e a outros como Kandinsky, o abstrato. O imenso esforço de Picasso foi em grande parte inútil, o que evidencia que o virtuosíssimo escolástico, sem fundo humano, não consegue nenhuma realização definitiva.

“Queres acabar num beco sem saída, faz o que eu fiz” – assim fala sua obra, a única verdade que ela contém. “Se Picasso não fala assim, é porque não passa de um falso profeta”.

Posada ensina coisas positivas. É individual e consegue interessar um grande e variado público. Sendo nacional não deixa de ser universal. É realista sem ser vulgar, e sua fantasia cria um mundo que arrebatava qualquer camisa de força dum surrealismo pedante e mecânico.

Os trinta anos já decorridos após sua morte são suficientes para cristalizar o valor de sua obra, e a ausência de qualquer especulação em torno de seus trabalhos deixa-nos à vontade para julgá-los e apreciar.

Atenção amigos: do montão de calaveras emerge Posada. Vamos render-lhe justa homenagem. A força da verdade está na sua obra e não fora dela, nos vastos e maçudos compêndios estéticos.

Oswald Goeldi

ANEXO B

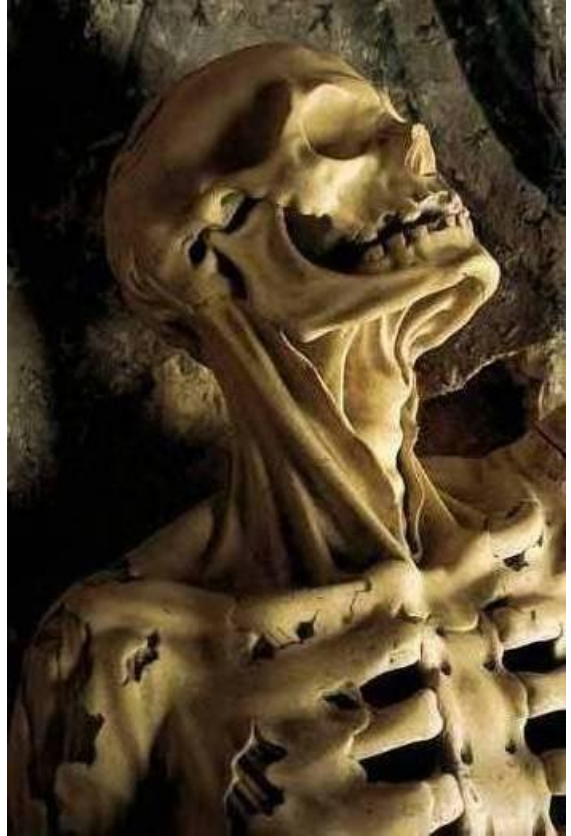
Representações variadas do esqueleto e do crânio na arte ocidental



Transi de Guillaume de Harsigny, 1393, Musée de Laon. France.



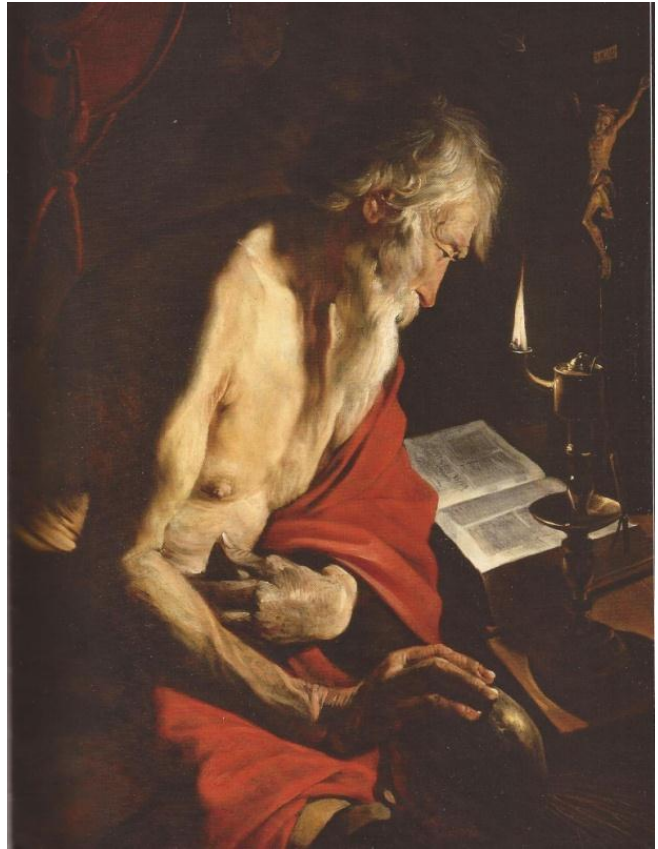
“Vitrais da janela da Catedral de Munster”, c.1450, Berna, Alemanha.



“Transis de René de Chalon” (det.), 1547, Igreja de Saint Ettiéne.



David Bailly, “*Autoportrait, nature morte*”, 1620, óleo sobre Madeira, 90x122 cm. Stedelijk Museum.



Artus Wolffort, “São Jerônimo”, c.1630, óleo sobre madeira, 98x72, Caen MBA.



Peter Claesz, “Still-life with larger roemer, lemon and grapes”, 1646, Col. Privada.



Vincent Laurensz. van der Vinne, *"Vanitas with a Royal Crown"*, 1649, óleo sobre tela, 95 x 69 cm.
Musée du Louvre, Paris, France.



Arnold Böcklin, *"Autorretrato com a Morte"*, 1872, óleo sobre tela, 75x61, statliche museen, nationallerie,
Berlin, Akg-images.



Van Gogh, "Crâne à la cigarette", 1886, óleo sobre tela, 32,5x24 cm. Fondation Vincent Van Gogh, Amsterdam.



James Ensor, "Death and the Masks", 1897, óleo sobre tela, Liège, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de la Ville, Paris.



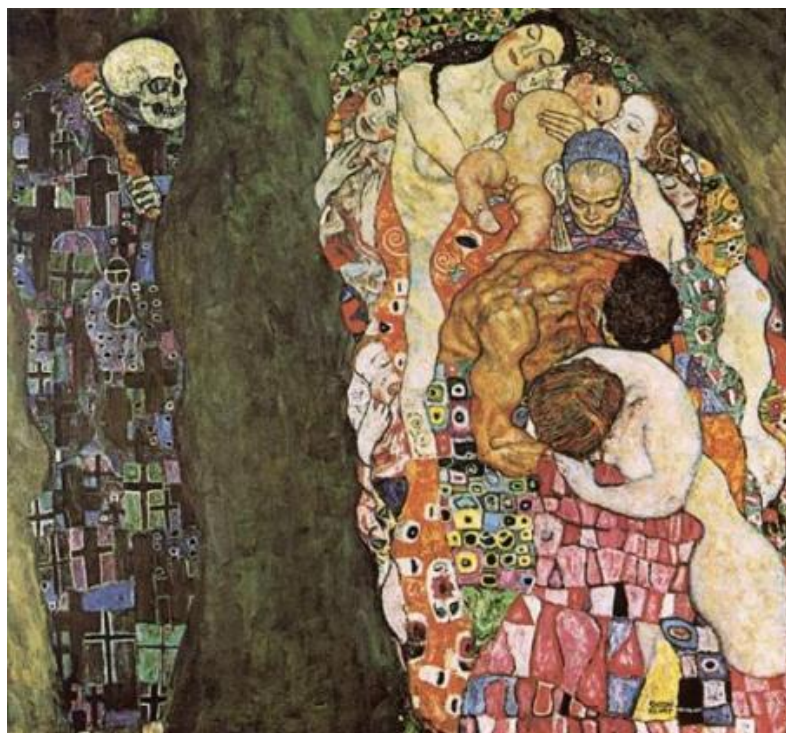
James Ensor, "Os pecados capitais dominados pela Morte", gravura em ponta seca e aquarelada em papel de arroz japonês, 1904.



Alfred Kubin, "Julius Caesar", (do novo Totentanz), 1900, pena e tinta sobre papel, 39,3 x 31,8 cm. Coleção privada, Vienna Leihrahmen



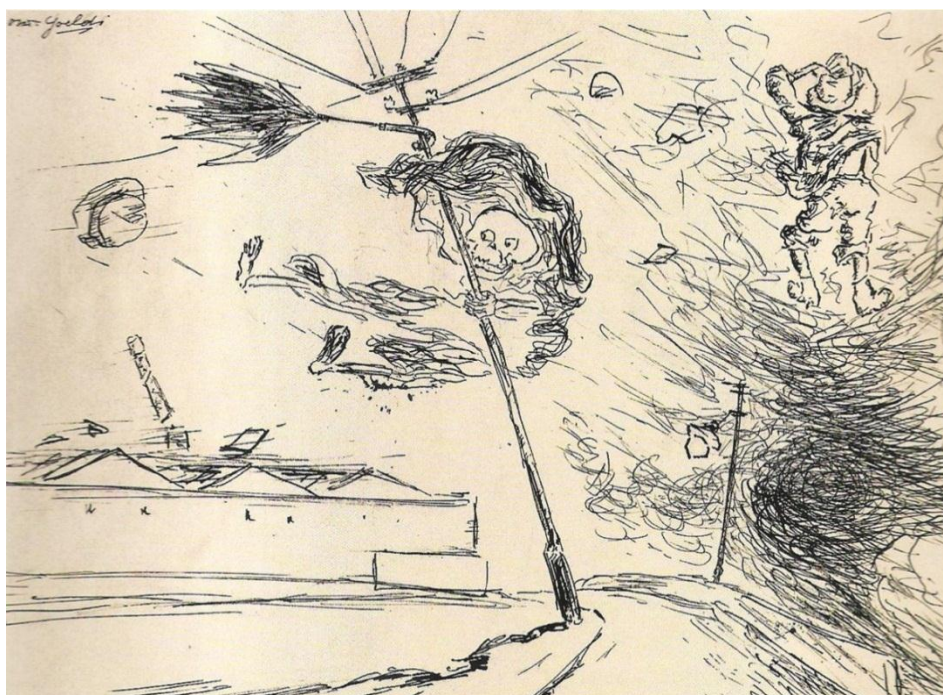
Alfred Kubin, "*Wassergeist*", desenho em aquarela, 1905, Col. Privada.



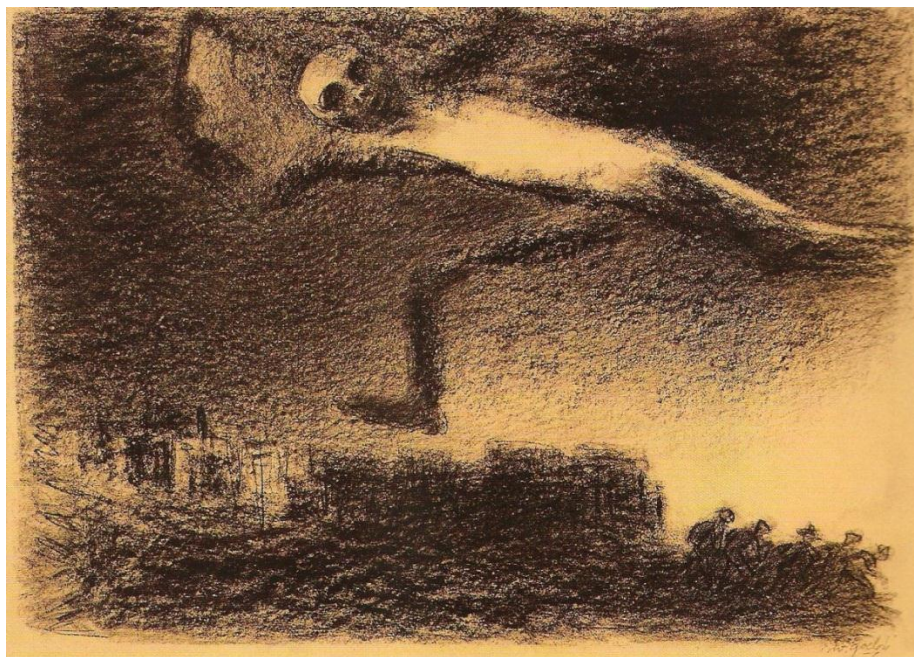
Gustav Klimt, "*Vida e Morte*", 1911-1915, óleo sobre tela, 178x198, Collection R. Leopold.



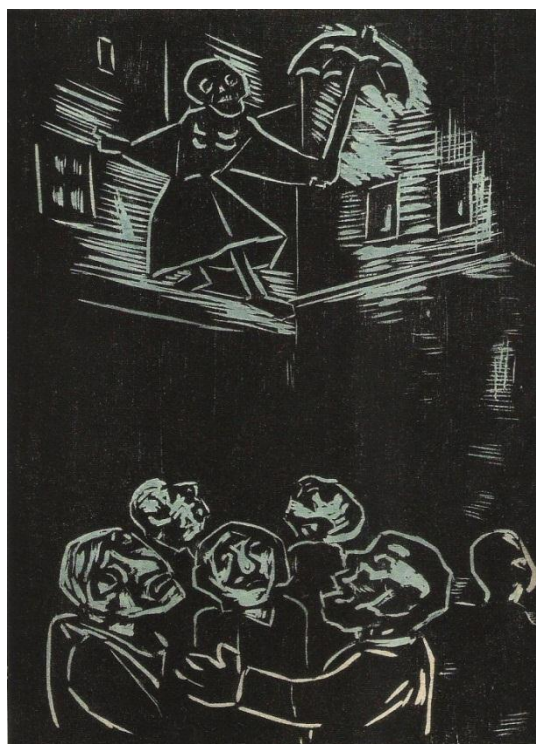
Oswaldo Goeldi, série 'A Morte', 1940, bico de pena sobre papel, 23,5x32, 5 cm.



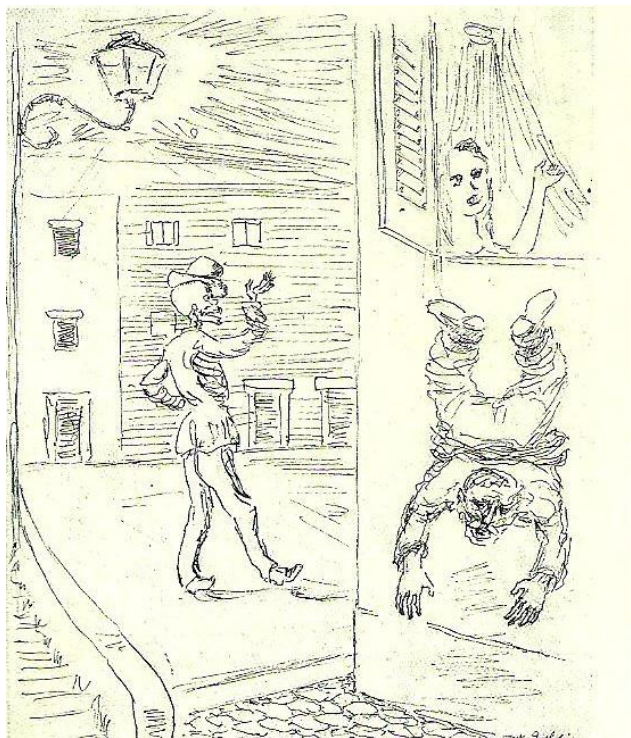
Oswaldo Goeldi, série "A morte", 1940, bico de pena s/ papel, 23x30, 8 cm, Col. MAM, RJ.



Série "A Morte", Oswaldo Goeldi, 1943, conté s/ papel, 32 x 44 cm, Col.part.



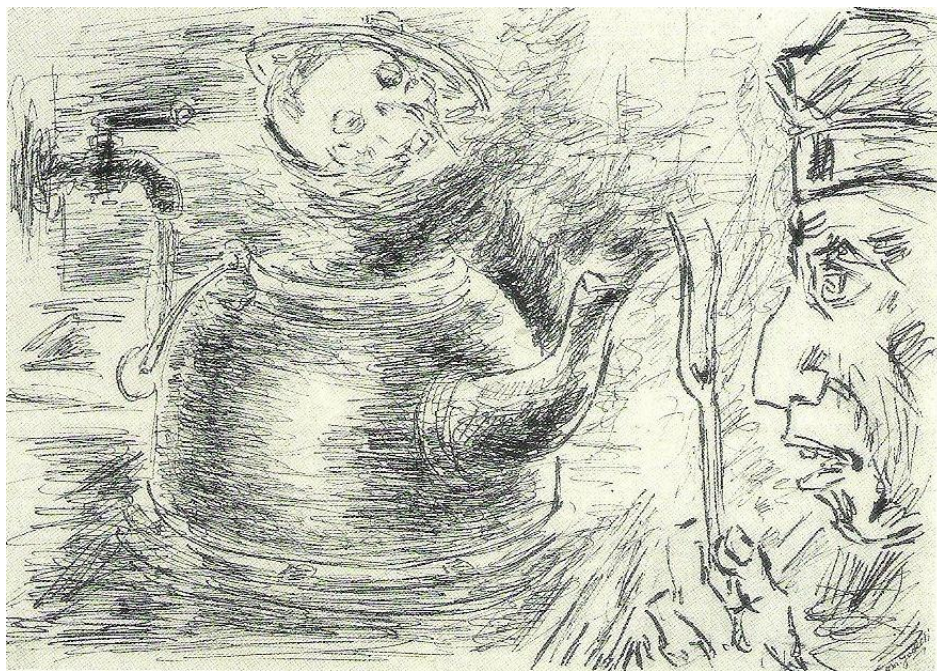
Oswaldo Goeldi, série "A Morte", 1944, xilogravura s/ papel, 15,1x14, 6 cm. Col.part.



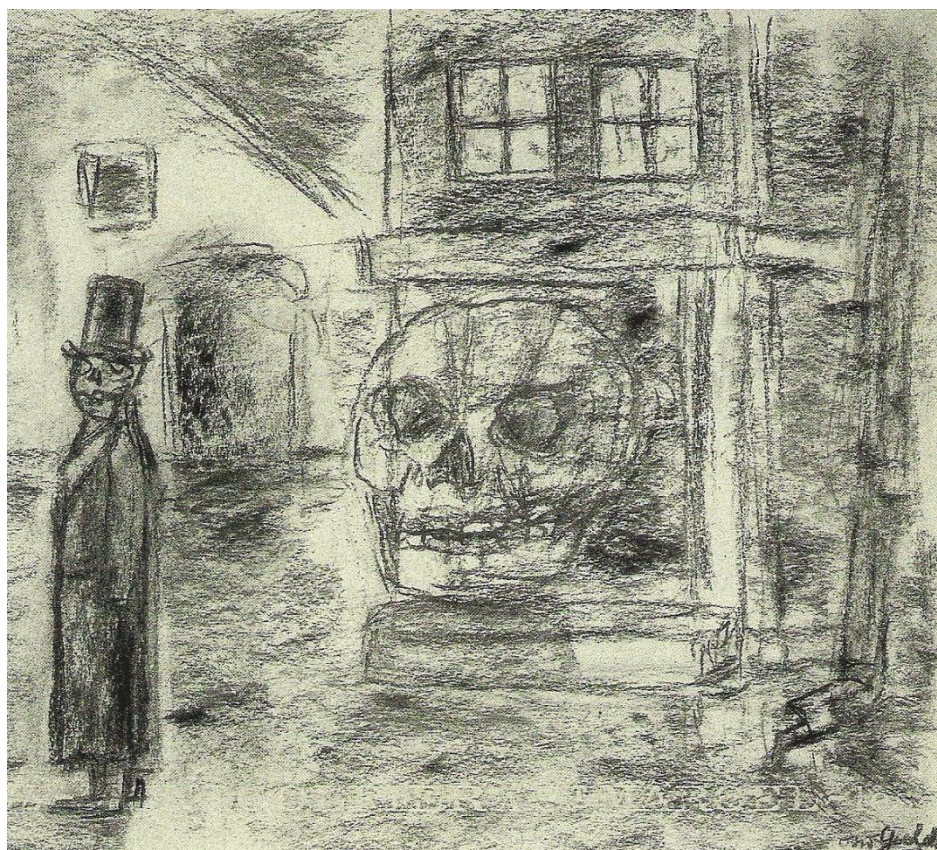
Oswaldo Goeldi, série "A Morte", assinado, bico de pena, 31,7x24, 2, s/data.Col.Part.



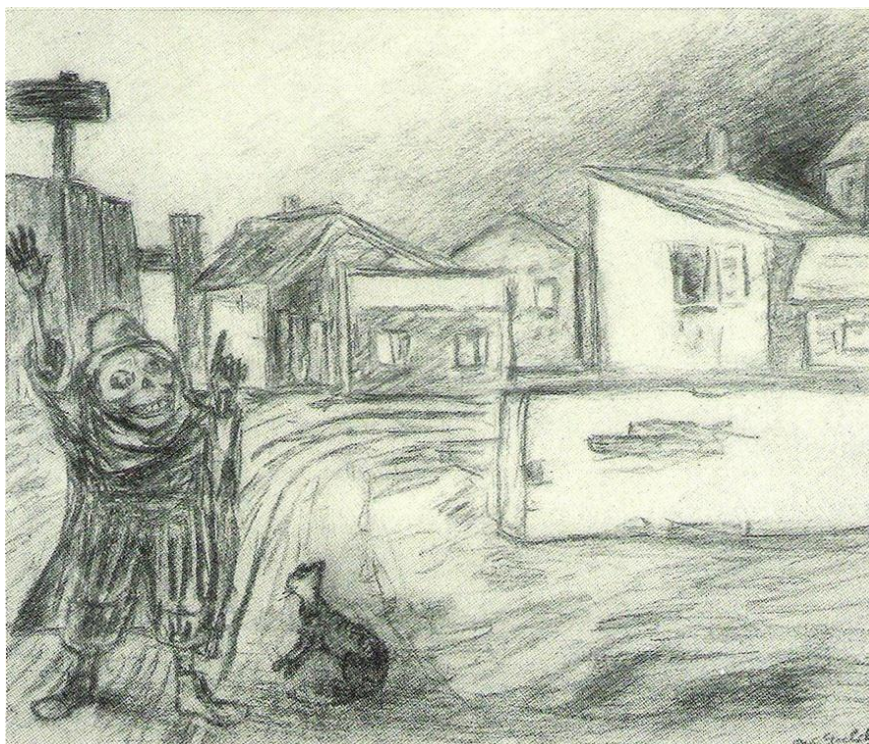
Oswaldo Goeldi, série "A Morte", s / data, nanquim a pincel, assinado, 22,5x31, 5 cm.Col. Part.



Oswaldo Goeldi, série "A Morte", s/ data, assinado, bico de pena, 23,4x32, 4 cm. Col.Part.



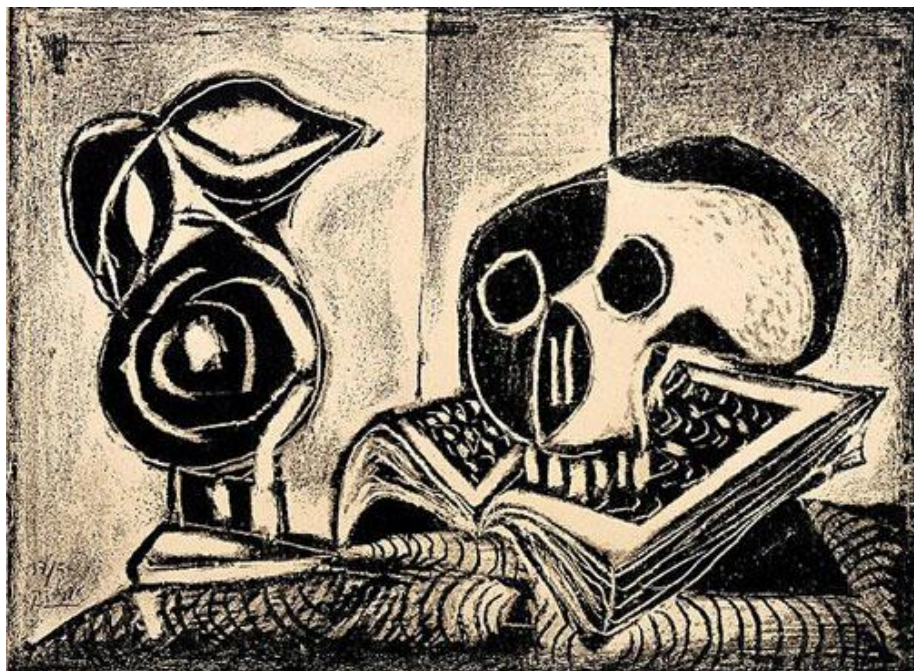
Oswaldo Goeldi, Série "A Morte", s/título, s/data, assinado, carvão, 24,1x31, 7 cm. MNRJ.



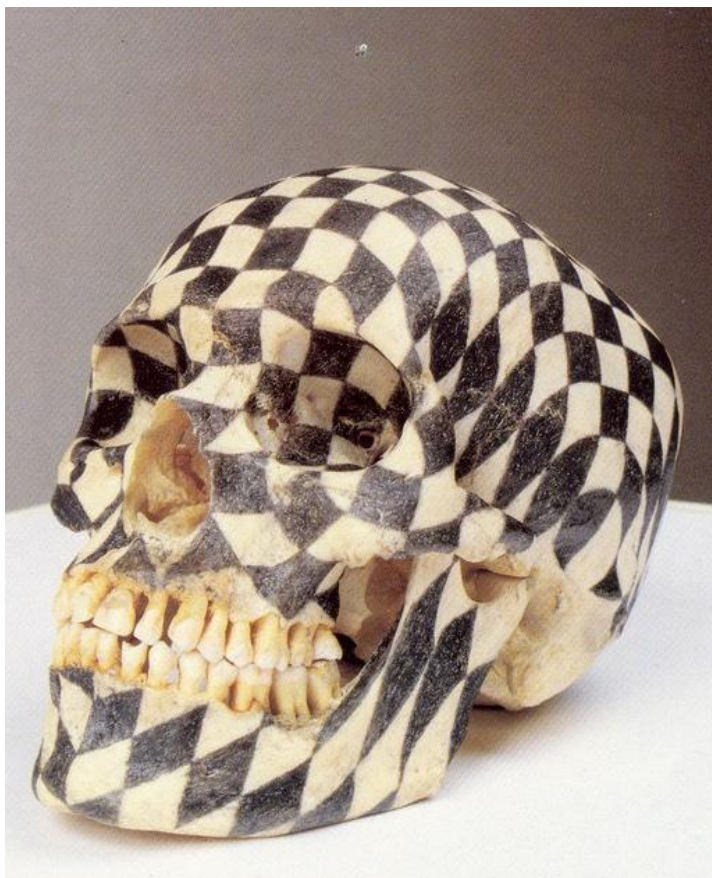
Oswaldo Goeldi, Série "A morte", s/ título, s/data, assinada, carvão, 24,2x31, 5 cm. Col Part



Paul Delvaux, "La Vénus endormie", 1944, Fondation Paul Delvaux, London.



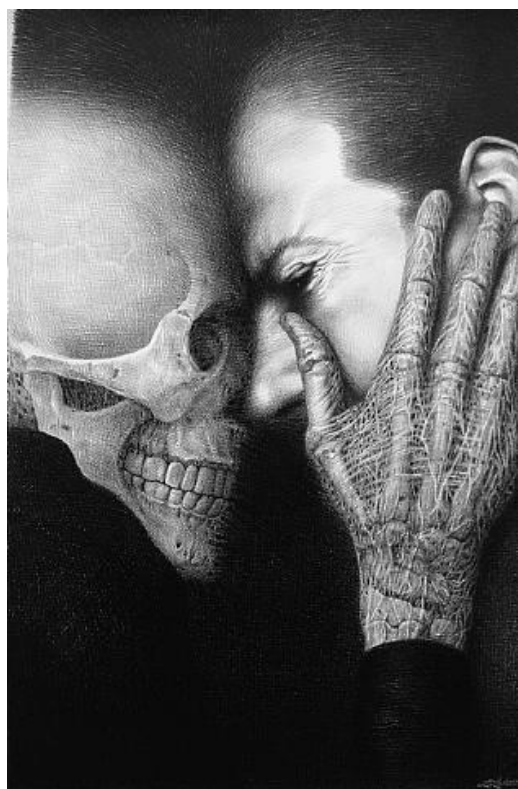
Pablo Picasso, "Le pichet noir e la Tetê de mort", litogravura, Museum os fine arts Boston, USA, 1946.



Gabriel Orosco, "Black Kites, grafite sobre crânio, Philadelphia Museum of Art Gift, 1997, EUA.



“Sem título”, anônimo, Cemitério de São Pedro, Uberlândia, Minas Gerais.



Laurie Lipton, “Tête a Tête”, 47x71,5 cm, desenho sobre papel, 2008. Col. Part.