



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
HISTÓRIA DA ARTE

Fabricio Augusto Guimarães Gonçalves

**AS CRIANÇAS ASSASSINAS:
VIOLÊNCIA NA REPRESENTAÇÃO DE ALEGORIAS AOS
CINCO CONTINENTES DO MUSEU DA REPÚBLICA**

Rio de Janeiro

2018

Fabricio Augusto Guimarães Gonçalves

**AS CRIANÇAS ASSASSINAS:
VIOLÊNCIA NA REPRESENTAÇÃO DE ALEGORIAS AOS
CINCO CONTINENTES DO MUSEU DA REPÚBLICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof. Dra. Rogéria de Ipanema

Rio de Janeiro

2018

FABRCIO AUGUSTO GUIMARÃES GONÇALVES

**AS CRIANÇAS ASSASSINAS: VIOLÊNCIA NA REPRESENTAÇÃO DE
ALEGORIAS AOS CINCO CONTINENTES DO MUSEU DA REPÚBLICA**

Esta monografia foi apresentada e julgada para a obtenção do grau para o título de Bacharel em História da Arte, da Escola de Belas Artes. Na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 2018.

Prof. Dra. Ana de Gusmão Mannarino
Coordenadora do Curso de História da Arte

Orientadora:

Prof. Dra. Rogéria de Ipanema
Escola de Belas Artes - UFRJ

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Tatiana da Costa Martins
Escola de Belas Artes - UFRJ

Prof. Dra. Dinah de Oliveira
Escola de Belas Artes - UFRJ

Este trabalho é dedicado à memória de meu pai, Nelson Gonçalves (In Memoriam), que me viu iniciar essa jornada acadêmica da graduação, me oferecendo todo apoio, mas infelizmente não está presente em sua conclusão, embora isso só seja possível hoje graças a ele.

Pela execução deste trabalho, agradeço, primeiramente, a minha família que me apoiou muito durante todo esse tempo e a todos os meus amigos, que sempre me instigaram a estudar e conhecer mais.

Também agradeço à UFRJ e à Escola de Belas Artes por terem sido a melhor experiência de minha vida. Agradeço a todos os professores e, em especial, a minha orientadora Rogéria de Ipanema, por todo o apoio e carinho. Gostaria de agradecer também à banca: a querida professora Tatiana Martins, cuja aula na graduação sobre o barroco e rococó foi inesquecível, e a gentil professora Dinah de Oliveira, que me honrou ao aceitar fazer parte da banca.

Agradeço ainda à Universitat de Valencia, onde fazer o intercâmbio foi um deleite. Muito obrigado.

E aos queridos amigos que conheci nessa graduação: Paula, Márcio, Mariah, Camila, João Paulo, Priscila, Camilo, Yago, Ramon, Beatriz, Carol, Isly e todos os outros.

Por uma educação pública e de excelência disponível a todos! Só tenho o que agradecer.

Fabricio Augusto Guimarães Gonçalves

“‘Se eu fosse eu’ parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido. No entanto tenho a intuição de que, passadas as primeiras chamadas loucuras da festa que seria, teríamos enfim a experiência do mundo. E a nossa dor, aquela que aprendemos a não sentir. Mas também seríamos por vezes tomados de um êxtase de alegria pura e legítima que mal posso adivinhar. Não, acho que já estou de algum modo adivinhando porque me senti sorrindo e também senti uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais.”

Clarice Lispector. “Se eu fosse eu.” *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 2008. p. 156. (Publicação original da crônica em 30 de novembro de 1968 no *Jornal do Brasil*).

“Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida...”

Oswald de Andrade. *Manifesto Antropófago*. Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, maio de 1928.

RESUMO

Este trabalho visa a investigar as estátuas de ferro fundido produzidas em série pela fundição francesa Val d'Osne que ornaram o jardim do Palácio do Catete e Museu da República. Partindo de uma aproximação interpretativa do conceito de alegoria e procurando trazer à luz diversas temáticas para a reflexão, a pesquisa busca questionar a noção de arte menor, como é o caso da arte decorativa.

Palavras chaves: Alegoria. Século XIX. Arte em Ferro. Fonte d'Art.

LISTA DE IMAGENS

Figura 2 Fundição do Val d'Osne	21
Figura 3 Catálogo nº2 de 1900 Fonderie du Val d'Osne	34
Figura 4 planche 603	35
Figura 5 planche 624	36
Figura 6 Ficha catalográfica chafariz Monroe	38
Figura 7 Museu da República	56
Figura 8 Afrique - Fonderie du Val d'Osne	60
Figura 9 Amérique - Fonderie du Val d'Osne	61
Figura 10 Asie Fonderie du Val d'Osne	62
Figura 11 Europe Fonderie du Val d'Osne.....	63
Figura 12 Océanie Fonderie du Val d'Osne	64
Figura 13 Apoteose de São Inácio - Andrea Pozzo.....	67
Figura 14 Crianças brincado com a criança Amérique - o jardim acontecendo.....	86

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	6
LISTA DE IMAGENS	7
INTRODUÇÃO	9
1. QUEM COM FERRO FERRE, COM FERRO SERÁ FERIDO	
1.1. A materialidade: o ferro	11
1.2. A Fundição Val d’Osne	21
1.3. O artista: Mathurin Moreau	34
2. TÉSSERA E O SEGREDO (RE)VELADO	
2.1. O catálogo: mercadoria, reprodutibilidade e o fetichismo da modernidade.....	39
2.2. Por uma arte menor: cartografia da arte decorativa como ruína da História.....	44
2.3. Alegoria: o campo de batalha da significação... ..	50
3. AS CRIANÇAS ASSASSINAS	
3.1. O palácio do mercador de homens negros: Museu da República	54
3.2. A armadilha: o perigo das representações de si	57
3.2.1. <i>Afrique</i>	60
3.2.2. <i>Amérique</i>	61
3.2.3. <i>Asie</i>	62
3.2.4. <i>Europe</i>	63
3.2.5. <i>Océanie</i>	64
3.3. Outras representações.....	65
3.4. A faca: os beligerantes e a violência, a crueldade e a perversão	68
4. MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO	
4.1. Projeto universalista ou colonialidade: o que é ser moderno?	70
4.2. Animalidade: o homem e seu duplo	74
4.3. A morte: Antropoceno, capitalismo, bio-poder e necropolítica	80
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87

Introdução

As chamadas *fontes d'art* francesas, que são estátuas, chafarizes e objetos de decoração urbana feitos de ferro fundido, foram importadas de Champagne-Ardenne, uma região francesa de tradicional domínio da metalurgia, e vieram para a cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1850 a 1900. Ornamentando jardins, palácios e praças, são elementos decorativos de ordem classicista, o que traz o questionamento a respeito de quais desdobramentos de seu uso se fazem pertinentes para pensar o projeto de cidade que se quis implementar em pleno século XIX, assim como de que modo a recepção desses elementos pela cidade a transformou e em que esferas estão sendo preservados e mantidos seus discursos passados mais de 150 anos.

Ao pensar o processo de industrialização e de modernização, este trabalho tem como objetivo analisar as cinco esculturas de ferro fundido situadas no Jardim do Palácio do Catete e Museu da República, na cidade do Rio de Janeiro. Essas obras alegóricas — *Amérique, Europe, Afrique, Asie* e *Océanie* — representam os cinco continentes por meio da imagem de crianças assassinando animais típicos de cada local. Os objetos de *fontes d'art* são produzidos pela Fundação Val d'Osne, onde a própria criação é um interessante, complexo e rico fenômeno histórico.

A técnica de fundição para chafarizes e estátuas nasceu a nível industrial na França em Haute-Marne, na região de Champagne, onde se situa a Fundação Val d'Osne, cujas obras estão espalhadas pelo mundo todo. A cidade do Rio de Janeiro, com cerca de 200 peças, foi o lugar que possuiu maior acervo fora da França. Esse fato traz uma indagação: por que a cidade investiu tanto em aparatos franceses de decoração urbana no final do século XIX e meados do século XX?

As estátuas que estão no jardim do Museu da República são de autoria de Mathurin Moreau, um artista, escultor acadêmico francês típico de seu tempo, o que o faz tomar para si a missão de incorporar a estética acadêmica a sua obra, isto é, o conceito e a noção de belo na produção industrial. Assim, neste trabalho, procuro questionar de que modo algo com uma estética classista, como as produções da Fundação Val d'Osne, incluindo *Alegorias aos cinco continentes*, pode ser considerado uma obra moderna.

Retratar os continentes de forma alegórica é um tema caro e recorrente na História da Arte, e os emblemas podem ser encontrados tanto no livro de Ceasare Ripa,

Iconologia, quanto em diversas outras obras de pintura, como o teto do parlamento espanhol, ou de estátuas, iguais àquelas encontradas no Museu d'Orsay. Portanto, com esta pesquisa, procura pensar quais foram as escolhas estéticas representacionais do artista e o que elas falam sobre uma visão europeia e até mesmo moderna a respeito do mundo, de sua política, constituição e projeto de futuro.

Já nessas obras podemos observar o prenúncio de relações que hoje estão firmadas a nível geopolítico-global. São relações de poder que foram estabelecidas pela nova configuração geográfica do mundo — um mundo ocidental, eurocêntrico e capitalista, com a ascensão da burguesia enquanto classe dominante. A Europa com sua política imperialista — ou seja, com colônias espalhadas em todos os territórios da terra, com uma visão do outro como selvagem, não-civilizado e que necessita de salvação, isto é, precisa ser salvo para se tornar parte da sociedade, do ser natural, ser esse também ligado à natureza, *objetificado* e que faz parte do sistema de dominação — desenvolve um projeto não necessariamente arquitetado por indivíduos singulares, transpassados por suas subjetividades, mas um projeto maior: o projeto de uma civilização.

É preciso, então, pensar neste homem do Renascimento, pós-Idade Média — momento em que o pensamento humanista dá fim ao domínio da igreja/deus, visto como verdade absoluta, como única explicação do mundo —, que põe a própria figura no centro para, junto com a ciência, ser o novo responsável para dar conta do mundo. O período barroco é o momento de transição para o domínio da ciência no qual vivemos hoje, além de ser o momento histórico do auge da criação e utilização das alegorias, o que torna esta pesquisa mais interessante, pois esse panorama possibilita entendermos a dominação da natureza e do próprio ser humano por outros homens, o que talvez se faça presente no pensamento da modernidade até hoje.

1. QUEM COM FERRO FERRE, COM FERRO SERÁ FERIDO

1.1. A materialidade: o ferro

A de ferro é a última; logo assomou na idade deste vil metal todo o crime; o pudor, a verdade e a fé foram substituídos pela fraude e pelo dolo, por ciladas, violência e desejo de posse.

Ovídio. Metamorfoses. Tradução: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho. 2010.

Quem com ferro fere, com ferro será ferido. Nesse ditado popular, que é uma advertência de que uma ação pode encontrar reciprocidade em uma reação, é evocado o metal ferro. O Ferro, em latim *ferrum*, de elemento químico de símbolo **Fe**, é uma substância que, em temperatura ambiente, encontra-se em estado sólido, sendo extraída na natureza em forma de minério de ferro ou *sky-iron*, que pode ser traduzido por ferro oriundo do espaço, aquele que literalmente caiu dos céus por meio de meteoritos. O ferro é o quarto elemento mais abundante na crosta terrestre (cerca de 5%), apenas o alumínio entre os metais possui uma incidência maior, mas entre todos os elementos de nosso planeta, pela quantidade de sua massa, pode ser considerado o mais abundante, tanto por estar na crosta quanto no núcleo da Terra.

Para os tibetanos, por possuir uma elevada quantidade de ferro em sua composição, o *sky-iron* ou *Thokcha*, cujo nome na mineralogia é tectito por ser oriundo de meteoritos, tem grande importância simbólica e ritual, servindo de material para as mais poderosas armas, ferramentas, amuletos e objetos ritualísticos sagrados. É a matéria-prima por excelência para se forjar o *Vajra* ou *Dorje*, o símbolo do budismo *Vajrayana* ou budismo esotérico. Seu nome em sânscrito significa “o duro” ou “o forte” e *Dorje*, o termo equivalente em tibetano, quer dizer “O senhor das pedras”, ressaltando as qualidades do diamante — seu brilho e sua capacidade de não poder ser quebrado, penetrado ou partido.

O *Vajra* possui qualidades de estado de espírito e transcendência, mas ganha contorno de bem material quando é utilizado como uma arma, cetro ou bastão ritual. Sua proveniência vem dos tridentes tanto simples quanto duplos, os quais representavam o trovão nas antigas civilizações orientais. O *Vajra* representa tanto o diamante como o trovão, porque o *Thokcha* já seria um metal forjado pelos deuses nos

céus, valendo-se de suas características únicas como a indivisibilidade de forma e os espaços em vazio¹.

O *Rigveda*, ou o *Livro dos Hinos*, a mais antiga das escrituras védicas, que se considera ser de 1500 a.C., identifica o *Vajra* como sendo uma arma em forma de maça de metal com centenas ou milhares de *spikes* (espinhos ou tachas) que foi forjada para ser entregue ao rei dos deuses hindu Indra pelo deus artesão Tvashriti.

Reza uma lenda budista que Shakyamuni, ou Siddhārtha Gautama, o Buda, teria pegado o *Vajra*, a poderosa arma com a qual Indra controlava os raios, e moldado sua nova forma, deixando para trás os raivosos *spikes* e forçando uma abertura entre eles. Desse modo, criou-se um formato mais pacífico e não ameaçador. Com dentes, geralmente três ou cinco, possuindo uma abertura circular entre eles e com as pontas voltadas para o centro, a forma se parece com uma coroa real europeia, e o espaço vazio no meio dos dentes foi associado ao *Shunyata*, o conceito de vazio budista².

Essa é a lenda de origem de um dos objetos rituais do budismo forjado em ferro. Hoje, para além do uso ritual, o *Vajra* é considerado um objeto dotado de grande valor estético, histórico e arqueológico. Como as peças estão em museus em todo mundo, para o ocidente, passam a possuir o status de obra de arte, fazendo parte de um território ainda em disputa que é o de objetos etnográficos.

Na língua francesa, diz-se *fer*, palavra que servia, no final do século XI, para designar a espada e a arma antes mesmo do próprio metal. Foi durante o século XIII que o ferro também assumiu o significado de muito robusto e de inabalável. Já em meados do século XVIII, a palavra também adquiriu o sentido correlato de dureza, graças às várias armas e armaduras obtidas de ferro forjado. Vemos, assim, que seu significado figurado é múltiplo e construído historicamente.

O ferro é um metal de origem mineral, o que, por definição, é um material sólido e inorgânico, formado pelo resultado da interação de processos físico-químicos em ambientes geológicos. Muitas vezes os minerais possuem a mesma composição química — como é o caso do grafite e do diamante, pois ambos são compostos por carbono —, mas o que é primordial na distinção entre um mineral e outro é a chamada estrutura cristalina, isto é, o arranjo espacial dos átomos ou das moléculas do mineral.

De todos os 116 elementos químicos encontrados na natureza, o ferro é um dos quatorze que são essenciais para o equilíbrio nutricional do organismo. Chamados

¹ BEER, Robert. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Boston: Shambhala, 1999. p. 234.

² Op. Cit.

popularmente de sais minerais, esses elementos nutrem, auxiliam e regulam o corpo e são determinantes para a atividade de variadas células. Como nutriente, o ferro desempenha um papel de extrema importância para o funcionamento do organismo humano. A hodierna dependência desse elemento está para além dos usos empregados na manufatura e em produções de objetos ou estruturas, que se fazem cada vez mais intensas e visíveis em um mundo industrial calcado na produção seriada e em larga escala.

O site do ministério da saúde do Brasil define a função do ferro na forma de nutriente como “*essencial para a vida*”, atuando “*principalmente na síntese (fabricação) das células vermelhas do sangue e no transporte do Oxigênio para todas as células do corpo*”³. O elemento pode ser encontrado em duas formas nos alimentos: como Ferro heme, isto é, na forma orgânica, presente na hemoglobina dos eritrócitos do sangue e podendo ser achado principalmente nos alimentos de origem animal; ou Ferro não-heme, que não faz parte do complexo heme da hemoglobina devido a sua forma inorgânica, estando presente principalmente nos alimentos de origem vegetal⁴. A diferença entre os dois tipos está em sua biodisponibilidade, que é a capacidade de absorção de um nutriente pelo organismo, sendo o ferro heme o que possui a maior taxa.

A anemia — cuja etimologia vem do grego: com *A* privativo; *Haima*, sangue; e *Ia*, estado — significa “ausência de sangue”, mas seu uso é empregado como falta parcial ou diminuição dos níveis de sangue no organismo⁵, o que acarreta diversas implicações e riscos para a saúde. Uma das causas dessa diminuição dos glóbulos vermelhos ou de hemoglobinas é a deficiência de ferro. A fraqueza, ou fadiga, é um dos principais sintomas da anemia, o que reforça a ligação popular do ferro com a força e a resistência física, sendo bastante comum em uma casa brasileira escutar falarem para uma criança: “Come feijão, que tem ferro, para você ficar forte.”

Como para os tibetanos, o ferro também ganha vários significados simbólicos em diversos momentos da História e em diferentes culturas. Em um dos primeiros relatos da literatura ocidental, *Os trabalhos e os dias* (*Erga kai hemerai* em grego), o poeta grego Hesíodo, considerado em atividade entre 750 e 650 a.C.⁶, introduz o mito das cinco raças que seguem um processo de deterioração e decadência. Ele começa com

³ BRASIL. Ministério da Saúde. Programa Nacional de Suplementação de Ferro. Disponível em: <http://nutricao.saude.gov.br/mn/ferro/ferro_programa_info_geral.php>. Acesso em: 20/08/2017.

⁴ MARTINS, Cristina. *Ferro & Força! Como prevenir da anemia*. Nutroclínica, 2001.

⁵ Dicionário Etimológico. Anemia. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/anemia/>>. Acesso em: 20/08/2017.

⁶ M. L. West, *Hesiod: Theogony*, Oxford: Clarendon Press, 1966, p. 40.

a utópica raça do ouro, período no qual não era preciso trabalhar e os homens compartilhavam a bonança e a saúde com os deuses, então passa pelas raças de prata, de bronze e dos heróis até chegar à derradeira, que seria contemporânea ao poeta, a desesperadora raça ou era do ferro. Com essa visão distópica e apocalíptica, a qual se insere muito bem no mundo arcaico do poeta, em processo de dismantelamento devido ao declínio da civilização micênica e às invasões dóricas e mesmo por causa de uma crise agrária creditada por teóricos como o motivo de sua obra exaltar o trabalho, o antigo poeta utiliza o metal ferro como uma alegoria do poder, da destruição e até mesmo do *mal*.

A importância do ferro provém tanto de seu uso material quanto de seu significado histórico ou simbólico. Além do elemento estar no núcleo da Terra protegendo o planeta, também faz parte da divisão das eras Pré-Históricas, indo desde a Idade da Pedra até a Idade dos Metais, em que a última seria a Idade do Ferro. A metalurgia é a ciência ou técnica que domina os metais e trouxe grandes avanços tecnológicos para os seres humanos, o que possibilitou desenvolvimentos sociais incríveis, sendo a Idade do Ferro, ao contrário do mito de Hesíodo, o período do homem pré-histórico mais avançado tecnologicamente.

O *negro ferro*, como chamado por Hesíodo, ganha tal reputação ao longo dos séculos por estar associado às armas e à guerra, mas também por ser um material de grande resistência, permitindo a produção de objetos de qualidade e durabilidade superiores, além de servir para fins de construção. Vários ditados e expressões populares demonstram esse fato, como “a ferro e fogo”, “o diabo atenta e o ferro entra” e “o dinheiro tem aniquilado mais almas do que o ferro, corpos”. Há também muitas citações creditadas a vários pensadores, escritores ou poetas, que tornam visível o lugar simbólico ocupado pelo ferro mesmo sem deterem fontes confiáveis sobre suas origens, por exemplo: “O sofrimento é a lei de ferro da Natureza”, atribuída a Eurípides, “A política não se faz com discursos, festas populares e canções; ela faz-se apenas com sangue e ferro”, com atribuição a Otto von Bismarck, “Somos feitos de carne, mas temos de viver como se fôssemos de ferro”, creditada ao pai da psicanálise Sigmund Freud, entre muitas outras.

Demonstrando seu poder e fazendo um paralelo com a matéria orgânica, o metal inorgânico tem se mostrado uma força reguladora no Ocidente, uma instância da vida cultural e social. Com sua forma eminente de resistência e dureza, o objeto, forjado pelas próprias mãos do ferreiro e do artífice, perpetuará no tempo para além da vida de

um homem, sendo capaz de construir e destruir com sua ambiguidade imanente. Enquanto arma, já aniquilou diversos povos; enquanto matéria-prima construtiva, serviu de base para diversos artefatos e aparatos tecnológicos aptos a melhorar a vida do ser humano.

O ferro é um exemplo canônico do material usado para a *tecnologia prometeica*, conforme é chamada por Paula Sibilia em seu livro *O homem pós-orgânico*, referindo-se a uma tecnologia empenhada em aprimorar e refinar a experiência humana. A autora se apropria dos mitos de Prometeu e de Fausto e propõe dois conceitos para entender o *modus operandi* da tecnologia. Contudo, a *tecnologia fáustica* não é entendida em oposição à *tecnologia prometeica*, e sim como uma atualização dela, graças ao desenvolvimento das tecnologias digitais, que permitem a virtualização do mundo da materialidade das tecnologias prometeicas.

Segundo Sibilia, Fausto é “*animado por uma vontade de crescimento infinito, pelo desejo de superar as suas próprias possibilidades, Fausto compactua com o Diabo e assume o risco de desatar, com isso, as potências infernais*”. Tal qual ilustra o mito, a tecnologia *fáustica* apoia-se principalmente na virtualidade, na informática e na digitalização dos modos de ver, ser e estar no mundo. Fausto quer ter controle absoluto sobre tudo, quer possuir o poder criador, nem que para isso seja preciso profanar o que é considerado sacro ou até mesmo abrir mão do corpo, da materialidade.

Já Prometeu foi o titã que roubou dos deuses o segredo para poder entregar o fogo aos seres humanos, sendo sumariamente castigado por isso. Portanto, o que observamos na narrativa é um traço da humanidade, como afirma a autora: “*Tal mito denuncia a arrogância da humanidade, em sua tentativa de usurpar as prerrogativas divinas por meio de artimanhas e saberes terrestres*”. Todas as tecnologias são saberes culturais do homem. Ao analisar o mito de Prometeu, pode-se entender a tecnociência que culminará na tecnocracia moderna, em que o “*saber almeja melhorar as condições de vida dos homens através da tecnologia, graças a dominação natural da natureza*”, valendo-se de aparatos técnicos que a humanidade utiliza para o aprimoramento de seu corpo e de sua experiência de ser e estar no mundo.

No entanto, ao mesmo tempo, o destino penoso de Prometeu demonstra que “*certos assuntos pertencem exclusivamente aos domínios divinos*”, estabelecendo um limite para esse tipo de tecnologia. Há uma área limítrofe que se situa na materialidade e toda sua estrutura está apoiada em um real representacional que tem como consequência, paradoxalmente, a dependência da natureza a qual tenta dominar.

A tecnologia de fundição do ferro, também estendida à metalurgia em geral, pode ser entendida como um saber-poder, para usar o termo do filósofo francês Michel Foucault, de modo que toda tecnologia é um saber e, assim, instaura e é instaurada por relações de poder. O autor afirma que “*O poder produz saber*”, então “*poder e saber estão diretamente implicados; que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder*”⁷.

O domínio do metal, tecnologia prometeica que visa ao aperfeiçoamento do mundo e de sua experiência, é aplicado no corpo, nas instituições e nos bens produzidos, sendo um poder-saber de relevante atuação sociocultural. O ferro é um componente não-humano que está ligado em diversos níveis e graus à humanidade. Portanto, ao se pesquisar sobre isso, é possível tornar visível uma série de questões da própria sociedade, do campo de forças do qual se constitui o *socius*.

O ferro é materialidade, uma matéria densa e sólida que se faz presente no mundo, possibilitando a criação de algum objeto no plano do real, aquilo que pode ser fisicamente experimentado. As *Alegorias aos cinco continentes*, fundidas pela *Fonderie du Val d’Osne* e de autoria de Mathurin Moreau, que colaborou com a fundição entre 1849 e 1879, foram criadas por um saber-poder únicos da fundição e também do sistema de arte francês daquela época, o que pode ser entendido como parcela sociocultural no campo de significações que as estátuas abrangem. Além do mais, as alegorias possuem um significado simbólico, pois, para além dos cinco continentes, representam figuras de crianças assassinando ou atuando de forma violenta contra animais. Pode-se dizer que as figuras nas estátuas são crianças performando tais ações violentas. Ao mostrar o ser humano domando ou destruindo a natureza, a alegoria possui algo para além da materialidade, uma vez que tem o poder de significar a partir da matéria tornada ruína⁸. São enigmas para serem desvendados; segredos velados que fazem uso de uma linguagem oblíqua para depois se revelar, como pensado pelo filósofo franco-magrebino Jacques Derrida, pois re-velar é velar duas vezes. Há sempre algo de inconfessável, ou como dito pelo autor, de indizível, algo que não pode ser nomeado em um segredo⁹. Não será também o significado de uma alegoria indizível, guardando algo secreto em si? Afinal, é possível se aproximar de algum significado

⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. p. 30.

⁸ SOUKI, Zahira. *Alegoria: linguagem do silêncio*. MEDIAÇÃO, Belo Horizonte, n° 5, 2006. p. 93.

⁹ DERRIDA, Jacques. *Paixões da literatura*.

simbólico? Por que as alegorias de cada continente estariam representadas por um ato violento praticado por uma criança contra um animal? Quais relações podem ser estabelecidas entre seu material, o ferro, e seu significado simbólico, marcado por sua narrativa visual e sua iconografia? O discurso inerente a essa obra de arte alegórica, pensado pelo artista acadêmico francês Mathurin Moreau, reflete uma pesquisa artística; não é apenas uma arte para a contemplação, mas também para o debate¹⁰, o que adiciona camadas de significação para além da intencionalidade do artista, ainda mais se as obras forem pensadas no presente, após ter passado em torno de um século e meio de sua concepção.

Ao olharmos para *Alegorias aos cinco continentes*, o que pode ser apreendido? O que ficará retido na retina e ganhará significação? Ou o que olhará de volta ao ser olhado, também constituindo/significando aquele que primeiro olhou? O objeto passível do olhar, lugar canônico ocupado pela obra de arte, não é apenas representação, mas força geradora de mundos.

Desde o advento da metalurgia, o metal vem sendo usado para a criação de objetos com uma preocupação estética, para fins rituais, utilitários ou artísticos. A arte em ferro tem seu ponto máximo de expressão no século XIX com o Palácio de Cristal, em Londres, erguido em 1851 para a primeira Exposição Universal, e com a Torre Eiffel, em Paris, também construída a partir de 1886 para a Exposição Universal de 1889. As construções são expressões máximas da união entre arte, indústria e engenharia. Essas grandes estruturas de ferro que remetem ao poder — o poder que cada Estado Nação empregou e conseguiu ao construí-las, o poder dos avanços tecnológicos que a civilização europeia realizou, principalmente, ao longo do século XIX — são ícones do modernismo e de toda uma procura pela modernidade. Fazem parte desse fenômeno as estátuas e os chafarizes feitos em ferro fundido pela Fundação Val d’Osne, assim como todos os outros objetos decorativos e do mobiliário urbano produzidos por outras fundições, tanto francesas como, posteriormente, dos mais diversos lugares do mundo.

A tecnologia para manipulação do ferro sempre foi complicada e necessitou de técnicas avançadas somente alcançadas satisfatoriamente com a Revolução Industrial a partir do século XVIII, sendo a siderurgia, que é a manipulação e criação do aço — um tipo de liga de ferro-carbono mais resistente e forte —, um elemento chave para o

¹⁰ ARGAN. *História da arte italiana*. Vol. 3. São Paulo: cosac naif.

processo de modernização. Através da indústria, o uso do ferro se funde à vida das pessoas, tornando-se matéria-prima para vários objetos e artefatos criados pelo homem e naturalizados em seu cotidiano.

A produção de objetos de ferro para fins artísticos e estéticos tem seu auge no Ocidente com as *fontes d'art*, cujo nome se refere à junção de um material, o ferro fundido, com a técnica da fundição. São criados produtos decorativos e utilitários feitos em série, principalmente estátuas e equipamentos urbanos. Começando sua disseminação pela França, primeiramente Paris, a qual sofrera uma enorme renovação urbanística, espalha-se para todo o mundo como um projeto transnacional de estetização e modernização, valendo-se da estética acadêmica dominante no século XIX. A cidade do Rio de Janeiro é a cidade com mais *fontes d'art* no mundo depois de Paris¹¹.

Graças à elevada fluidez na fundição, o ferro fundido pode contar com inúmeros ornamentos muito trabalhados, o que o fez ser material fetiche e substituto ideal para o ferro forjado, assim como para o bronze, a pedra e a madeira, na produção industrial em larga escala no século XIX.

O material é feito de uma liga metálica de ferro-carbono-silício em mistura eutética, ou seja, seus compostos, ou elementos químicos, estão juntos no ponto de fusão mais baixo. A base pode conter outros componentes químicos, mas é composta de carbono e silício, tendo concentração de carbono a partir de 2,11% e de silício, que muitas vezes pode ser maior que a de carbono, entre 1 a 3%¹². A diferença para o aço, que também é uma liga metálica essencialmente de ferro e carbono, é justamente a concentração de carbono, e podem ser consideradas aço as ligas metálicas com presença de carbono de 0,008 a 2,11%, fora outros elementos residuais dos processos de fabricação.¹³

O minério de ferro é a matéria prima das fundições artísticas, pois com ele se obtém o ferro fundido. Mas quais são as técnicas de fundição usadas pela Val d'Osne? O minério de ferro vai para o alto-forno, onde sofre o processo de redução através dos combustíveis coque ou carvão e do fundente calcário, assim se produz o ferro-gusa, com concentração de carbono tipicamente de 3,5 a 4,5%. O ferro-gusa é a matéria-prima da qual se obtém tanto o ferro fundido quanto o aço. Contudo, por sua grande concentração

¹¹ ROBERT-DEHAULT, Elisabeth. DELACHAUX, Yves. Análise do material, composição e características. In: *Obras de arte em ferro fundido técnicas de conservação e restauro*: Seminário Internacional. Rio de Janeiro. 1997. Disponível em: <http://www.easylines.com.br/francis/fontrio/p3po_bas.htm#caracteristicas>. Acesso em: 25/02/2017.

¹² CHIAVERINI, Vicente. *Aços e Ferro Fundidos*. Rio de Janeiro: ABM. 1988. p. 471.

¹³ *Ibidem*. p. 21.

de carbono, é um material quebradiço. Ao passar por um novo processo de redução, a segunda fusão, no cubilô, que é um aparelho de fusão dotado de uma cuba dentro da qual pedaços de ferro-gusa da primeira ou da segunda fusão são alternados com elementos fundidores e coque¹⁴, a escória se separa do metal, gerando uma nova liga metálica que, dependendo de sua composição, pode ser o ferro fundido ou o aço. No caso das fundições, trabalha-se com ferro fundido por sua maior maleabilidade, o que permite a produção de formas mais delicadas.

A técnica com o cubilô é utilizada para a obtenção de ferro fundido desde o século XVIII. O aparelho foi inventado pelo cientista metalúrgico francês Réaumur e produz o ferro fundido cinzento, o mais utilizado para fundição artística desde o século XIX. Na atualidade, há outros aparelhos, como os fornos elétricos e a gás, que possibilitam a elaboração de peças mais complexas¹⁵.

Todo o processo de transformação do minério de ferro para as *fontes d'art* é complexo e envolve uma linha de montagem industrial, pré-automatização, com uma série de profissionais envolvidos, como o escultor, o modelador, o moldador, o nucleador, o fundidor, o rebarbador, o cinzelador, o ajustador e o aplicador de pátina¹⁶. Portanto, o escultor é aquele que é lido pela narrativas institucionais, museus e fichas de catalogações dos órgãos de proteção ao patrimônio como o artista, atuando na concepção, no desenho ou na projeção da obra e tendo um papel muito próximo do que viria a ser chamado de designer.

Todo o trabalho para se fabricar as *fontes d'art* — esculturas de ferro fundido produzidas em série — era realizado na fundição, instituição que na modernidade ganha caráter industrial, mas que remonta a tempos mais remotos. Na mitologia clássica greco-romana, por exemplo, até os deuses possuíam um ferreiro, o deus Hefesto ou Vulcano, que era o responsável por forjar todos os fantásticos artefatos presentes nessa mitologia. Passando do regime mítico para a Idade Média, outro exemplo de setor responsável pela metalurgia eram as guildas, onde os ferreiros produziam armas e ferramentas para agricultura, além de diversos ornamentos capazes de transmitir status de distinção a quem os possuísse.

¹⁴ ROBERT-DEHAULT, Elisabeth. DELACHAUX, Yves. Análise do material, composição e características. In: *Obras de arte em ferro fundido técnicas de conservação e restauro*: Seminário Internacional. Rio de Janeiro. 1997. Disponível em: <http://www.easyline.com.br/francis/fontrio/p3po_bas.htm#caracteristicas>. Acesso em: 25/02/2017.

¹⁵ Op. Cit.

¹⁶ Idem. Ibidem.

Na França, durante o *Ancien Régime*, foi comum nobres sem derrogações desempenharem atividades ligadas à metalurgia, porém na segunda metade do século XVIII, com o início do processo de industrialização, houve o deslocamento da produção de pequenas oficinas artesanais rurais para o âmbito industrial, até mesmo com o que viria a ser chamado de fundição. Assim, criaram-se dinastias de *maîtres de forges*, em francês, ou *ironmasters*, em inglês, isto é, de mestres forjadores, cujas famílias localizadas nas grandes zonas de produção ganharam poder e influência política, assim como econômica, criando várias cidades industriais. Dessa situação emergiu a Fundição Val d'Osne, que logo se tornaria a mais importante fundição de mobiliário urbano e de estátuas decorativas de ferro fundido. No próximo capítulo, irei desenvolver como ocorreu esse processo.

1.2. A Fundição Val d'Osne

*Je te crois dur comme fer.
(Eu acredito que você seja duro como ferro.)*

Expressão Francesa.

Le XIXe siècle est le siècle du fer (O século XIX é o século do ferro): a Fonderie d'Art du Val d'Osne, na França, foi a primeira a utilizar a técnica e o aparelho de Réaumur para a produção artística. O ferro era novidade tecnológica, mesmo já sendo conhecido durante milênios. Como já mencionado, a fundição se localizava na cidade de Osne-le-Val, departamento de Haute-Marne, na antiga região de Champagne-Ardenne, atualmente região de Grand Est, e trabalhava fazendo obras de arte, equipamento urbano e também elementos utilitários e ornamentais produzidos em série. Utilizando ferro fundido e espalhando suas peças por todo o mundo, a fundição foi a responsável por fundir as obras de *Alegorias aos cinco continentes*. Sua história começou em 1834 e terminou em 1986, quando a companhia fechou as portas de vez (apesar de já ter se unido a outras empresas em 1933 e de não mais se dedicar à fundição artística por várias décadas)¹⁷.



Figura 1 Fundição du Val d'Osne

¹⁷ FRANCE. Val d'Osne Fonderie. Joconde. Portail des collections des musées de France. Disponível em: < http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr>. Acesso em: 19/11/2018.

O departamento de Haute-Marne tem uma história ligada à metalurgia de mais de dois mil anos. O ferro nativo, tanto de origem telúrica ou meteórica, é raro no território francês, mas há abundante oferta de minério de ferro hidratado, granuloso ou minério em grãos, denominado minério neocomiano ou minério Portland¹⁸, o que proporciona a produção da liga metálica de ferro fundido responsável por belas peças artísticas e de maior resistência ao contato com o ar, segundo o tratado de Guettier publicado em 1847¹⁹.

Graças aos relatórios das exposições universais — documentos e arquivos gerados pelas próprias feiras, mas também por relatos de visitantes —, é possível saber o que se pensava e o que se dizia em relação aos avanços tecnológicos e industriais. *The Great Exhibition*, a primeira exposição ocorrida no Palácio de Cristal do Hyde Park, em Londres, no ano de 1851, tinha como tema “*Industry of all Nations*” (Indústria de todas as nações)²⁰. O século XIX, além de ser considerado o século do ferro devido ao fato de a produção industrial ser ligada a esse metal, é também a época de consolidação da indústria como meio de produção. A criação de obras de arte não ficaria ileso a isso, como é até hoje, como vemos nos desdobramentos da interação arte-indústria hodiernamente.

A fundição artística ficou intimamente ligada à aproximação da *beaux arts* do setor industrial. Mas o que veio primeiro? O relatório²¹ sobre a décima edição da *Exposition des produits de l'industrie française*, evento realizado em Paris em 1844 e que teve um total de onze edições, diz que a Fundição Val d'Osne foi a primeira a usar o ferro fundido para criação de objetos artísticos. Na citação a seguir, reforça-se o caráter inovador dessas produções:

Deve ser lembrado que o senhor André é o criador da moldagem em Champagne: acreditou-se durante muito tempo que as nossas fundições, geralmente convertidas em ferro, não dispunham das qualidades necessárias para serem usadas em bronze. Assim, confeccionava-se apenas marmitas e

¹⁸ ROBERT-DEHAULT, Elisabeth. DELACHAUX, Yves. Análise do material, composição e características. In: *Obras de arte em ferro fundido técnicas de conservação e restauro: Seminário Internacional*. Rio de Janeiro, 1997. Disponível em: <http://www.easylines.com.br/francis/fontrio/p3po_bas.htm#caracteristicas>. Acesso em: 25/02/2017.

¹⁹ Idem. Ibidem.

²⁰ FINDLING, John E. PELLE, Kimberly D. (Orgs). *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*. London: McFarland, 2008. pp 13-14.

²¹ Rapport du jury central. *Exposition des produits de l'industrie française en 1844*. Tome 1. p. 738. [archive] In: Gallica BNF. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857807/f809.image>>. Acesso em: 20/08/18.

*placas. O senhor André foi o primeiro a tentar utilizar o ferro fundido para outros fins.*²²

Em outro documento, o relatório do júri para a admissão no concurso de exposição pública em 1827, a fundição e o criador das peças de ferro fundido, o monsieur Jean-Pierre-Victor André (1790-1851), são reconhecidos pela excelência das obras e pela dificuldade de execução das mesmas²³. A fundição criada pelo distinto *maître de fonderies* desde a exposição regional francesa de 1844 ganha, na primeira Exposição Universal em Londres de 1851, prêmios e honrarias, chamadas de *Council Medals*, concedidas ao M. André e à *Fonderie du Val d'Osne*²⁴. Por causa de sua morte precoce no mesmo ano, André não pode colher os frutos da fama e do reconhecimento, mas as honrarias se repetem em outras exposições, além de serem sempre lembradas e comemoradas nos catálogos da companhia, como naquele de 1900 que cita os prêmios *hors concours* das Exposições Universais de Paris de 1889 e 1900.

As grandes exposições universais eram eventos de imensas proporções que contavam com o foco de seus idealizadores para o didatismo e *enlightenment*²⁵ (termo em inglês que não pode ser traduzido totalmente para o português, mas tem a ver com o Iluminismo e seus ideais, também apontado como os próprios ideais da modernidade) na relação com o público. Esses eventos eram feitos com intenção pedagógica de normatização dos padrões e dos modos de ser e estar no mundo. Portanto, eram baseados em parâmetros modernos europeus, como bem ilustrado pelo o que diz o filósofo germânico Immanuel Kant (1724-1804) no texto *Ideia de uma história universal com um propósito cosmopolita*, de 1784, que visa a pensar no homem (ser humano) na forma de espécie, voltando-se para a discussão da liberdade por meio de

²² Apud: ROBERT-DEHAULT, Elisabeth. DELACHAUX, Yves. Análise do material, composição e características. In: *Obras de arte em ferro fundido técnicas de conservação e restauro: Seminário Internacional*. Rio de Janeiro. 1997. Disponível em:

<http://www.easylines.com.br/francis/fontrio/p3po_bas.htm#caracteristicas>. Acesso em: 25/02/2017.

²³ “M. André, maître de fonderies, rue Neuve-Ménilmontant, à Paris - M. André, admis avec empressement par le jury du département de la Seine, qui connaît ses utiles travaux, n’a cependant fait parvenir à l’exposition qu’une balustrade de croisée en fonte de première fusion. Cette pièce, dont le prix était de 15 f., indiquait les progrès récents des usines situées en Champagne ; nous regrettons qu’elle n’ait pas été accompagnée d’objets d’exécution plus difficile et d’autres pièces usuelles, que cette fonte reproduit avec une économie marquée (1), et dont l’activité de la fabrication en grand dans cette province est surtout due à l’exemple que M. André en donna l’un des premiers. (1) Voyez page 75. Les ornements tumulaires, marteaux de portes, bas-reliefs, etc., en fonte de première fusion [...] étaient tirés des usines de M. André ; leurs prix, peu élevés, et leur bonne exécution les rendaient fort remarquables” PAYEN, M. Rapport du jury départemental de la Seine sur les produits de l’industrie admis au concours de l’exposition publique de 1827. Manufacturier-chimiste.

²⁴ 23e jury, Rapport sur l’Exposition de Londres. 1851.

²⁵ GRALTON, Elizabeth M. L. *Lust of the Eyes: The Anti-Modern Critique of Visual Culture at the Paris Expositions universelles, 1855-1900*. French History & Civilization, Vol. 5. 2004. p. 71.

uma visão universalista, com proposições para todos os humanos, e chegando até a considerar a necessidade de um código legal igual para todos²⁶.

Todavia, não se pode deixar de mencionar que esse universalismo contava com graus de hierarquização, pensado a partir da experiência europeia de vida e tendo o que se chama de modernidade como único modo de ser e estar no mundo. Até mesmo o ser humano é tomado como categoria metafísica, portanto, dotado de uma essência que, em sua natureza, precisa de um senhor²⁷. Outros modos de viver a vida são desqualificados e ignorados; outras sociedades com outros regimes ou sistemas se tornam passíveis de serem educadas, “domadas”, para que cheguem à linha final de uma reta evolutiva, posição esta hegemônica já ocupada pela Europa.

Assim, a industrialização, o método base de produção capitalista, vai se tornar o meio básico e comum de produção de manufaturas, possibilitando, com o acúmulo de capital e de recursos, a criação de bens padronizados e em maior quantidade, todos voltados para o consumo dos mercados, principalmente o do mercado externo. É interessante pensarmos que, desde a Revolução Industrial até a atualidade, foram feitas inúmeras tentativas de resistência, buscando linhas de fuga contra a homogeneização e pasteurização trazidas pela modernidade e pela industrialização. De certa maneira, desde a emergência da Idade Moderna, com o Renascimento e sua luta pela liberação, a arte, como arte liberal e não mecânica, coloca-se à parte da pasteurização, em um lugar privilegiado de expressão da singularidade e da subjetividade, para usar termos deleuzianos, de cada ser humano, o que é representado pela figura proeminente do artista.

A própria indústria recorreu à arte no século XIX para desenvolver produtos de maior qualidade, apuração estética e visualidade, com os movimentos *Arts and Crafts*, *art nouveau*, Bauhaus, entre outros, o que foi concomitante à criação dos liceus de artes e ofícios e depois das cadeiras universitárias de desenho industrial e design, sendo a profissão de designer totalmente absorvida e aceita pelo mercado e por toda a produção industrial. É ingênuo, no mínimo, ou totalmente não ortodoxo, idealizar, projetar ou criar qualquer produto (mercadoria) sem pensar sua comunicação visual. Em contrapartida, também é um ato ingênuo um consumidor perceber algum produto sem levar em conta toda uma lógica industrial que elabora uma estética a fim de tornar mais

²⁶ KANT, Immanuel. *Ideia de uma história universal com um propósito cosmopolita*. Trad. Artur Morão. p. 9. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/kant_ideia_de_uma_historia_universal.pdf>. Acesso em: 19/11/18.

²⁷ Idem. p. 10.

eficiente a inserção desse objeto em determinados mercados, ou seja, para ser consumido por certos tipos de clientes.

A fundição artística carrega em si pertencer aos dois mundos: o da indústria e o da arte. O último é o da estética e da visualidade academicista, de fonte neoclássica, perpassado por toda a alta cultura, que antes tinha acesso mais restrito, ligado aos ciclos hegemônicos de poder. Já o primeiro é um mundo ligado aos modos de produção e aos processos industriais de criação de bens. Dois polos que participam do processo cultural e econômico, porém não como contradição, ou simples ambiguidade; eles não se contrapõem, e sim se complementam, uma vez que ambos se constituem como forças que partem da Europa e se instauram como únicas ou superiores no restante do mundo.

A Val d'Osne, no entanto, não foi a única fundição artística. As fundições Calla, em Paris, e Ducel, em Pocé-sur-Cisse, no departamento de Indre-et-Loire, foram as primeiras a se juntar à criação de objetos artísticos, logo seguidas por outros grandes fundidores, como a Fonderie de Tusey, também chamada de Muel, em Tusey-Vaucouleurs, no departamento de Lorraine, a Fonderie Denonvilliers, em Sermaize-sur-Saulx, no departamento de Marne, a Fonderie Thiébaud Frères, em Paris, e a Voruz, da cidade de Nantes, na região de Loire-Atlantique²⁸. Fora outras três também do mesmo departamento da Fundição Val d'Osne, Haute-Marne: as fundições Durenne, em Sommevoire, a Capitain-Gény, agora chamada de Ferry-Capitain²⁹, em Vecqueville, e as Fonderies de Saint-Dizier, em comuna de mesmo nome.

Demonstrando todo o seu empreendedorismo, com seu caráter industrial e uma visão de arte aplicada à vida e ao cotidiano de uma sociedade, o M. Victor André foi o homem responsável por criar a Fundição Val d'Osne, fazendo emergir um mercado de objetos artísticos produzidos em série nunca antes visto e criando uma verdadeira indústria, que contou com grandes artistas acadêmicos na época do auge do academicismo francês. Ao lograr de toda a tecnologia e capacidade de produção industrial, ele pôde produzir e exportar uma grande série de objetos para todo o mundo, bem antes da normatização do design profissional que imperou no século XX.

No artigo “As fundições artísticas: suas histórias e seus escultores”, reproduzido no site Fontes d'Art Rio de Janeiro em razão de um seminário internacional ocorrido

²⁸ ROBERT-DEHAULT, Elisabeth. DELACHAUX, Yves. Análise do material, composição e características. In: *Obras de arte em ferro fundido técnicas de conservação e restauro: Seminário Internacional*. Rio de Janeiro. 1997. Disponível em:

<http://www.easyline.com.br/francis/fontrio/p3po_bas.htm#caracteristicas>. Acesso em: 25/02/2017.

²⁹ *Vecqueville: de Capitain à Ferry-Capitain*. Disponível em: <<https://www.fontesdart.org/vecqueville-de-capitain-a-ferry-capitain/>>. Acesso em: 25/02/2017.

nos dias 1 e 2 de julho de 1997, no Rio de Janeiro, a respeito de técnicas de conservação e restauro, o qual se dedicava a estudar e manter viva a lembrança deste fato que marcou a história da cidade, isto é, a enorme presença de peças da Fundação Val d’Osne na região, sendo o Rio a cidade que mais possui estátuas francesas em ferro fundido depois de Paris, a autora e pesquisadora Elisabeth Robert-Dehault expõe o seguinte trecho sobre o surgimento da fundição:

Em 1833, Jean Pierre Victor André, administrador de forjas, decide lançar-se nesta aventura e, em 28 de outubro de 1834, solicita ao rei Luís-Felipe autorização para construir um alto-forno. Sua escolha recaí curiosamente num local antigamente ocupado por um mosteiro, afastado da cidade e escondido no fundo de um vale: Val d’Osne. Naquela época, todas as usinas eram instaladas sobre cursos d’água de vazão regular e suficiente para provocar o giro das rodas d’água. O Osne é um riacho. Em compensação, minério de excelente qualidade abunda nas florestas próximas, bem como areia. Autorizado por ordem real de 5 de abril de 1836 para construir sua usina, Jean Pierre Victor André começa pela edificação do alto-forno, ainda existente até hoje, e inicia rapidamente uma produção voltada para a fundição decorativa: ‘a fundição ornamental era desconhecida antes do senhor Victor André. Limitava-se à produção de tubos, placas e potes. O senhor André montou de ponta a ponta a indústria da fundição ornamental do ferro fundido’, escreverá em 1912 o cronista de Val d’Osne, abade Hubert Maréchal³⁰.

Junto com Antonio Bulhões e Eulalia Junqueira, Robert-Dehault é também responsável pelo livro *Fontes d’Art chafarizes e estátuas franceses do Rio de Janeiro*, do ano 2000. Na obra, é proposto um levantamento do fenômeno das *fontes d’art* na cidade, processo este iniciado em 1995 pela exposição “Estátuas e chafarizes franceses no Rio de Janeiro”, realizada de 20 de junho a 30 de julho daquele ano, na Casa França-Brasil. Desde de 1995, tanto para essa exposição quanto para o seminário internacional já citado, foram catalogadas todas as obras da Fundação Val d’Osne existentes na cidade. Entretanto, fora esses eventos e publicações, é notória a falta de pesquisas e bibliografias sobre esse tema em português e até mesmo em francês. Mesmo sendo

³⁰ ROBERT-DEHAULT, Elisabeth. *As fundições artísticas: suas histórias e seus escultores*. Obras de Arte em Ferro Fundido Técnicas de conservação e restauro: Seminário Internacional. Rio de Janeiro. 1997. Disponível em: <http://www.easyline.com.br/francis/fontrio/p3po_bas.htm>. Acesso em: 25/02/2017.

considerado um evento de menor importância no mundo da arte, as *fontes d'art* permitem compreender os complexos fenômenos artísticos e culturais que levaram à produção destas peças em ferro fundido, lançando luz sobre nuances do século XIX, um momento em que o mundo vivia intensas transformações socioculturais.

O século XIX foi marcado por acontecimentos no ambiente cultural, pois foi uma era de invenções, descobertas, revoluções e transformações dos modos de vida, com grandes desenvolvimentos nos campos das ciências naturais e biológicas, incluindo a metalurgia, que proporcionaram as bases para os avanços tecnológicos do século XX e XXI, assim como intensas mudanças nos sistemas políticos. Houve a Revolução Industrial em emergência na Inglaterra, a ascensão e queda de Napoleão e seu programa conquistador, a união e as consolidações dos últimos estados modernos na Europa, como a Alemanha e a Itália, a independência da América Ibérica e o surgimento de repúblicas, além do programa Imperialista Europeu. Desse modo, fundamentou-se toda a base para o capitalismo se fortalecer, e a Era Vitoriana passa a sofrer grande crítica no século posterior ao ser lembrada por seus rígidos valores morais.

Com a consolidação da Revolução Francesa, o *Ancien Régime*, com seu absolutismo encarnado na figura do monarca soberano, deixa de ser a forma representacional dos Estados, de modo que a burguesia assume o papel de classe dominante e gerenciadora de privilégios sociais via a acumulação de capital, o que é permitido em termos pela produção excedente, graças aos métodos fabris de produção. Posteriormente, a partir da década de 1910, haverá um salto dado pelo fordismo na sistematização e otimização das linhas de produção.

Nesse século, como comentado no famoso texto do filósofo judeu-germânico Walter Benjamin (1892-1940)³¹, Paris é eleita a capital do mundo devido ao projeto de abertura de grandes avenidas e *boulevards*, assim como por seu modo de vida de fazer compras em galerias e frequentar cafés e centros culturais. Aos poucos a modernidade vai tomando forma, e a vivência capitalista burguesa passa a ser exportada. Ainda que, muitas vezes, seja imposta através do reforço das práticas coloniais na África e na Ásia acarretado pela perda das colônias da América e pela necessidade de importação de matérias-primas e de exportação de bens de consumo pelo método industrial de produção. Todo esse *modus vivendi*, com pretensões de universalidade, é um meio de domesticar o globo terrestre.

³¹ BENJAMIN, Walter. Paris capital do século XIX. In: *Walter Benjamin: Textos Escolhidos*. Trad. Flavio Khote.

Na primeira parte do texto, intitulada *Fourrie ou as passagens*, Benjamin fala sobre as galerias e a revolução que elas causaram por serem destinadas à venda de objetos de luxo: “As galerias são centros comerciais de mercadorias de luxo. Em sua decoração, a arte põe-se a serviço do comerciante. Os contemporâneos não se cansam de admirá-las. Por longo tempo continuaram a ser um local de atração para os forasteiros.”³². São templos de luxo industrial³³, como foram chamadas em um Guia Ilustrado de Paris. Contudo, são também centros de inovações tecnológicas para a época, pois havia a iluminação a gás e o uso do ferro na arquitetura, ainda que não possamos esquecer que servem para fins da classe dominante, no caso a burguesia, cujo intuito é vender seus produtos para perpetuar suas relações de domínio e poder.

*A segunda condição para o surgimento das galerias é dada pelos primórdios da construção com ferro. Nessa técnica, o Empire viu uma contribuição para a renovação da arte no antigo sentido grego. Boetticher, o teórico da arquitetura, expressa uma convicção generalizada quando afirma que “o princípio formal da sabedoria helênica há de entrar em vigor em função das formas artísticas do novo sistema”. O Empire é o estilo do terrorismo revolucionário, para o qual o Estado é um fim em si mesmo. Assim como Napoleão reconheceu bem pouco a natureza funcional do Estado enquanto instrumento de dominação da classe burguesa, tampouco os arquitetos daquela época reconheceram a natureza funcional do ferro, com o qual o princípio construtivo principia a sua dominação na arquitetura. Nas vigas de sustentação esses construtores imitam colunas pompeianas e nas fábricas eles imitam moradias, assim como mais tarde as primeiras estações ferroviárias tomam por modelo os chalés. “A construção adota o papel de subconsciente.” Nem por isso deixa de começar a se impor o conceito de engenheiro, do engenheiro oriundo das guerras da revolução, começando então as lutas entre construtor e decorador, École Polytechnique e École des Beaux-Arts.*³⁴

Benjamin ressalta certas sobreposições de significações do uso do ferro na arquitetura, destacando a estética clássica, presente também nas *fontes d’art*, caracterizada pelo gosto *a la grecque* (à grega) ainda vigente na época e que orientou o regresso a um *grand goût* (grandioso gosto) europeu desde o século XVIII. As grandes

³² Idem. p. 31.

³³ Idem. ibidem.

³⁴ Idem. Ibidem.

descobertas arqueológicas e o início de suas escavações — Herculano, em 1738, e Pompeia, em 1748 — foram disseminadas nas décadas seguintes em livros de gravuras por toda a Europa. Entre os mais importantes para a disseminação de modelos que serviram de fontes para artistas, pesquisadores e modistas, estão os oito volumes de *Le Antichità di Ercolano Esposte*, publicados entre 1757 e 1792 pela *Regia Stamperia* do Reino de Nápoles. Foi Carlos VII de Nápoles, monarca do Reino de Nápoles que se tornou Carlos III da Espanha depois de 1759, quem mandou iniciar as escavações e distribuir a publicação para membros influentes da corte em vez de 29ria29-la. Isso também serviu de presente para personalidades emblemáticas de outras nações³⁵.

Um *Greek Revival* já se fazia presente na Inglaterra desde o final do século XVII. Em 1734, foi criada a *Society of Dilettan*, uma sociedade encarregada de financiar expedições para a Grécia. Na corte de Luís XV, os *marchands merciers*, locomotivas do gosto, sempre estavam em busca de novidades e novas tendências para conquistar seus refinados e nobres compradores. Então, na década de 1750, houve uma eclosão de itens *a la grecque*³⁶.

No âmbito acadêmico, o saxão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), tomado como um dos precursores da disciplina História da Arte por seus textos — o primeiro, de 1755, intitulado *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Reflexões sobre as imitações das obras gregas na pintura e na escultura) e seu projeto mais ambicioso, considerado uma obra-prima, chamado *Geschichte der Kunst des Alterthums* (História da Arte Antiga) e publicado em 1764 —, interpretou o que foi entendido como a arte helênica através do surgimento de inúmeras fontes de pesquisa contemporâneas a ele, defendendo a supremacia dos gregos sobre os romanos, que eram vistos como simples cópias. Assim, com o neoclássico, a partir da segunda metade do século XVIII e grande parte do XIX, ser antigo era o mais moderno possível.

O neoclassicismo não foi apenas uma reação contrária ao barroco e ao rococó, que foram os movimentos anteriores, fazendo emergir esse gosto pelo o que era considerado parte da antiguidade, mas também um processo de secularização da arte e de alianças com os poderes estatais. Isso remonta ao Renascimento e é intensificado com as monarquias absolutistas, sendo uma peça chave nas relações de poder em toda

³⁵ ROCHEBRUNE, Marie-Laure de. El estilo “a la griega” o la primeira fase del neoclasicismo francés. In: *El gusto “a la griega”: nacimiento del neoclasicismo francés*. Patrimonio-Nacional: Madrid. 2008. pp. 13 – 18.

³⁶ Op. Cit. p. 14.

Europa. Há uma complexidade de fatores que permite o surgimento do neoclássico, assim como há fatores que são afetados por ele. Ao emergir, esse movimento cria mundos, como o da estética clássica que a fundição Val d'Osne toma para si no século XIX, uma estética apropriada, uma vez que pertence à distinção do campo hegemônico de poder.

O neoclassicismo não é um retorno às fontes da história, ao clássico: é antes consciência da impossibilidade da recuperação do clássico como história e a melancolia, o sentido do presente como vazio que dela derivam. A antiguidade é ciência ou arqueologia, ou mesmo é ideal, filosofia. A arte se posta no caminho da filosofia, e como tal pode ser uma estética (Canova) ou uma ética (David).³⁷

O historiador da arte Giulio Carlo Argan não considera o neoclassicismo como um movimento historicista, e sim ahistórico, sendo esse o motivo pelo qual se desenvolveu em toda a Europa³⁸. Por estar fora da história, poderia transitar por todos os países, minando regionalismos e padronizando as diversas produções em um denominador comum. Assim, além de vender as mesmas produções, também cria demandas futuras consoantes. Há paralelos entre a estética e a ética neoclássicas e o modo de operação da Revolução Industrial no que tange a normatização e ordenação da vida, não apenas como força castradora e repressiva, mas também como força geradora de vida, semelhante ao que Michel Foucault entende por características geradoras de poder, isto é, uma microfísica do poder:

Uma microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. Temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é o “privilégio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas — efeito manifestado e às

³⁷ ARGAN, G. C. *História da arte italiana: de Michelangelo ao Futurismo*. Vol. 3. São Paulo: Cosac Naify. 2013. p. 413.

³⁸ *Ibidem*. *Ibidem*.

*vezes reconduzido pela posição dos que são dominados. Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que “não têm”; ele os investe, passa por eles e através deles; apoia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apoiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança.*³⁹

Esse poder se ramifica e se torna capilar, daí uma microfísica dessas forças, atuando nesse campo e modificando-o, mas também sendo modificadas por ele. A homogeneização e pasteurização industrial — tanto neoclássica quanto de outros dispositivos que fazem parte da modernidade, como a razão iluminista e a mercantilização — limitam outros modos de vida, mas permitem e geram muitos dos modos de vida até hoje. Mesmo com toda a crise da representação e com a luta de uma autonomia da arte trazida pela arte modernista, o neoclássico ainda é um signo de distinção social e status.

As *fontes d'art* são obras de caráter estético neoclássico. O século XIX é conhecido pelo revivacionismo de estilos e por ser o período em que a disciplina História se consolida junto com as outras ciências humanas. Para os europeus, o mundo todo passa a ter uma história, mesmo que sobre um ponto de vista evolucionista, e toda a história pode ser contada e até revivida. Torna-se um grande catálogo no qual se pode escolher a própria narrativa de seu passado, aquilo que o constitui. Para o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), a função teleológica da História se define por ser o curso de transformações da humanidade e de sua sociedade. Portanto, é pensada como história das diferenças, e a essência humana é tida como algo sempre em transformação por uma inerência histórica do próprio ser humano⁴⁰. O singular se junta ao universal e funda a experiência histórica. Hegel, que viveu no século XIX, pensou contemporaneamente a história e teve grande influência em vários pensadores.

Na busca pelas diferenças, o que é exótico ganha novo acento e passa a ser valorizado, mesmo se só valer para o outro e não na própria sociedade europeia. A procura romântica pela diferença e pela singularidade, assim como a crença no indivíduo, ambigualmente se desenvolve, tendo como pano de fundo toda uma unidimensionalidade da vida e um projeto colonizador.

A Fundação Val d'Osne lança ao mundo um processo *estetizador* não apenas de esculturas e chafarizes, pois a empresa produz e vende os mais diversos aparatos, alguns

³⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. p. 29.

⁴⁰ HEGEL. *A Razão na História*. Lisboa: Edições 70. 1995. p. 33.

com fins unicamente ornamentais e outros apenas funcionais. Por exemplo, é ofertado em catálogo um estábulo para cavalos e também diversas imagens religiosas para adoração. No entanto, em sua grande maioria, os produtos juntam as duas esferas, a do ornamento e a da função, como as famosas *Fonte Wallace*, que são fontes urbanas fundidas pela Val d’Osne nomeadas devido ao financiador Sir Richard Wallace, que doou cem dessas fontes para Paris em 1876 e depois para várias outras cidades do mundo. O Rio de Janeiro foi um dos locais que as recebeu. Três modelos idênticos chegaram à cidade e estão localizados em uma praça do bairro de Santa Cruz, no Parque Nacional da Tijuca e no Parque da Cidade, na Gávea.

Nas *Fontes Wallace*, projetadas pelo escultor francês Lebourg, observa-se a orientação classicista da arte acadêmica, o modelo vigente europeu para a arte. Há quatro cariátides e cada uma representa alegoricamente alguma virtude — a *Bondade*, a *Caridade*, a *Sobriedade* e a *Simplicidade* —, bem à moda do século XIX com seu uso da linguagem alegórica, como também foi caro a Mathurin Moreau ao desenhar e projetar as *Alegorias aos cinco continentes*.

A *Fonderie du Val d’Osne* conheceu seu apogeu com as exposições universais na segunda metade do século XIX e tanto seu método de produção como suas obras francesas foram importados para vários lugares do mundo. Como já dito, o Rio de Janeiro, com seus projetos de renovação urbana no início do século XX, foi a cidade com mais obras da Val d’Osne fora Paris. Porém, logo após a Primeira Guerra Mundial, quando foram feitos vários monumentos aos mortos, indicado no catálogo especial editado em 1921, a fundição artística caiu em declínio, e muitos modelos usados de moldes foram utilizados para fazer munição na Segunda Guerra Mundial. Foram respeitadas apenas as imagens sacras, que ficam agora no lugar chamado de paraíso na fundição desativada.

A companhia cessou definitivamente suas operações em julho de 1986⁴¹ depois de uma série de fusões, como em 1936 com sua concorrente Durenne, mudando para *Société générale de fonderie*, e em 1971 para *Générale d’hydraulique et de mécanique*. O declínio não ocorreu apenas por causa da guerra, mas também devido à própria

⁴¹ FRANCE. Porteil du Patrimoine culturel Site de Champagne-Ardenne. *Haut fourneau, fonderie (fonderie d’ornement) Barbezat et Cie, puis S.A. des Hauts Fourneaux et Fonderies d’art du Val d’Osne, puis S.A. des Ets Métallurgiques A. Durenne et du Val d’Osne, puis Générale d’Hydraulique et de Mécanique* [archive], dossier de 1989, sur le portail du patrimoine du site de Champagne-Ardenne. Disponível em: <<http://inventaire-patrimoine.cr-champagne-ardenne.fr/dossier/haut-fourneau-fonderie-fonderie-d-ornement-barbezat-et-cie-puis-sa-des-hauts-fourneaux-et-fonderies-d-art-du-val-d-osne-puis-sa-des-ets-metallurgiques-a-durenne-et-du-val-d-osne-puis-generale-d-hydraulique-et-de-mecanique/33abdc03-9e35-46c7-8fb4-4c4879f58d1e>>. Acesso em: 20/11/2018.

revolução estética que o modernismo trouxe para a arte. As *fontes d'arts* não são mais produzidas pela Val d'Osne, mas estão espalhadas por todo mundo e são consideradas patrimônio de diversas nações, uma vez que são pedaços de metal trabalhados pelo ser humano que muito têm a dizer. Além disso, as obras ainda são vendidas por pequenas fortunas nas grandes casas de leilão.

1.3. O artista: Mathurin Moreau

Como fenômeno estético, a existência é sempre, para nós, suportável ainda.

Friedrich Nietzsche. A Gaia Ciência, §107.

Entre os grandes artistas que trabalharam para a Fundação Val d'Osne, destaca-se Mathurin Moreau (1822-1914), autor de diversas obras, como as estátuas que formam as *Alegorias aos cinco continentes*, comprovado nas *planches* do catálogo n°2 de 1900 e na *planche* 603, na qual as estátuas *Europe, Asie, Afrique e Amérique* estão inscritas sob os números 394 a 397 respectivamente, com o título e o nome do artista abaixo de cada uma. A estátua da alegoria *Océanie* aparece na *planche* 624^A sob o número 809, porém sem nenhuma indicação de título ou autoria.

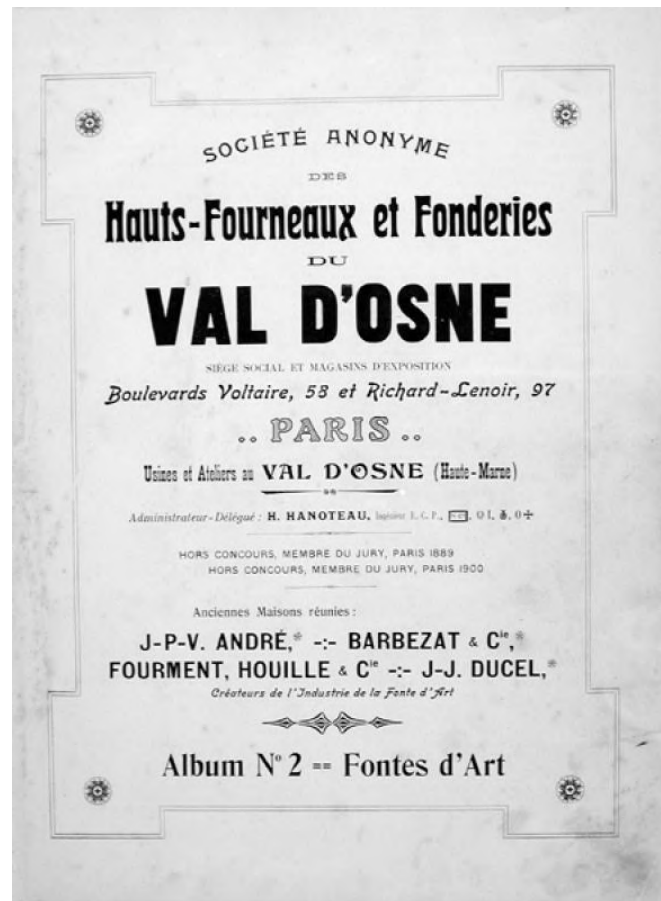


Figura 2 Catálogo n°2 de 1900 Fonderie du Val d'Osne

Mathurin Moreau nasceu em Dijon no ano de 1822. Seu pai, Jean-Baptiste-Louis-Joseph Moreau (1797-1855), era um escultor proeminente na região da Borgonha, e seu avô, de quem herdou o nome, era serralheiro. O artista tinha dois

irmãos mais novos, o escultor Hippolyte Moreau (1832-1927) e o caçula Auguste Moreau (1834-1917).

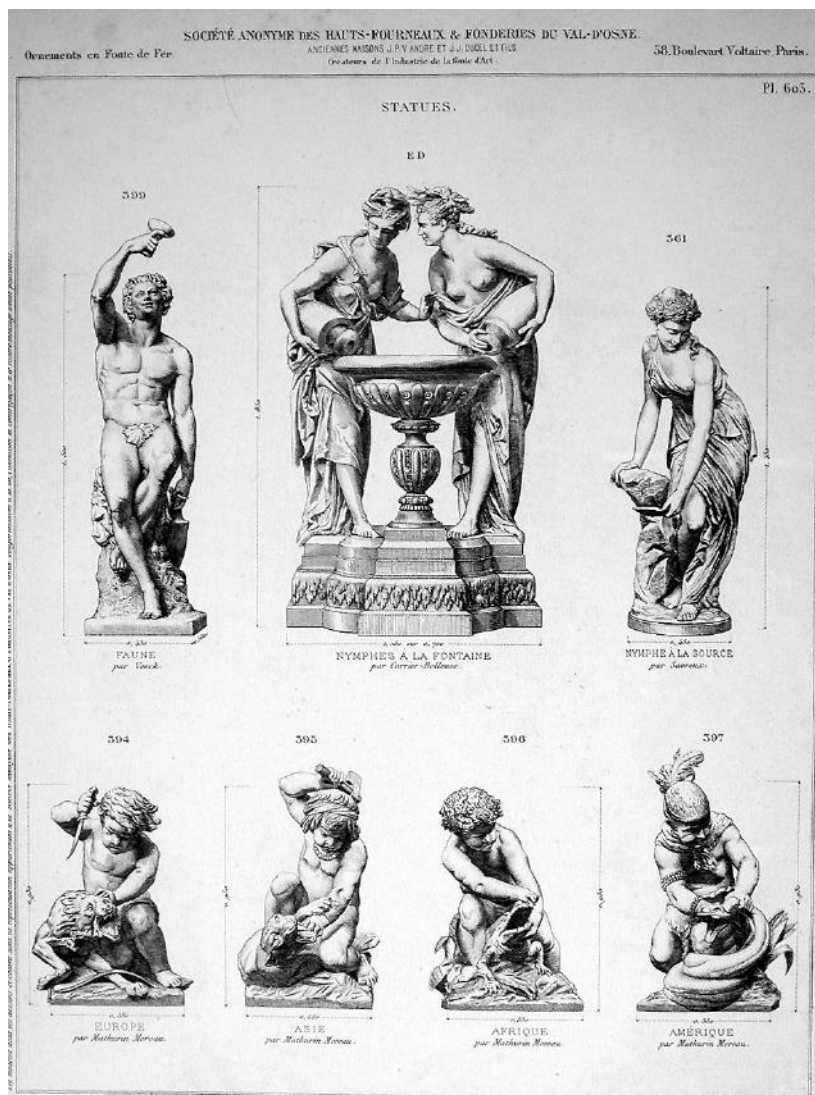


Figura 3 Planche 603

Observa-se, assim, que a arte e o trabalho com o metal faziam parte de sua família. Como muitos membros de famílias de artistas, Mathurin Moreau começou a estudar com seu pai em Dijon e, em 1841, ingressou na École de Beaux-Arts de Paris. Ao longo da trajetória de estudante, foi aprendiz de Jules Ramey (1796-1852) e Auguste Dumont (1801-1884). Em 1842, ganhou uma viagem para Roma⁴², prêmio máximo para um aluno de artes, passando pela *Vila de Médici* e recebendo influência da arte clássica italiana.

⁴² FRANCE. Mathurin Moreau. Joconde. Portail des collections des musées de France. Disponível em: <http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr>. Acesso em: 19/11/2018.

A Itália ainda não era um Estado-Nação unificado, mas a junção de reinos em 1871, muitos submetidos a potências estrangeiras, dá fim ao processo de unificação. Desde o Renascimento, foi o centro da arte europeia, entretanto, no século XIX, teve seu domínio contestado justamente pela produção de arte acadêmica francesa, na qual se insere o artista Moreau. Mesmo assim, ir à Itália ainda representava a máxima honra que um estudante de outro país poderia receber e a academia da região servia de modelo para todas as outras. Como suas terras foram lugar das grandes descobertas arqueológicas, Herculano e Pompeia, a Itália influenciou diretamente a estética neoclássica.



Figura 4 Planche 624

A partir da segunda metade do século XIX, a arte acadêmica francesa é pejorativamente chamada de *art pompier*. Não se sabe ao certo como o termo foi introduzido, podendo ter a origem em várias situações, podendo ser uma alusão aos capacetes gregos parecidos com os dos bombeiros ou uma distorção do termo francês *pompéiste* – uma alusão aos trabalhadores das escavações de Pompeia, entre outras situações. Todas ligadas ao deboche da arte acadêmica pela sua busca por referências do passado. Era uma arte tida como pomposa e recebia dos ditos artistas modernos essa conotação depreciativa⁴³. O famoso livro de Jacques Thuillier, “Peut-on parler d’une peinture pompier?”, de 1984, defende que, para ser sustentado, o conceito de *art pompier*, precisa do dualismo com a *avant-garde*, para a denominação fazer sentido.

Só pode ser tida como uma arte oficial, dura e rígida, assegurada pela tradição se for oposta, relacionada, com os fazeres artísticos dos muitos modernismos. Assim, para o autor a definição temporal da *art pompier* é no período que começa em 1863 com a obra de Edouard Manet (1832-1883) *O almoço na relva* de 1863 e segue até a eclosão da Primeira Guerra em 1914⁴⁴. Esse antagonismo, no específico recorte de tempo, uma virada no gosto estético, com a vitória da arte moderna.

Thuillier escreve seu livro na época em que a arte academicista estava sendo recuperada. Esse movimento volta a ocupar um lugar de certo destaque na História da Arte em 1986, principalmente devido à criação do Museu d’Orsay de Paris, dedicado à arte do século XIX. saindo assim do limbo em que havia ficado enclausurado, o que fez com que as obras de vários artistas ficassem esquecidas, ou escondidas, como por muito tempo ocorreu com o trabalho de Mathurin Moreau.

⁴³ JORGE, Marcelo Gonczarowska. Comentário a ‘Peut-on parler d’une peinture pompier?’, de Jacques Thuillier. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ha/pompier_mgj.htm>. Acesso em: 20/11/2018.

⁴⁴ THUILLIER, Jacques. Peut-on parler d’une peinture “pompier”? Paris: Presses Universitaires de France, fevereiro de 1984. pp. 19 -20.



PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO
 Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e
 Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórico-Cultural
 Coordenadoria de Projetos Especiais
 Gerência de Projetos e Obras
 Gerência de Arqueologia

	AP - Área de Planejamento: AP1 Nome: Chafariz Monumental do Jardim do Monroe Localização: Praça Mahatma Gandhi - Cinelândia Propriedade: <input type="checkbox"/> Municipal <input checked="" type="checkbox"/> Estadual <input checked="" type="checkbox"/> Federal <input checked="" type="checkbox"/> Desconhecida Proteção Legal: <input type="checkbox"/> Municipal <input checked="" type="checkbox"/> Estadual <input type="checkbox"/> Federal <input checked="" type="checkbox"/> nenhuma Material Construtivo: <input checked="" type="checkbox"/> Alvenaria <input type="checkbox"/> Ferro Fundido <input checked="" type="checkbox"/> Cantaria <input checked="" type="checkbox"/> Outros Funcionamento: <input type="checkbox"/> Em funcionamento <input checked="" type="checkbox"/> Desativado Estado de Conservação: <input type="checkbox"/> Excelente <input checked="" type="checkbox"/> Bom <input checked="" type="checkbox"/> Regular <input checked="" type="checkbox"/> Ruim <input checked="" type="checkbox"/> A vistoriar Proposta de Intervenção:
	Breve Histórico: Monumento do século XIX, datado de 1861. Chafariz do tipo Vasques, autoria de Mathurin Moreau. Fundições do Val D'Osne, França. Trazido da Áustria em 1878.
	

Figura 5 Ficha catalográfica Chafariz Monroe

O artista, que estudou na *Académie royale de peinture et de sculpture* francesa criada em 1648 por decreto real assinado por Luís XIV (1638-1715), teve uma longa e fecunda carreira repleta de sucesso e honrarias. Suas obras são inumeráveis e, em estilo sempre clássico, ele conseguiu, de forma elegante e requintada, encontrar na figura da mulher uma fonte de inspiração inesgotável. Moreau participou de inúmeros aperfeiçoamentos técnicos realizados pelo processo de fundição em ferro e também foi prefeito do 12º *arrondissement* de Paris. A primeira obra de ferro fundida trazida para o Brasil por D. Pedro II, o Chafariz Monroe, que está até hoje na praça Mahatma Gandhi, na Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro, foi feita por Mathurin Moreau.

2. TÉSSERA E O SEGREDO (RE)VELADO

2.1. O catálogo: mercadoria, reprodutibilidade e o fetichismo da modernidade

*Ele deixará a tabuleta, e eu deixarei versos.
A certa altura morrerá a tabuleta também, e os
versos também.
Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a
tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos.
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto
se deu.
Em outros satélites de outros sistemas qualquer
coisa como gente
Continuará fazendo coisas como versos e vivendo
por baixo de coisas como tabuletas,
Sempre uma coisa defronte da outra,
Sempre uma coisa tão inútil como a outra...*

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa). Fragmento.
Tabacaria — Presença, N.º 39, julho de 1933.

A obra *Alegorias aos cinco continentes* não foi concebida como uma unidade, como um só conjunto escultórico. Há cinco esculturas avulsas — *Afrique, Amérique, Asie, Europe* e *Océanie* — que fazem parte dela. Cada uma representa um lugar e, juntas, elas formam a alegoria aos cinco continentes, um tema caro à História da Arte. As peças feitas pela Fundação Val d’Osne foram produzidas em série para serem vendidas por catálogo. A capa do álbum nº 2 do catálogo de 1900 pode ser vista na Figura 2 e as *Planches* nº 603 e nº 624, nas quais se encontram as estátuas no catálogo da *Société anonyme des fonderies et ateliers de construction du Val d’Osne* de 1900, correspondem às Figuras 3 e 4.

O catálogo era a forma de disseminação e venda de obras/produtos. O valor de mercadoria é intrínseco ao modo de produção em série por ferro fundido, o que faz parte de seu caráter indubitavelmente mercantil tanto quanto mercadológico. Como pode ser observado, é orgulhosamente assinalado na capa do catálogo a disponibilidade de mais de 40.000 itens para venda. Na descrição dos produtos, cada item possuía um número e contava apenas com a imagem, as medidas e, em alguns casos, o nome do artista e/ou da obra.

No primeiro capítulo de *O Capital*, Marx ressalta que a mercadoria é um traço característico das sociedades capitalistas: “A riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece [erscheint] como uma ‘enorme coleção de

mercadorias”⁴⁵. É isso o que vemos nos catálogos da Fundação Val d’Osne: uma enorme coleção de mercadorias. As estátuas em ferro fundido presentes hoje no jardim do Palácio do Catete, antiga sede da República brasileira, para além de serem obras estético-artísticas ou alegorias, são mercadorias francesas já de caráter genuinamente industrial.

A produção industrial permitiu que o método de reprodutibilidade técnica, como foi chamado por Walter Benjamin, isto é, a capacidade de reproduzir obras de arte por meio de tecnologias que possibilitem a cópia e a reprodução, substituindo uma existência única por uma existência serial⁴⁶, fosse explorado e maximizado de forma antes não vista. Mesmo observando as mudanças causadas pelos novos métodos de reprodutibilidade da arte, como a litografia e, mais tarde, a fotografia e o cinema, o filósofo reconhece que as obras de arte sempre foram suscetíveis à reprodução. A própria fundição em metal, nesse caso com o ferro, faz parte desse sistema na qualidade de fenômeno industrial, ainda que já fosse utilizada pelos gregos com o cobre no processo de cunhagem⁴⁷.

A utilização do ferro fundido, diferentemente da reprodução cinematográfica, ou fotográfica, ou até mesmo das diferentes técnicas de gravura, produz obras ainda presas em sua materialidade e fixas no que Benjamin chama de aqui-e-agora, isto é, em sua existência única no lugar em que está⁴⁸. As *fontes d’art* não possuem a portabilidade de uma gravura ou de uma fotografia, mesmo sendo produzidas em série, pois ficam alocadas em um ponto físico-geográfico específico e pertencem àquele local. Ali são senhoras absolutas, afetando e sendo afetadas pelo lugar em um movimento de mão-dupla. Olhar uma fotografia, seja digital ou analógica, que pode ser vista em qualquer lugar, sem que sua localização necessariamente afete ontologicamente a obra, é diferente de olhar uma estátua, uma vez que esta reina pelo pertencimento a um sítio único.

Ver as estátuas de *Alegorias aos cinco continentes* no jardim do Museu da República é diferente de ver qualquer uma das estátuas avulsas espalhadas pelo mundo, ou suas imagens no catálogo, pois, por mais que tenham sido criadas para serem

⁴⁵ MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo, 2013 p.113. [grifo do autor]

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. p. 13. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

⁴⁷ *Ibidem* p. 10.

⁴⁸ *Ibidem* p. 12.

reproduzidas e, sobretudo, para serem elementos decorativos, tanto do mobiliário urbano quanto residencial, elas ainda guardam, em certo grau, o que Walter Benjamin chama de *aura*, um conceito que tem como elementos centrais a autenticidade e a unicidade. O autor define aura como figura singular composta de elementos espaciais e temporais, “*uma aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja*”⁴⁹. Para ilustrar, pode-se usar a metáfora da aura de um objeto natural para falar da aura de um ente histórico, pois o olhar lançado ao objeto natural, como uma montanha em uma tarde de verão, é o ato de contemplar e deixar-se invadir pela aura desse objeto. Portanto, a aura é o que se percebe de um objeto único, é um modo de se *aproximar* de algo.

Mesmo com o caráter da reprodutibilidade técnica, as esculturas da Fundação Val d’Osne não superaram totalmente a aura da obra de arte, uma vez que ainda possuem autenticidade, afinal uma obra de arte é também todo o espaço e o tempo percorridos por ela, ou seja, não apenas por elementos físicos, de modo que a história da obra é uma parte constituinte e ontológica desta. A aura também se liga ao fato de as estátuas pertencerem a um sítio único e específico, onde têm a recepção efetuada por seus observadores, ativando o caráter de serem únicas naquela experiência. Por mais que essas peças não possam ser pensadas pela via da originalidade, porque podem haver várias outras dispersas pelo mundo, que não seriam simples cópias, mas obras tão originais quanto as do Museu da República, a posição física das esculturas no mundo está intrinsicamente conectada a um aqui-e-agora sempre reativado.

A Fundação Val d’Osne criou inúmeras mercadorias e muitas também podem ser consideradas obras de arte, pois compactuam com os preceitos estéticos vigentes na época da criação. Fora o valor estético ou artístico, adiciona-se o valor de serem objetos históricos. Ou seja, são um patrimônio cultural de interesse histórico. Atualmente, com o término das atividades da fundição, já não podem mais ser reproduzidas, então até a unicidade — outro elemento fundamental da aura para Benjamin, que pode ser definida pelo caráter único e tradicional da obra de arte, noções que estão ligadas ao valor de culto e à sacralização das obras⁵⁰ — é ativada.

⁴⁹ Ibidem p. 14.

⁵⁰ ARAUJO, Bráulio S. R. de. O conceito de Aura de Walter Benjamin e a Indústria Cultural. Pós, v.17, n.28, São Paulo. Dez. 2010. p. 124.

A simples comercialização, por meio do mercado, das obras de arte as tornam essencialmente mercadorias? Para Adorno e Horkheimer, não⁵¹. No texto “*A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*”, os autores demonstram que os criadores dos objetos artísticos, engendrados em uma complexa rede de relações oriundas dos processos de produção e comercialização desses bens, conseguem muitas vezes produzir obras sem ter por finalidade os mercados: “*A falta de finalidade da grande obra de arte moderna vive do anonimato do mercado. As demandas do mercado passam por tantas mediações que o artista escapa a exigências determinadas...*”⁵².

Nesse ponto, a arte possui uma espécie de autonomia tolerada pela burguesia, o que Adorno e Horkheimer chamam de estética idealista, isto é, a finalidade sem fim⁵³, ou o que se pode chamar de arte pela arte: mito moderno da autonomia da arte na sociedade capitalista burguesa. Com a consolidação dos meios de produção fordista no século XX, os autores observam como esse mito de arte sem fins objetivos é propriamente pervertido pelo mercado (sistema capitalista) e atuar para o mercado passa ser o destino final da produção artística na indústria cultural. Mesmo uma arte invendível só é apresentada para o público através do financiamento interessado, utilizando a publicidade.

Esse fato é elucidado pelo exemplo das transmissões de música feitas pelas rádios: não se cobra nada dos ouvintes, porém a transmissão só é possível graças ao apoio publicitário de grandes companhias. Vale lembrar também que o próprio aumento das vendas de eletrônicos, como aparelhos de rádios, e a geração de energia são motivos para que ocorram transmissões gratuitas ao grande público⁵⁴.

O termo *Indústria Cultural* se refere a um mundo em que a própria cultura passa por uma industrialização, em que “*Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo.*”⁵⁵. Esse postulado, válido para as relações exercidas no século XX, marcou toda a produção dessa época. Todavia, muitos desses processos já podiam ser observados no século XIX, desde a promoção da Revolução Industrial, a qual permitiu esses modos de subjetivação e esses meios de produção. A fundição criada pelo senhor Victor André está inserida nesse contexto,

⁵¹ ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 147- 148.

⁵² *Ibidem* p. 147.

⁵³ *Ibidem* p. 148.

⁵⁴ Op. Cit.

⁵⁵ Op. Cit.

atuando por muitos dos dispositivos que depois passaram a ser hegemônicos no século XX.

Para o antropólogo americano Roy Wagner (1938 - 2018) a cultura é sempre inventada, se valendo da invenção não como algo necessariamente ruim ou falso, mas como potência, fator gerador de mundos. Pensando os signos e os significados, partindo da dialética entre convenção e diferenciação para a interpretação e criação dos mesmos, toda ação humana é pensada. Preocupado com temas como a linguagem, e obviamente, sua disciplina a Antropologia – historicamente a disciplina feita para estudar o homem em sua ação no mundo, ou seja, a cultura – nascida do próprio choque entre diferentes culturas. Em seu livro *A invenção da cultura*⁵⁶, publicado pela primeira vez 1975 com uma atualização em 1981, discorre sobre o carácter inventivo da ação etnográfica, gerando a necessidade da criação e utilização do termo cultura. Na necessidade de se traduzir dois diferentes modos de ser e estar no mundo, o antropólogo inventa as culturas, a que está visitando também a sua própria. Mas na história do conceito cultura há outros significados, como o que chama cultura de salão de ópera onde a arte está incluída.

O autor, nos diz que em toda palavra enunciada, todos os seus significados são evocados, e não só o antropólogo inventa a cultura, mas o artista também. As criações, expostas no catálogo da *fonderies du Val d'Osne* são um exemplo, nesse projeto de arte se está inventando uma cultura.

⁵⁶ WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

2.2. Por uma arte menor: cartografia da arte decorativa como ruína da História

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.

Walter Benjamin, Teses sobre o conceito da História, aforismo 7, 1940.

Estar à margem: essa é a posição sempre ocupada pelas artes decorativas. As estátuas de ferro fundido de *Alegorias aos cinco continentes* não deixam de ser itens de mobiliário urbano com caráter ontológico ornamental-decorativo. Alocadas em um limbo, as esculturas não são consideradas obras-primas, pois são obras industriais executadas em série. Ainda assim, sua resolução estética ascende ao classicismo, fato que concede validação na qualidade de objeto artístico, porém afastam essas peças de uma consanguinidade com as obras modernas. São estátuas que estão destituídas da aura da originalidade, mas são senhoras do espaço que ocupam e, com elas, podemos revisitar o passado. O aqui e agora é imanente e emanante, porque sempre está se atualizando.

Pensar o historiador como “*um pesquisador de evidências periféricas, aparentemente banais, incertas, mas capazes, se reunidas em uma trama lógica, de reconstruir a estrutura dinâmica de seus objetos*”⁵⁷ serve de premissa para se fazer a micro-história, e não aquela macro, contada pelos vencedores que evidenciam grandes atos e indivíduos. Ao contrário, é a história dos esquecidos, dos perdedores, dos pormenores, dos acontecimentos triviais que torna possível o processo de passagem do indizível ao dizível. Valendo-se dos escombros e observando a enorme pilha de ruínas acumuladas⁵⁸, o passado só se deixa fixar como um relâmpago no momento em que é reconhecido⁵⁹, como diz Walter Benjamin em suas famosas *Teses sobre a história*.

Fazer a articulação histórica do passado não é conhecê-lo “como de fato foi”, mas sim apropriar-se de uma reminiscência⁶⁰ que invoca um momento de perigo — o perigo de servir às classes dominantes, os detentores do poder, na forma de instrumento, perpetuando assim as relações de dominação. A missão do materialismo histórico, considerada revolucionária por Benjamin, é fixar uma imagem do passado justamente no momento do perigo; uma imagem fractal, que só encontra regra na irregularidade ou

⁵⁷ VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2012. p.109.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Autêntica: Belo Horizonte, 2012. p. 15.

⁵⁹ Ibidem. p. 09.

⁶⁰ Ibidem. p. 10.

na fragmentação, marcando um momento temporal distendido que expõe o que antes estava oculto.

Benjamin escreveu: “*Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie*”⁶¹. A partir dessa citação, podemos ultrapassar a dicotomia cultura *versus* barbárie e pensar não apenas em polos opostos, mas na necessidade da existência da barbárie para a cultura e também como essa própria cultura considerada superior pode ser ela mesma uma forma de barbárie. Todo o discurso ontológico de cultura e civilização, culminando nos preceitos de uma civilidade que é a base ideológica da modernidade, é fundado sobre essa dicotomia. Todavia, um simples exercício de deslocamento do ponto de vista permite verificar que muitos dos ditos “atos civilizados” operam com a mesma violência, perversidade e crueldade sobre os corpos e sobre outros modos de ser e estar no mundo, formando assim um paradoxo. O historiador materialista, para Benjamin, é aquele que percebe, mesmo olhando para uma manifestação cultural, como a ciência ou a arte, que não é possível fazer isso sem se confrontar com o horror.

A História da Arte é uma disciplina que visa a compreender uma parte da produção cultural humana chamada arte, o que engloba tanto o material e a forma como também as relações estéticas engendradas pelo ser humano através de sua existência. Ou seja, são as ruínas de uma catástrofe única que, ao olhar, se é impelido, de costas, pois, ainda se está olhando para o acúmulo de ruínas, para um futuro tomado por um vento muito forte que se chama progresso⁶². Essa é a própria alegoria do *Anjo da História* em pleno movimento, que é invocada por Benjamin no aforismo 9 das *Teses sobre o conceito de História*. A imagem demonstra uma história fractal, transformada em mônadas, que a partir dos fragmentos, das ruínas, objetiva entender, significar e ressignificar o que chamamos de passado e, com esse movimento, faz o mesmo com o presente, assim como projeta um futuro, tornando-o possível.

A História da Arte se aproxima do que Walter Benjamin defende por história materialista, uma vez que analisa um fragmento da produção cultural humana — a arte. Não obstante, muitas vezes cai no vício historicista já citado e propaga, segundo o autor, a dominação das elites, atuando como um dispositivo das classes dominantes, perpetuando as relações de poder a favor da hegemonia.

⁶¹ Ibidem. p. 13.

⁶² Ibidem. p. 15.

Com o movimento de extrair os cristais das coisas, da voragem do tempo, ao contemplá-los juntos, em toda sua estranheza, e ao percebê-los como fragmentos nos quais ainda há vida⁶³, Benjamin vai na contracorrente do historicismo idealista, o qual via o passado como eterno. O materialismo histórico, por outro lado, tem a tarefa de engajamento com a história a cada novo presente, ou seja, faz uso de uma consciência, da própria situação do presente, rompendo o *continuum* da História clássica ou idealista. Não é apenas uma linha rumo ao progresso, não há unidade, pois, a linearidade foi abolida. Cada vitória dos vencedores é questionada porque o historiador materialista sabe que nem os mortos estão a salvo se os vencedores continuarem a perpetuar seus domínios.

A crítica de Benjamin à História, mais precisamente ao que ele chama de historicismo clássico ou idealista, diz respeito à relação “ôntica” despertada pelo tempo histórico clássico. Essa palavra é retirada da obra do filósofo Martin Heidegger, o qual propõe distinguir duas palavras derivadas de ontologia: ôntico e ontológico. Ontologia é tudo aquilo referente ao ser. No grego, a palavra “ser” é *on* e “os seres” se diz *to onta*⁶⁴, o que, para Aristóteles, era o campo “*do conhecimento da realidade última de todos os seres, ou da essência de toda a realidade*”⁶⁵.

A palavra ôntico diz respeito ao ente em sua própria existência, aquilo que ele é em si mesmo, o modo como ele se vê e também como o mundo o vê⁶⁶. O ontológico, em contraposição, refere-se aos seres concebidos como objetos do conhecimento; é a relação de um ser diante de outro ser, isto é, a relação sujeito *versus* sujeito, e não mais sujeito *versus* objeto. O ontológico pressupõe sair do comum e buscar enxergar o que nem todo mundo vê, indo além do ôntico e exercitando-se na constante busca das raízes dos acontecimentos, das causas de tudo o que ocorre no que se chama “realidade”. Isso seria o que acontece em uma ontologia, ou seja, em um grupo de entes-seres⁶⁷. Como diz Marilena Chauí: “A ontologia estuda as essências antes que sejam fatos da ciência explicativa e depois que se tornaram estranhas para nós.”⁶⁸.

O historiador materialista é aquele que procura um acordo ontológico com a História, que seria um ente ideal e atemporal, não uma coisa real, com a qual, partindo

⁶³ BORDINI, Maria da Graça. Walter Benjamin, messianismo e materialismo histórico. *WebMosaica - Revista do Instituto Cultural Judaico: Marc Chagall*, v.3, n.2, p. 52, julho/dezembro. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/26237>>. Acesso em: 05/11/2017.

⁶⁴ CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000. p. 50.

⁶⁵ Op. Cit.

⁶⁶ Ibidem. p. 304.

⁶⁷ Op. Cit.

⁶⁸ Ibidem. p. 308.

de um preceito relacional, seria possível relacionar-se ontologicamente. Porém, como a História é feita por humanos falando de humanos e de suas relações com o passado e, principalmente, com o outro, é necessário repensar as relações de poder, para ir além das simples camadas de aparências, das relações causa-efeito, transformando o olhar para a acumulação de ruínas em um saber localizado e invocando um acordo ontológico com a História através da ética e da política. Poderíamos aproximar essa ideia da visão de Donna Haraway no texto *Saberes Localizados*, em que a autora procura refletir criticamente sobre a epistemologia do Norte, essencialmente moderna, masculinista, elitista e branca, para então propor uma nova objetividade, fundada através da objetividade científica e baseada em um saber local que se afaste de todos os universalismos.

Carlo Ginzburg afirma que o conhecimento histórico é: “*indireto, indiciário e conjectural*”⁶⁹. Remontando à genealogia da epistemologia no Ocidente — principalmente das ciências ditas humanas, da qual a História faz parte —, ele ressalta o paradigma indiciário pertencente às disciplinas humanas em oposição à objetividade das ciências da natureza, que facilmente podem ser traduzidas à abstração matemática, satisfazendo quantitativamente seus conceitos e tornando-se a forma ideal/idealizada de alcançar a objetividade da ciência moderna. Essa tende a ser uma maneira de traduzir o mundo, porém não é a única nem a mais completa, como gostaria de ser. Ainda assim, foi eleita como modo hegemônico pela modernidade, especialmente pelo mito do laboratório, como bem salienta Bruno Latour no livro *Jamais fomos modernos*⁷⁰.

Segundo Ginzburg⁷¹, o paradigma indiciário de proveniência venatória, relacionado também com as artes divinatórias e operando por meio de conjecturas, é alusivo a um saber de detetive, pois, através de pistas e indícios, consegue vislumbrar um fato antes obscuro e necessariamente inacessível sem as pistas, fazendo assim inferências a fim de dar um diagnóstico e, algumas vezes, até um prognóstico.

A necessidade de se olhar para os pequenos detalhes é uma das premissas da micro-história. Desse modo, narrativas microscópicas, ou seja, fatos pequenos, banais e triviais que passariam despercebidos, podem emergir e romper os limites entre historiografia e literatura, ainda que não seja uma ficção, pois sempre se relaciona com

⁶⁹ GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mito, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 157.

⁷⁰ LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 26 – 35.

⁷¹ GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mito, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 151 – 153.

dados históricos. Portanto, é uma narrativa literária com descrição etnográfica especificamente localizada, baseada em indícios e feita a partir das conjecturas de seu criador/autor. Também é o exercício de extrair exaustivamente o máximo possível de uma fonte ou personagem, isto é, o objeto de estudo.

O olhar lançado para as esculturas da obra *Alegorias aos cinco continentes* não pode ser ingênuo. Em anuência com todas as teorias epistemológicas e historiográficas apresentadas, este trabalho procura extrair o máximo de conjecturas possíveis de sua fonte, que são as estátuas das crianças assassinas presentes no jardim do Museu da República. Não para ir de um cenário micro a um macro, que pretenderia dar conta do objeto estudado, mas para pensar o objeto na qualidade de ruína, fragmento e, sobretudo, potência.

Nas reflexões acerca da escrita de Franz Kafka, Gilles Deleuze e Felix Guattari criaram o conceito de literatura menor, que deve ser pensado a partir de uma escrita feita por um escritor húngaro-judeu utilizando a língua alemã, uma língua imposta e burocrática para ele. Por essas razões, essa língua é entendida pelos filósofos como uma língua menor, o que não significa inferior, pois sua potência está justamente no uso de uma língua que não pertence a Kafka. Recuperando essa noção de potência do menor, seria possível pensar em uma arte menor dentro da tradição europeia de representação de outros continentes do mundo? A fim de arrancar uma tradução, há possibilidade de representação do mundo por meio de uma arte europeia representacional e decorativa? Ao mesmo tempo em que a arte decorativa é tida como menor na própria tradição da arte, ela dá distinção e fala da visão hegemônica do colonizador. Portanto, seria possível o colonizado se reconhecer nelas?

Embora seja uma arte menor, é uma representação que comunica o discurso do vencedor e foi escolhida pelo governo brasileiro da Primeira República para ser colocada no jardim do Palácio do Catete. Ser menor é não estar no poder, mas na época em que as estátuas foram feitas, elas estavam. Talvez o olhar lançado sobre elas agora revele uma forma de arte menor, isto é, um território duplo, tanto menor quanto hegemônico, suscitando potência em todas essas possibilidades. Uma alegoria sempre provoca a desterritorialização e então a reterritorialização de significados. As imagens evocam uma ética não só em relação aos outros homens, mas ao mundo de modo geral.

Uma análise teórico-crítica, localizada e propagada por conjecturas, alinha-se ao pensamento do dispositivo cartográfico proposto por Deleuze e Guattari, no qual o ato de fazer pesquisa é entendido não como a busca da representação do mundo no

resultado da pesquisa, e sim como criação de mundos. A pesquisa é tanto um agenciamento do mundo quanto também ser agenciada por ele. Este trabalho busca aproximar-se dessa metodologia, embora não tenha a pretensão de dominá-la, e procura ver o campo da imanência para se deixar guiar pelas afetações. Foram feitas inúmeras proposições de problematizações, que servirão de dispositivo para trazer à luz questões antes guardadas em segredos, ainda que a pesquisa não pretenda dar conta do significado dessas imagens. O texto não buscará responder às questões guiadoras, como por que o artista escolheu representar as estátuas dos continentes com crianças matando animais, mas irá pensar junto com as obras através dessas indagações, olhar para elas e sendo olhado de volta, para construir em conjunto mundos possíveis de significação.

Seja qual for o motivo da escolha de representação das *Alegorias aos cinco continentes* na forma de crianças matando animais, isso não foi feito ingenuamente ou por acaso. Foi uma escolha retórica, ligada ao discurso, ou seja, usando um dispositivo que quer dizer algo. Por ser uma figura engajada, faz-se necessário pensar em seus pormenores, nas tensões e nas sombras não visíveis, assim como no motivo desse discurso: por que as estátuas das representações dos continentes foram elaboradas a partir de crianças matando ou praticando violência contra animais?

2.3. Alegoria: o campo de batalha da significação

*Começo a conhecer-me. Não existo.
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me
fizeram,
Ou metade desse intervalo, porque também há
vida...*

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa). Fragmento.
Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993). P. 124.

Em *Animal Farm*⁷², romance de 1945 escrito por George Orwell (1903-1950), lê-se na parede ao fundo do antigo estábulo: “*Todos os animais são iguais*”. Com peso de lei, esse é o sétimo mandamento da fazenda dos bichos, gritado e decorado por todos. Contudo, posteriormente, a afirmação será corrompida pela complementação: “*mas alguns são mais iguais que outros*”, o que regula toda a base legal do sistema político que se torna hegemônico na fazenda dos bichos, o *animalism*⁷³.

Como a narrativa é elaborada a partir de personagens animais antropomorfizados em suas condutas morais, o romance é interpretado como uma alegoria, e muitos também o entendem como uma metáfora da Revolução Russa de outubro de 1917. Todavia, o texto assume a forma de uma crítica a sistemas políticos totalitários, como diversos vistos durante o século XX, principalmente os que utilizaram promessas de liberdades advindas das revoluções, mas se corromperam ao fim, tornando-se frequentemente iguais ou piores do que os sistemas que derrubaram e efetuando na prática apenas uma troca de controle do poder.

Nesse romance, os porcos, que no desenrolar da trama ficam sob a chefia do porco-líder Napoleão, podem ser comparados a uma classe política dominante que passa a gozar pós-revolução dos mesmos privilégios de que reclamavam anteriormente. No livro, vemos que os porcos passam a se distinguir dos outros animais e a contar com vantagens, regalias e distinções que eram consideradas vícios e símbolos de corrupção na classe dominante deposta, no caso os humanos.

Explicitar o que um texto, um romance ou qualquer outra obra literária, ou artística, quer realmente dizer seria fazer uma interpretação hermenêutica baseada na lógica e na subjetividade do próprio leitor; todavia, dizer que o romance de Orwell é sobre a Revolução Russa de 1917, para além de uma interpretação, é também um gesto

⁷² Publicação com o nome no Brasil de *A Revolução dos bichos*.

⁷³ Animalismo na tradução em português.

político, e ainda que se possa afirmar que toda interpretação o seja, a alegoria talvez seja o meio que torna tal gesto mais evidente.

Não se pode negar que a Revolução Russa foi uma das maiores tentativas de transformação social já efetuada no transcorrer da história. Muito é discutido e debatido acerca de seus desdobramentos, tensões e contradições, os quais trouxeram reflexos sólidos de dor, privação e sofrimento ou de expressão, liberdade, prazer e bonança para o homem soviético, mas nada é conclusivo, pois, para todo o mundo, certamente não há pedaço de terra que não tenha sido afetado. Nenhum posicionamento político é inocente, nem mesmo a abstenção ou a alienação, afinal a política sempre está ligada às relações de poder. O ato de alguém querer representar o mundo é político e muito pode ser elucidado a partir das visões políticas desse sujeito, ou dos agenciamentos coletivos de enunciados que o perpassam.

Mas o que é uma alegoria? Como um romance, uma imagem, um quadro, uma escultura ou um poema pode ser lido como alegoria? Quais são seus mecanismos de funcionamento, seus campos de força, suas relações e implicações? E sendo definido como um conceito, também se faz válida a pergunta: qual a sua história?

A partir do levantamento dessas questões e tendo em vista que este trabalho não pretende esgotá-las, e sim se permitir ser afetado por elas, busca-se explorar um dos cernes ontológicos das estátuas em *Alegorias aos cinco continentes*, fundidas pela Val d’Osne e desenhadas/projetadas/criadas/feitas (qual dessas palavras se encaixa melhor?) por Mathurin Moreau na França na segunda metade do século XIX.

O nome alegoria, dado por Filão de Alexandria (25 a.C. – 50 d.C.)⁷⁴ — que em sua etimologia é proveniente de *allos*, outro em grego, e *agorium*, que é o ato do dizer na ágora, ou seja, falar publicamente, o que forma a expressão “outro dizer” — torna-se uma forma de linguagem que pretende dar a ver, através da aparência, significações subjacentes⁷⁵, ocultas, uma coisa que quer dizer outra, ou seja, é claramente uma luta pelo poder da significação⁷⁶. É uma linguagem muda que é capaz de significar através da ruína, ou da matéria morta, revelando um segredo ao mesmo tempo que sempre volta a o velar.

Conforme mencionado, etimologicamente alegoria significa “outro dizer”, ou seja, uma coisa significar outra. No entanto, o próprio sentido etimológico da palavra

⁷⁴ SOUKI, Zahira. *Alegoria: a linguagem do silêncio*. Mediação. Belo Horizonte, n° 5, novembro de 2006. p. 95.

⁷⁵ Op. Cit.

⁷⁶ KOTHE, Flavio. *Alegoria*. São Paulo: Editora Ática. 1986. p. 15.

não dá conta da potência alegórica, que vai muito além de apenas uma coisa querer dizer outra⁷⁷. Por ser uma figura de linguagem atrelada ao discurso, a imagem alegórica é uma forma de significar outra coisa para além da coisa representada, ou seja, uma alegoria tem algo a dizer. Ao utilizar o recurso da alegoria, busca-se seu poder persuasivo, uma retórica oblíqua, pois, como afirmado por Michel Foucault, o discurso “*não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; [...] não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder pelo qual queremos nos apoderar*”⁷⁸. A alegoria é abertura de mundo, mas também fechamento, territorializando, desterritorializando e reterritorializando, fazendo sempre um movimento processual, um movimento de metamorfose.

De todo modo, ao procurar a genealogia do conceito de alegoria, observa-se que nem sempre ele foi o mesmo. No artigo “Alegoria: a linguagem do silêncio”, Zahira Souki traça uma trajetória da própria variação de significado que o conceito foi adquirindo ao longo das épocas e das diferentes culturas, elegendo como momento de emergência do conceito a cultura egípcia, cujos hieróglifos sempre guardaram mais significados do que parecia à primeira vista.

A alegoria pode ser usada tanto na criação de uma obra como também na leitura dela. Muitas vezes uma obra alegórica implica uma leitura alegórica, que procura acompanhar o movimento incessante de busca pelo outro, pois o significado dado pelo outro⁷⁹ é o ponto de contato com o mundo:

*A leitura alegórica do texto, como reverso de seu processo de auratização, conduz o seu gesto semântico à relação das forças existentes no meio de produção e de consumo no texto. A questão do próximo/distante acaba desvelando a sua relação com a hierarquia social. A auratização é, na prática, preponderantemente um processo de legitimação do dominante. Caberia a leitura alegórica fazer o desvendamento de tais mecanismos.*⁸⁰

Por ser o campo de batalha das significações, a alegoria está atrelada ao poder hegemônico e deve confrontá-lo. Quais forças sairão vencedoras e serão significantes?

⁷⁷ KOTHE, Flavio. *Alegoria*. São Paulo: Editora Ática. 1986. p. 88.

⁷⁸ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso: Aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014. p. 10.

⁷⁹ Op. Cit. 75.

⁸⁰ Op. Cit. 76.

É necessário estar muito atento a esse processo e não se deixar cair nas armadilhas do poder, ou melhor, é necessário perverter e subverter o significado que a hegemonia quer impor.

As estátuas fundidas pela Val d'Osne operam essa subversão ao serem chamadas neste trabalho de Crianças Assassinas, o que vai contra a lógica colonial que parece ter desenvolvido as representações, mesmo sabendo que o fato de ser um trabalho acadêmico o faz estar no campo hegemônico das significações.

Cada obra de arte é um segredo, uma tábua esperando ser encontrada por alguém humano ou não humano que irá ler seu segredo, pois só assim ela está viva. É preciso haver contato para que se constitua enquanto obra. Como diria Derrida, um segredo nunca é totalmente revelado; revelar é velar duas vezes. Assim, utilizando o conceito de alegoria desenvolvido aqui, no próximo capítulo busco os significados subjacentes, os segredos das obras.

3. AS CRIANÇAS ASSASSINAS

3.1. O palácio do mercador de homens negros: Museu da República

*O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquista-lo,
ainda que tenha razão.*

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa). Fragmento.
Tabacaria — Presença, N. ° 39, julho de 1933.

As obras de *Alegorias aos cinco continentes* analisadas neste trabalho se encontram espalhadas pelo jardim do Palácio do Catete (Figura 6). Construído entre os anos de 1858 e 1867, primeiramente como Palácio de Nova Friburgo, o lugar serviu de solar para o comerciante e cafeicultor Antônio Clemente Pinto, 1º Barão com grandeza de Nova Friburgo (1795-1869). O palácio foi erguido na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império, e tornou-se símbolo do poder econômico da elite uma cafeicultora escravocrata como era a sociedade brasileira oitocentista⁸¹.

Valendo-se de grande poder econômico, o projeto do palácio contou com a participação de inúmeros artistas de prestígio, como o arquiteto de origem prussiana Karl Frederich Gustav Waehneltdt, que veio para o Brasil em 1852 e permaneceu até 1870. Para além do palácio do barão de Nova Friburgo, ele foi autor do zimbório da Candelária e vencedor do projeto para o Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em 1859, obra não realizada. Ainda recebeu a medalha de prata na Exposição Geral de 1862 da Academia de Belas Artes por seus projetos e desenhos de arquitetura para o barão, entre eles, o Solar do Barão, a chácara em Nova Friburgo, além do Palácio Gavião e da estação terminal para estrada de ferro D. Pedro II⁸².

Também participaram do projeto do palácio os pintores Emil Bauch, Gastão Tassini e Mario Bragaldi. O projeto do jardim do solar é atribuído ao paisagista francês Auguste François-Marie Glaziou, embora essa atribuição se apoie apenas na opinião de alguns historiadores e de artigos da imprensa que trataram do tema⁸³. Em 1867, deu-se como concluída a obra do jardim e do palácio de Nova Friburgo, ainda que tenha demorado dez anos para que realmente terminasse⁸⁴.

⁸¹ Site do Museu da República. História do Palácio do Catete. Disponível em: <<http://museudarepublica.museus.gov.br/o-museu/>>. Acesso em: 13/02/2017.

⁸² FOLLY, Luiz Fernando Dutra et al. *Barão de Nova Friburgo: impressões, feitos e encontros*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2010.

⁸³ TERRA, Carlos G. *Os jardins no Brasil no século XIX: Glaziou revisitado*. 2. ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2000. p. 59.

⁸⁴ Op. Cit.

O orgulho do barão em possuir o solar pode ser visto na pintura exposta no Museu da República, na qual ele e a baronesa são retratados com a maquete do que viria a ser o palácio. Com a morte do barão, em 4 de outubro de 1869, e a mudança de regime, o local foge do destino de virar hotel e é vendido em 1896 para a república recém-formada, transformando-se na sede e morada de inúmeros presidentes até a transferência em 1960 da capital federal para Brasília. Sem abandonar o ar palaciano e aristocrático, a propriedade é o exemplo perfeito de uma casa senhorial dos 1800s.

Quando passou a ser sede da República no movimento de renovação da cidade, leia-se europeização, proposto pelo prefeito Pereira Passos no ano de 1906, a casa, assim como o jardim, foi submetida a uma grande reforma. Acredita-se que a alegoria da fundição Val d'Osne tenha sido adquirida nesse período, mas não há nenhuma comprovação documental desse fato. Portanto, a construção que abrigou a República então e que hoje acomoda seu museu oficial tem sua proveniência ligada à aristocracia, ou seja, paradoxalmente o novo regime político se apoiou nos simbolismos de poder do antigo regime, o Império.

O barão era membro da classe dominante do Brasil, formada por latifundiários escravocratas, e tinha sua avultada fortuna advinda da exploração do trabalho escravo. Quando o embaixador suíço visitou a região do Cantagalo, uma das regiões onde o barão possuía algumas de suas inúmeras propriedades, muito se especulou sobre a origem de tamanha fortuna e ele próprio deu a entender possíveis origens ilícitas⁸⁵. Contudo, é certo que o barão se devotou a atividades ligadas ao tráfico de escravos, o que era a atividade econômica mais lucrativa na época⁸⁶, lembrando que o Brasil foi o país que mais recebeu escravos e o último do Ocidente a abandonar a escravidão como modo de produção.

É interessante pensarmos nos símbolos que a República brasileira queria propagar, não só ao usar as alegorias europeias, mas também ao se valer dos signos de distinção oriundos da escravidão. Também é necessário refletir sobre como a elite brasileira está conectada com esse fato.

⁸⁵ BOTELHO, Janaína. Barão de Nova Friburgo: O mercador de vidas humanas. Disponível em: <<http://avozdaserra.com.br/colunas/historia-e-memoria/barao-de-nova-friburgo-o-mercador-de-vidas-humanas>>. Acesso em: 19/02/2018.

⁸⁶ Op. Cit.



Figura 6 Museu da República

3.2. A armadilha: o perigo das representações de si

*Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte disso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.*

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa). Fragmento.
Tabacaria —. Presença, N. ° 39, julho de 1933.

As alegorias aos continentes são um tema recorrente na História da Arte, encontrando referência inclusive no livro *Iconologia*, de Ceasare Ripa. Chama atenção o fato de serem representadas por mulheres e também que o emblema da Europa se encontre sozinho em uma página, cercado pelos emblemas do julgamento justo, do inverno e da justiça, com uma descrição que comenta seu lugar como centro do mundo, destacando sua importância. Já a América, a Ásia e a África se encontram juntas algumas páginas depois com o emblema que representa a morte. Na descrição, observamos fragmentos da visão europeia sobre as outras partes do mundo: a África é descrita como nua por não possuir riquezas, a Ásia é colocada com muitas especiarias produzidas pela região e a América é representada com uma planta carnívora e com índios, segundo o autor.

Tomando como partida que, ao querer representar o resto do mundo, o que se encontra é uma representação que está embutida da própria visão que se tem de cada parte do mundo, é possível dizer que a alegoria aos cinco continentes é uma ilustração da visão europeia de si e dos outros. Como seria essa representação, ainda mais na segunda metade do século XIX? Nas estátuas do Museu da República, a alegoria da Europa é a única com uma armadilha para prender o animal, de modo que não conta com o corpo, mas com o intelecto. Uma vez que a Europa também está ilustrando a si mesma ao representar o restante do mundo, seria possível desdobrar a imagem da armadilha para uma reflexão do perigo da representação de si? Poderíamos retomar o complexo de Narciso que, diante do espelho, apaixonou-se por si mesmo?

Olhar para o mundo é olhar para o outro e ter consciência dele, ainda que seja uma visão limitada que se faz dessa existência; é ter consciência de si a partir do princípio de alteridade, tendo sua identidade constituída no contato com o outro:

A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que

*consideramos 'evidente'. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de 'natural'. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única.*⁸⁷

O outro visto como lugar de potência pode ser pensado como descobrimento, multiplicação e arrebatamento, mas também como perigo, conflito e guerra. Na obra fundida pela Val d'Osne, o outro — primeiro representado com o animal, estabelecendo o conflito homem *versus* natureza, cultura *versus* mundo natural — é o lugar da guerra e da luta pela sobrevivência, lugar onde reina a violência. Porém, há outra alteridade em jogo, mais uma camada de contato com o outro que essas alegorias representam, isto é, o contato do europeu com o resto do mundo. O que o discurso desse contato tem a dizer?

No livro *La Conquetê de L'Amérique: La Question de L'Autre*⁸⁸, Tzvetan Todorov analisa o processo que parte do desejo de descobrir e conquistar o outro, o que muitas vezes é também um desejo de destruição. Ao pensar nas chamadas grandes navegações, ou nos descobrimentos, que deram início ao processo de colonização, o autor reflete sobre como o conquistador espanhol Hermán Cortés conseguiu aniquilar um império, mas como também surgiu o desejo de conhecer o outro após toda a violência. Isso abriu a porta para o conhecimento de novas culturas, porém, com o etnocentrismo ativado, as reações foram devastadoras. Ainda assim, o contato com o outro é sempre uma porta de abertura para novas formas de vida. Não apenas para ser um *voyeur* de outro modo de ser e estar no mundo, assim como de outras culturas, mas como possibilidade de construção de novos mundos em conjunto.

A antropologia — ciência que estuda os humanos em seus diferentes modos de ser, o que costuma ser chamado de cultura — emerge desse encontro. O outro aparece como enigma, assim diria a esfinge: “decifra-me ou te devoro”. De fato, ao primeiro momento, pode parecer que o outro vai nos devorar, aparentando ser um perigo iminente, não somente pelo mistério que ronda aquela existência outra, porém também pela dúvida que desperta em nós a nosso respeito.

⁸⁷ LAPLATINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense. 2003. pp. 12–13.

⁸⁸ TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1982.

Mas, para retornar a meu assunto, acho que não há nessa nação nada de bárbaro e de selvagem, pelo que me contaram, a não ser porque cada qual chama de barbárie aquilo que não é de costume; como verdadeiramente parece que não temos outro ponto de vista sobre a verdade e a razão a não ser o exemplo e o modelo das opiniões e os usos do país em que estamos ⁸⁹.

Certamente as teorias darwinistas do século XIX orientaram o projeto representacional utilizado em *Alegorias aos cinco continentes*, mas, como mostra a citação do filósofo francês do século XVI, Michel de Montaigne, o discurso hegemônico, o lado narcísico apaixonado por ele mesmo, sempre encontra resistência. O contato com o outro talvez seja a única chance que temos de relativização, pois, na verdade, não há vida sem o outro. Olhando para o espelho que é o outro, é preciso fazer o exercício de não se apaixonar pelo poder, como proposto por Foucault em seu manifesto *Por uma vida não fascista*.

⁸⁹ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Volume I. Capítulo XXXI; Dos canibais. p. 307.

3.2.1. *Afrique*



Figura 7 Afrique — Fonderie du Val d'Osne

Na imagem, vê-se a mão indo à boca do jacaré. Não há nada nas mãos, nenhum artefato manufaturado. De todas as esculturas de *Alegorias aos cinco continentes*, essa é a única que não apresenta algum objeto, sendo assim pura materialidade, teoria da religião africana - o fetichismo - como já dizia em sua origem, pois há algo de uma postura animalésca nesses corpos, como o cabelo sem corte. É o estado bruto e natural.

Nesse embate entre África e o mundo natural, não podemos dizer quem vai vencer, se o animal vai ser dominado ou se a criança será devorada por ele. É interessante pensarmos que é a única estátua colocada no meio do lago do jardim, posicionada em cima de uma pedra, o que poderia ser entendido como um lugar mais natural.

A representação do continente africano, que foi sumariamente pilhado, não ostenta nada. Suas riquezas naturais e seus habitantes foram traficados, sequestrados, roubados. A África vista pelo olhar europeu é o lugar do exotismo, de um outro tido como o mais fraco, o mais selvagem. No entanto, as primeiras grandes civilizações do mundo foram africanas. Desse modo, essa alegoria opera um apagamento.

3.2.2. *Amérique*



Figura 8 Amérique — Fonderie du Val d'Osne

A América é representada segurando uma cobra pronta para dar o bote. Fora o penacho na cabeça, há vários outros atributos de cultura, como o colar de dentes de bichos, o que mostra maior domínio do mundo animal que a alegoria da África. As sementes servem de adorno, possuindo um sentido estético, e a criança encara firmemente sua presa. Os troféus que exhibe no corpo revelam se tratar de um exímio caçador, ou seja, é um selvagem com exemplar domínio da caça. Portanto, nota-se que, no pensamento europeu clássico, os índios tinham alma, enquanto os negros africanos não.

3.2.3. *Asie*



Figura 9 Asie — Fonderie du Val d'Osne

Na representação da Ásia, podemos observar um ataque ao braço, deixando uma ferida aberta. A mão na boca do tigre ainda guarda algo de selvagem, porém a criança também segura uma arma adquirida pela metalurgia. Vemos que não há domínio total da cultura, embora seguramente seja a alegoria mais próxima da Europa. O animal parece sentir muita dor e sua pata está presa pelo próprio corpo da criança, que é ferida por estar tão perto, tão vulnerável, ou seja, mesmo tendo o domínio técnico, ela ainda sofre no confronto com o animal.

3.2.4. *Europe*



Figura 10 Europe — Fonderie du Val d'Osne

Europa — a mais violenta de todas as representações — tem uma armadilha. É a única criança que possui um artefato cultural tão sofisticado. Com uma faca altamente desenvolvida em mãos, ela não sofre nenhum dano do animal. É a senhora do mundo, a personificação do mito de Europa. Observando a estátua, notamos que o lobo parece sofrer, mas rapidamente sua vida será tirada. Toda alegoria é um discurso para outrem. Nesse discurso do mundo, nada é mais superior que a Europa.

3.2.5. *Océanie*



Figura 11 Océanie — Fonderie du Val d'Osne

Na estátua da Oceania, uma criança é vista atacando o mais inofensivo dos animais e segurando uma pedra lascada. Ela prende agressivamente a cabeça do canguru, sem se preocupar com a violência. A docilidade do animal parece desaparecer no rosto coberto de pavor diante das ações humanas, o que faz evocar um famoso ditado: se os animais tivessem religião, o homem seria o diabo.

3.3. Outras representações

*Vi sempre o mundo independentemente de mim.
Por trás disso estavam as minhas sensações
vivíssimas,
Mas isso era outro mundo.
Contudo a minha mágoa nunca me fez ver negro o
que era cor de laranja.
Acima de tudo o mundo externo!
Eu que me aguento comigo e com os amigos de
mim.*

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa). Contudo,
Contudo, Fragmento. Lisboa: Ática, 1944 (imp.
1993). p. 97.

Outro exemplo de representação europeia do mundo é a famosa obra de Andrea Pozzo no teto da Igreja de Santo Ignácio, em Roma. Chamada *Obra missionária dos jesuítas*, mas também conhecida como *Glorificação de Santo Ignácio*, é considerada um ícone do movimento artístico do século XVII, o barroco. Iniciada no ano de 1691 e finalizada em 1694, estende-se por todo o teto da nave e representa a apoteose de Santo Ignácio sendo recebido por Cristo e Nossa Senhora no céu. A imagem retrata os feitos e, principalmente, a vocação missionária da Companhia de Jesus, buscando anunciar a glória das missões de catequização jesuítica em todo o mundo por meio das alegorias de quatro continentes — África, América, Ásia e Europa.

Andrea Pozzo, ainda muito jovem, entrou na ordem jesuíta, embora nunca tenha chegado a fazer os votos maiores. Ele se dedicou a vida inteira à arte. Nascido em Turim, norte da Itália, passou por várias cidades e deixou uma vasta obra. A Apoteose de Santo Ignácio se tornou a mais célebre de suas criações.

Por volta de 1685, foi encomendado que Pozzo pintasse o teto da igreja, que se encontrava apenas com uma cobertura em estuque branco desde sua fundação, em 1650, devido a problemas com a cúpula que se pretendia ter ali e que não havia sido finalizada. O artista, então, desenvolveu um projeto de falsa cúpula, criando com a pintura uma abertura para o céu. Ao utilizar a técnica conhecida na arquitetura como quadratura, Pozzo criou uma decoração ilusionista, em que a pintura de forros e paredes altera a percepção do tamanho do espaço, podendo ser considerada um tipo de *trompe l'oeil*. Ele também representou as figuras na técnica do *di sotto in sù*, o que significa que elas são feitas de baixo para cima, ou em escorço. Assim, tanto o artista como essa obra tornaram-se grandes referências dessas técnicas.

Para o pesquisador Andrzej Piotrowski, as composições de Pozzo, cujo conhecimento vinha de ter sido membro da Ordem de Jesus, são uma perfeita ilustração dos Exercícios Espirituais de Santo Inácio empregados nos elementos de iconografia da obra, tornando o espaço de representação da igreja “*um dos mais refinados produtos das tecnologias de pensamento da Contra-Reforma, sendo um local privilegiado para o devoto aprender como afastar as dúvidas religiosas e restabelecer a verdade à luz da Igreja Católica*”⁹⁰.

Como disse o historiador Nicolau Sevcenko, nenhuma obra de arte barroca pode ser analisada adequadamente desvinculada de seu contexto, pois sua natureza é sintética, aglutinadora e envolvente.⁹¹ Pozzo não era apenas artista, mas também um teórico da arte. Ele criou um dos mais importantes tratados de arte barroca, o *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Nessa obra, o artista explica suas técnicas de *trompe l'oeil*, perspectiva, quadratura e até afresco, além de discutir o teto da famosa igreja. Com duas edições, a primeira de 1693 e a posterior de 1700, o texto influenciou e serviu de referência a vários artistas em movimentos ao redor do mundo.

Ao olharmos para a obra na Igreja de Santo Inácio, sentimos como se o céu e os seres divinos estivessem ali, enquanto nós estamos presos à Terra. Observamos tudo arrematados pela imensidão que Andrea Pozzo conseguiu atingir com sua técnica, despertando-nos para o sentimento do sublime, de algo tão grande que chega a nos consumir, indo além do que compreendemos. A sensibilidade artística dele soube captar essa essência da fé e da metafísica, do que está além. Muito mais do que um feito artístico virtuosístico, é um sinal visível da efetiva comunicação entre o mundo terreno e o mundo transcendente.

Essas alegorias também contam com a diferença de graus entre as povoações humanas. Os animais, no entanto, não são representados sendo violentamente atacados, pois estão a serviço dos homens. Embora a pintura da igreja esteja separada por duzentos anos das alegorias de ferro fundido no Museu da República, ambas as representações revelam o lado narcísico e perverso do europeu de modo semelhante.

⁹⁰ PIOTROWSKI, Andrzej. *Architecture of Thought*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2011, p. 137-139.

⁹¹ SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. Peirópolis: São Paulo, 2000. p. 39-47.



Figura 12 Apoteose de São Inácio — Andrea Pozzo

3.4. A faca: os beligerantes e a violência, a crueldade e a perversão

As pessoas dormem tranquilamente à noite porque existem homens brutos dispostos a praticar violência em seu nome.

George Orwell

Nas *Alegorias aos cinco continentes*, feitas pela Fundação Val d'Osne, vemos diferentes acontecimentos em cada escultura. Os atos de violência praticados por crianças contra os animais típicos dos continentes são representações cruéis e perversas.

A crueldade contra um bicho talvez seja a maior distorção do relacionamento entre homem e animal. Essa questão tem gerado interesse particular, pois aborda a possibilidade de que a crueldade da criança não é um fato isolado, mas revela e tem valor preditivo a respeito de uma condição antissocial do futuro adulto, conhecida também como psicopatia⁹².

Foi Philippe Pinel, considerado um dos pais da psiquiatria, quem mencionou pela primeira vez em 1806, de forma científica, a relação entre violência com animais e violência com adultos. A partir da segunda metade do século XX, estudos científicos conseguiram estabelecer provas empíricas que relacionavam a crueldade para com os animais ao futuro de pessoas violentas e, até mesmo, a futuros atos violentos contra seres humanos.

A perversidade e a crueldade infantis são temas muitos discutidos e mistificados na sociedade, formando uma complexa rede de material com essa temática tanto no cinema quanto na literatura. Um exemplo de obra que explora essa questão é *O Senhor das Moscas*, um livro de William Golding publicado em 1954 e depois levado ao cinema por Peter Brook em 1963, contando também com outras adaptações cinematográficas posteriores.

Já na arte, o tema é exposto ainda antes, como na obra *Os quatro estágios da crueldade*, do gravador inglês Hogarth, que retrata a vida de Tom Nero, um homem que praticava atos cruéis contra animais desde a juventude. A primeira e a segunda gravura da série demonstram isso, para então culminar na imagem de um ato de assassinato contra outro ser humano. Feita nos anos de 1750-1751, essa obra de caráter moralizante visava a advertir os homens dos perigos de ações vis e brutais, independentemente da

⁹² Ver mais em: GARCIA, Agnaldo. *Crianças que são cruéis com os animais*. Disponível em: <http://www.moreirajr.com.br/revistas.asp?fase=r003&id_materia=798>.

classe social, pois a utilização da reprodução por meio da gravura permitia o acesso dos homens de classe mais baixa.

Observa-se na série a ideia de progressão da violência, mostrando o perigo que a maldade contra os animais pode representar mais à frente na vida de um jovem. O ato de falta de empatia para com os animais escandaliza, choca e até apavora, como é lembrado por Nietzsche em sua famosa estadia em Turim, quando o filósofo se compadece ao ver um cavalo sendo açoitado violentamente por um cocheiro. Nesse momento de compaixão e piedade, o ferrenho crítico da moral e da moralidade cristã se despede da lucidez para mergulhar nas profundezas de sua brilhante mente, dando adeus a este mundo dez anos mais tarde. Tanto as gravuras de Hogarth quanto essa anedota da vida do filósofo alemão servem de apelo moral à necessidade de compaixão, ao caráter humanista.

O ataque contra os animais é visto como um aviso, o início de um processo que pode gerar crimes contra outros homens. Perversão, crueldade e violência podem ser considerados aspectos moralmente negativos, mas não são necessariamente a mesma coisa. A violência é uma quebra da norma, é uma força abrupta que irrompe e modifica todo o cenário. Isso causa um medo maior, por essa razão, foram instauradas as leis de proteção ao mundo animal — um projeto que tinha como base proteger o mundo humano.

Na via contrária desse fenômeno, encontra-se a perversão. A raiz etimológica da palavra — *per vertio*, por sua vez derivado de *per vertere* — remete à noção de “pôr de lado”, ou “pôr-se à parte”. O ser perverso é aquele que se coloca fora, é aquele que não possui a capacidade de sentir empatia, que é justamente o que Nietzsche sentiu pelo cavalo e o que o permitiu se colocar no lugar do outro, sentindo a dor de outra pessoa ou outro ser, e não necessariamente apenas a dor, mas também a felicidade por outros. Uma pessoa perversa, no entanto, está amputada dessa capacidade. Faz-se necessário ressaltar que a perversão é um desvio dos comportamentos considerados como ortodoxos por determinado grupo social, ou seja, é um fator cultural, relativo a cada cultura e civilização.

Na sociedade ocidental, o assassinato é um tabu. Um dos dez mandamentos bíblicos é “não mataras”. Então, como e por que essas cinco estátuas, que agora se encontram no jardim do Museu da República, representam crianças matando animais típicos de cada continente?

4. MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO

4.1. Projeto universalista ou colonialidade: o que é ser moderno?

*Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais
humanidades do que Cristo,
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant
escreveu.
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a
porta ao pé de uma parede sem porta
E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
E ouviu a voz de Deus num poço tapado.*

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa). Fragmento.
Tabacaria — Presença, N.º 39, julho de 1933.

O que é ser *moderno*? O que é *modernismo*? E até mesmo modernidade? Essas perguntas simples e objetivas geram respostas complexas, que compõem um emaranhado teórico, uma rede, que torna a palavra *modernidade* um dispositivo no discurso do poder. Não há uma resposta simples, mas se faz pertinente refazer, sempre que necessário, esse percurso teórico, ou até mesmo filosófico, para se pensar nosso mundo atual, o passado e projetos ou projeções de futuro.

Modernus, palavra do latim que origina moderno e modernidade, significa “atual, pertencente aos nossos dias”, o que vem de *modo*, “agora, de certa maneira”, e de *modus*, “medida, maneira”. Tendo por vezes um significado também relacionado à palavra *contemporânea*, *moderno* ganha o sentido de algo que designa fenômenos caracterizados pelos modos mais avançados⁹³, o que estabelece uma ligação íntima com a tecnologia, mas também com o pensamento. Assim, moderno e modernidade são modos de ver o mundo e de dar sentido a este. O conceito também está ligado ao tempo, pois a modernidade pode se referir a um período histórico. Se algum período é moderno, o anterior é passado, ressaltando uma demarcação temporal, como pode ser observado no período do Renascimento, em que o crescente humanismo colocou o homem no centro do mundo, levando o período anterior da Idade Média a ser considerado atrasado. A Renascença foi o ponto de ruptura que marcou o início do homem moderno, sendo interessante ressaltar que o período clássico, bem mais antigo

⁹³ SILVA, Deonísio da. *De onde vem as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*. LEXIKON. São Paulo. 2015.

que a Idade Média, foi idealizado pela Renascença e transformado em modelo, em ponto de referência. As rupturas servem para dar sentido ao mundo, pois tornam possível uma nova verdade, ou realidade.

É claro que esse discurso historicista simplista esconde diversas relações de poder, tornando evidente o uso da História e suas demarcações temporais enquanto dispositivos de poder, pois como defendido por Foucault em seu livro *Microfísica do poder*, o poder não serve apenas para reprimir e restringir a vida, mas também para criá-la, para criar modos de ser e estar⁹⁴. O momento chamado por muitos historiadores de Idade das Trevas por não ter ocorrido nenhum avanço considerável para o ser humano é, na verdade, o momento embrionário de vários dispositivos que viriam a possibilitar a própria modernidade dos séculos XIX e XX, como o ressurgimento das cidades em oposição aos feudos. Isso fez surgir o comércio e a burguesia, que foi o elemento chave e motor propulsor da Revolução Industrial, que foi o que possibilitou a percepção atual de mundo moderno.

Para alguns, a *modernidade* tem início com o advento da Revolução Francesa em 1789, momento que marca mudanças de ordem política, econômica, social e cultural, pondo fim ao Antigo Regime, o absolutismo, e permitindo a tomada de poder pela burguesia. Esse acontecimento sinaliza também o começo do capitalismo em todo o globo terrestre, sistema no qual vivemos ainda hoje, não havendo atualmente na Terra país ou cultura que não seja capitalista.

No sistema capitalista, ser moderno é ser industrializado, ou seja, o processo de modernização de um país é seu processo de industrialização, como defende Andreas Huyssen em seu livro *Culturas do passado-presente – modernismos, artes, visuais, políticas da memória*. No capítulo “O jardim como ruína”⁹⁵, o autor analisa a série fotográfica de Pipo Nguyen-duy intitulada *O Jardim*, na qual se vê uma estufa industrial do centro-oeste americano abandonada, buscando pensar nesse local como uma ruína do próprio projeto modernista capitalista, o que provoca certa nostalgia no autor. Contudo, para investigarmos de onde vem essa nostalgia, temos primeiro que pensar no projeto e em suas diretrizes e afiliações, considerando suas promessas, sem entrar no mérito de averiguar se há de fato uma ruína, um projeto falido ou não.

⁹⁴ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

⁹⁵ HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente modernismos, artes visuais, políticas da memória*. TRADUÇÃO. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto. 2013. Págs. 83-90

A modernidade industrial fez várias promessas às pessoas, conforme aborda o sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918), pois o século XVIII proclamou a libertação do homem de todas as dependências históricas no que se refere ao Estado, à religião, à moral e à economia. Ao livrar o indivíduo que estava preso a vínculos de caráter político, agrário, corporativo e religioso, um grito por liberdade e igualdade emergiu, assim como a crença na plena liberdade de movimento do indivíduo em todos os relacionamentos sociais e intelectuais. Essa autonomia permitiria que a substância nobre comum a todos viesse à tona, aquilo que a sociedade e a História não haviam feito mais do que deformar.⁹⁶ Contudo, o custo da liberdade e da autonomia seria o dinheiro e o acesso aos bens capitais.

Simmel tenta elucidar o que ele entende ser um modo de vida específico, isto é, um modo de ser e estar no mundo que foi produzido pela modernidade. Para abordar tais características, o autor trabalha com a noção de metrópole como constituição de um elemento privilegiado para expressar o modo de vida moderno pautado na racionalidade do homem e nas ideias iluministas. Simmel irá refletir sobre os impactos da vida moderna na subjetividade humana e pensar de que modo essa vivência irá interferir no conteúdo individual do homem. Segundo ele, a vida metropolitana requer um nível elevado de consciência e inteligência do ser humano. A intelectualidade se destina a preservar a subjetividade contra o poder avançado da vida na metrópole, possibilitando a resistência à uniformização do indivíduo, uma vez que a metrópole, enquanto sede mais alta da economia do trabalho, requer que o homem se especialize o tempo todo para preservar seu lugar, seu espaço e não ser substituído por outro.

A principal promessa de acesso à felicidade que a modernidade, o capitalismo e a industrialização oferecem aos indivíduos é o acesso a bens de consumo. O projeto capitalista pode não estar falido, pois ainda vivemos sob seu domínio e talvez isso perdure por muito tempo, mas a promessa de um mundo que terá cada vez mais possibilidade de riqueza já se esvaziou. Segundo pesquisas publicadas nos canais de mídia mais importantes do mundo em 2016, como a BBC, 1% da população mundial detinha a mesma riqueza que os outros 99%⁹⁷.

⁹⁶ SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, O. (org). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar.

⁹⁷ 1% da população global detém mesma riqueza dos 99% restantes, diz estudo. BBC online. Publicado em: 18/01/2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160118_riqueza_estudo_oxfam_fn>.

Ser moderno é estar preso à norma e ter a vida pasteurizada, mas poder viver mesmo assim. A modernidade é um complexo rizoma, isto é, uma rede ou um emaranhado de poder que doma e mata os corpos, porém também os faz viver. A modernização está imposta pela colonialidade, conforme comenta o pensador argentino Walter Mignolo (n. 1941): “*A colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada.*”⁹⁸. Ou seja, para o autor, é impossível pensar a modernidade separada do colonialismo; na verdade, o próprio colonialismo é figura chave nos processos de modernidade. O advento da modernidade trouxe várias implicações para a vida humana ao colonizar o mundo. Nos próximos dois subcapítulos, iremos ver mais de perto questões referentes a isso e suas implicações nas *Alegorias aos cinco continentes*.

⁹⁸ MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais obscuro da modernidade. REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 32 N° 94. p. 2.

4.2 Animalidade: o homem e seu duplo

*Louco, sim, louco, porque quis grandeza
Qual a Sorte a não dá.
Não coube em mim minha certeza;
Por isso onde o areal está
Ficou meu ser que houve, não o que há.*

*Minha loucura, outros que me a tomem
Com o que nela ia.
Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria?*

Fernando Pessoa. Quinta: D. Sebastião, Rei de Portugal. Mensagem. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934 (Lisboa: Ática, 10ª ed. 1972). p. 42.

O que é ser um ser humano? Qual o estatuto da humanidade? Essas são perguntas que norteiam a antropologia, suscitando no antropólogo britânico Tim Ingold (n. 1948), por exemplo, o desejo de uma ciência da humanidade⁹⁹. A espécie humana, termo que parece confortavelmente advindo da biologia, chamada cientificamente de *Homo sapiens*, já nos parece dada *a priori*. Mas será que é tão natural assim? Será que o conceito de humano alguma vez foi contínuo e igual nas culturas? Mesmo atualmente, seria possível afirmar essa igualdade? É o homem o mesmo sempre e em todo lugar?

Uma breve análise histórica revelará que não, considerando o pensamento europeu durante o processo de colonização ou o pensamento antropológico contemporâneo, com o conceito de *perspectivismo ameríndio* proposto pelo antropólogo brasileiro e professor do Museu Nacional, Eduardo Viveiros de Castro (n. 1951)¹⁰⁰. Uma rápida reflexão crítica pode nos levar a rever uma categoria naturalizada e tomada como previamente definida, mostrando as forças agindo em camadas subjacentes da significação e tornando evidente que o ser humano é um conceito em disputa.

Colocar em dúvida a humanidade, uma categoria que na episteme da modernidade parece já ser bem estabelecida, arrisca-se a aparecer banal. Um bom exercício crítico seria questionar por que a modernidade precisa de um conceito totalmente naturalizado de humanidade para operar. É isso que faz Foucault em seu

⁹⁹ INGOLD, Tim. Humanity and Animality. In: *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Londres: Routledge, 1994, pp. 448.

¹⁰⁰ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *Perspectivismo ameríndio*. In: *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

livro *As Palavras e as Coisas*, de 1966, principalmente no capítulo IX ao investigar os homens e seus duplos:

Para o movimento geral do pensamento moderno, pouco importa onde esses conteúdos se acham localizados: a questão não está em saber se foram buscados na introspecção ou em outras formas de análise. Pois o limiar da nossa modernidade não está situado no momento em que se pretendeu aplicar ao estudo do homem métodos objetivos, mas no dia em que se constituiu um duplo empírico-transcendental a que se chamou homem.¹⁰¹

Para o teórico, a episteme é aquilo que em certa sociedade pode ser aceito como enunciado científico ou não¹⁰². Refere-se ao movimento duplo do saber, sendo formada por relações de poder tanto quanto as formas, e atuando como um dispositivo especificamente discursivo¹⁰³. Ao procurar fazer uma arqueologia das ciências humanas, ou seja, dos discursos proferidos sobre os saberes do homem, Foucault desnuda os saberes que buscam demarcar o que é o homem, buscando estabelecer quais são as sobreposições repletas de similitudes e diferenças no que considera ser a troca da episteme clássica pela moderna.

Segundo o autor, não havia no pensamento clássico uma consciência epistemológica, isto é, um pensamento definido a respeito do homem como tal, mas ele afirma acerca dos saberes da época que “*as ciências naturais trataram do homem como de uma espécie ou de um gênero: a discussão sobre o problema das raças, no século XVIII, a testemunha. A gramática e a economia, por outro lado, utilizavam noções como as de necessidade, de desejo, ou de memória e de imaginação*”¹⁰⁴. De acordo com Foucault, antes do fim do século VIII, não havia um conceito de humanidade da forma como a modernidade o projetou. Ou seja, o próprio saber europeu sobre o que é o homem e a humanidade foi construído historicamente, não é metafísico ou transcendental, mesmo que queira parecer sê-lo.

Tendo isso em vista, por que nas *Alegorias aos cinco continentes*, que foram produzidas pela *Fonderie d'Art du Val d'Osne*, na Europa, durante a segunda metade do século XIX, e estão inseridas em uma lógica moderna, há crianças matando animais

¹⁰¹ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes. 2000. p. 439.

¹⁰² AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó, SC: Argos. 2014. p. 25.

¹⁰³ FOUCAULT, Michel. *Dits & Écrits*, v. III. Paris: Gallimard. pp. 299 – 300.

¹⁰⁴ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes. 2000. p. 425.

como forma de representação das regiões? E por que são representações de crianças tão diferentes em cada continente?

É interessante pensar o corte de gênero que várias vezes aparece no texto com a palavra *homem*, pois o que se observa é o masculino pensado como representação da humanidade, ainda que isso seja historicamente pertinente ao período clássico analisado. Até muito pouco tempo, o termo *homem* como generalização era comumente utilizado, porém agora isso começa a ser questionado. Essa dominação masculina faz inquirir se realmente há representação na modernidade, uma vez que torna visível as nuances da hegemonia e põe em xeque a universalidade tão cara ao projeto moderno.

Conforme aponta Agamben, na terminologia foucaultiana, o dispositivo é um *terminus technicus* que diz respeito a “*um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos*”¹⁰⁵. A rede, ou o dispositivo, sempre se dá em uma relação de poder. Portanto, para responder à pergunta a respeito da representação e da iconografia nas *Alegorias aos cinco continentes*, é preciso esmiuçar o dispositivo humanidade na epistemologia moderna, levando em consideração essas relações de poder.

O estatuto do ser humano surge, ou melhor, é ressignificado pela modernidade, como observa Foucault. Ao partir da tradição de Kant que atrela a reflexão sobre a humanidade ao pensamento empírico ligado a ela, o teórico francês define o humano como o lugar do duplo empírico-transcendental, partindo da tradição de Kant que atrela a reflexão sobre a humanidade ao pensamento empírico sobre ela. Sendo transcendente porque o inaugura como possibilidade e empírico por ser dotado de historicidade. Assim, o homem foi entendido como um duplo, porém as duas faces, a empírica e a transcendental, ainda eram abordadas em diferentes níveis e graus. É apenas quando se instaura na tradição filosófica o limiar de uma finitude que a humanidade começa a se reconhecer no Outro, no Longínquo, entendendo isso como o mais Próximo, o Mesmo, segundo Foucault. Essa finitude empírica e positiva não mais marca os limites formais de um conhecimento possível, ou os limites ontológicos, e sim os limites concretos de uma maneira de ser com relação à vida, ao trabalho e à língua:

¹⁰⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó, SC: Argos. 2014. p. 25.

*Porque é duplo empírico-transcendental, o homem é também o lugar do desconhecimento — deste desconhecimento que expõe sempre seu pensamento a ser transbordado por seu ser próprio e que lhe permite, ao mesmo tempo, se interpelar a partir do que lhe escapa.*¹⁰⁶

Como pode ser observado na citação, o ser humano é apresentado como alienado de si mesmo. Desse modo, cria-se um paradoxo, pois a pergunta sobre o que é ser um homem, essa busca epistemo-ontológica, aparece como distância. Contudo, esse limite, é o que possibilita que a vida seja vivida como tal, tornando-se proximidade. Esse movimento não deve ser valorado a nível moral, pois é algo muito mais profundo.

Em sua arqueologia do conhecimento, Foucault recupera o preceito grego *Gnôthi seautón*, que quer dizer “Conheça-te a ti mesmo”, apontando a busca pelo conhecimento próprio como um marco da experiência vivida pela subjetividade na modernidade: “*enquanto tudo nos indica que na história da filosofia — mais amplamente ainda, na história do pensamento ocidental — o gnôthi seautón é, sem dúvida, a fórmula fundadora da questão das relações entre sujeito e verdade*”¹⁰⁷.

Conhecendo a si mesma, a humanidade encontra seu duplo, seu limite de possibilidade de existência como tal: os animais. Nessa relação entre humanidade e animalidade, o ser humano é definido a partir dos animais, pois, contraditoriamente, é e não é o que está mais próximo do homem, servindo assim de limite para si mesmo. Contudo, genericamente, as duas categorias não seriam a mesma? Ambas pertencem a essa grande palavra englobante que é “animal”. Vindo do latim *animalis*, que significa “ser vivo” ou “ser que respira”, a palavra tem origem em *anima* que significa “sopro”, “respiração”, “sopro de vida”, e está também na origem de alma e sentimento. Ou seja, pelo menos etimologicamente essas duas esferas — animal e homem — possuem alma¹⁰⁸.

Para o historiador britânico Keith Thomas (n. 1933), a singularidade do gênero humano estava assegurada na ontologia do pensamento ocidental desde antes da cristandade e remontava aos gregos, o que afastava certos escrúpulos, ou seja, relativizava a moral quanto ao tratamento conferido a outras espécies¹⁰⁹. Com o pensamento de Descartes na modernidade, instaura-se o distanciamento do sujeito e do

¹⁰⁶ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes. 2000. p. 445.

¹⁰⁷ FOUCAULT, Michel. *Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes. 2006. p. 5.

¹⁰⁸ Animal. Dicionário Etimológico. Disponível em:

<<https://www.dicionarioetimologico.com.br/animal/>>. Acesso em: 20/10/2018.

¹⁰⁹ THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Companhia das letras. 2010. p. 40.

objeto, tornando objeto tudo aquilo que não é sujeito. Ao levarmos em consideração a escolha político-ética de se colocar a categoria animal em posição apartada do humano, pode parecer que tudo no mundo natural se tornou passível de exploração a partir desse momento. Entretanto, já em Aristóteles, embora os homens compartilhassem a alma sensível com os animais, só a humanidade possuía a alma racional ou intelectual¹¹⁰. Essa distinção já permitia certos tipos de relações que abrangiam o utilitarismo e a exploração.

A história da filosofia ocidental foi perpassada pela busca do atributo de superioridade humana, sendo marcada sempre pelo antropocentrismo e especismo, mas em outros povos e culturas a relação entre humanos e não humanos é distinta. Ao pesquisar sobre o povo Achuar, localizado na alta Amazônia, na fronteira do Equador com o Peru, o antropólogo francês Philippe Descola (n. 1949) percebeu outra relação na ontologia desse povo. Os cervos, os macacos-prego e até mesmo as plantas de amendoim apareciam na forma humana em seus sonhos, ilustrando que, para os Achuar, a maioria dos seres da natureza possui alma análoga à do ser humano; todos são pessoas e, nos sonhos, apareciam sem a fantasia de planta ou animal¹¹¹.

Em diálogo com o pensamento filosófico de Gilles Deleuze e Felix Guattari, Viveiros de Castro, que também é um etnólogo amazônico, criou a teoria do perspectivismo ameríndio como tentativa de traduzir as diferenças entre as relações dos povos amazônicos com o mundo natural e as do Ocidente, que é tido como moderno:

De qualquer maneira, foi uma meditação sobre esse desequilíbrio que conduziu à hipótese perspectivista segundo a qual os regimes ontológicos ameríndios divergem daqueles mais difundidos no Ocidente precisamente no que concerne às funções semióticas inversas atribuídas ao corpo e à alma.¹¹²

Nas estátuas da Fundação Val d'Osne, observamos uma representação em que crianças interagem violentamente com animais, sendo a estátua que representa a Europa a mais violenta, pois é a única que conta com a técnica para prender o animal usando uma armadilha e aparece pronta para atacá-lo com uma faca sem sofrer nenhum dano advindo dele. Em contraponto, no extremo oposto da hierarquização discursiva europeia

¹¹⁰ Ibidem. Ibid.

¹¹¹ DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34. 2016. p. 13.

¹¹² VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. Perspectivismo ameríndio. In: *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, n – 1 edições. 2018. p. 37.

sobre a representação do mundo, vê-se a estátua da África, que não conta com nenhum aparato da cultura, nem mesmo um penacho como aquele da criança indígena que representa a América, sendo assim pura materialidade, teoria do fetichismo, já que está grau a grau com o animal, um jacaré, colocando as mãos na boca dele e levantando a hipótese de que nem mesmo irá sobreviver ao embate.

A alegoria, enquanto campo de batalha da significação no discurso europeu, é uma ação reflexiva de si, guardando e revelando o segredo dessa força desejante de se sentir e de querer ser superior. Mas será este poder-saber da episteme europeia, baseado em todo o conhecimento científico produzido, a melhor forma de representação do mundo? Será que outros modos de ser e estar no mundo não se mostram mais adequados como formas de vida?

A obra *Alegorias aos cinco continentes*, da *Fonderie d'Art du Val d'Osne*, interroga isso. E, refletindo a partir do perspectivismo ameríndio no que se refere à relação homem-animal em contraste com esse discurso violento de assassinato e morte, inquirio se não há animais que são mais pessoas que os humanos?

4.3. A morte: Antropoceno, capitalismo, bio-poder e necropolítica

— Severino, retirante,
 deixe agora que lhe diga:
 eu não sei bem a resposta
 da pergunta que fazia, se não vale mais saltar
 fora da ponte e da vida;
 nem conheço essa resposta, se quer mesmo que lhe
 diga é difícil defender, só com palavras,
 a vida, ainda mais quando
 ela é esta que vê, Severina
 mas se responder não pude à pergunta que fazia,
 ela, a vida, a respondeu com sua presença viva
 E não há melhor resposta que o
 espetáculo da vida: vê-la desfilar seu fio,
 que também se chama vida,
 ver a fábrica que ela mesma,
 teimosamente, se fabrica,
 vê-la brotar como há pouco em nova vida
 explodida;
 mesmo quando é assim pequena a explosão,
 como a ocorrida; como a de há pouco, franzina;
 mesmo quando é a explosão de uma vida Severina.

João Cabral de Mello Neto. Fragmento. Morte e
 Vida Severina. 1955.

É possível extrair vida da morte? A alegoria que representa os continentes, o espaço geográfico onde não só se dá a vida humana, como também a não humana, os ilustra em forma de guerra, gládio, uma disputa pela vida ou supremacia da morte. Seriam as estátuas uma representação da dialética entre vida e morte, em que ambas são tomadas como potência, sem que uma negue a outra? Seria a representação um encontro paradoxal da morte como face da vida?

Há mais um continente que não foi representado na obra de arte: o grande continente de gelo, a Antártida. O local marca um limite para a ocupação humana, porque os oceanos, os lagos e os rios não podem ser habitados por nossa espécie, mas provêm meios de subsistência para a mesma. Terras tomadas por gelo, água ou deserto ocupam inúmeras regiões do planeta, e embora sejam chamadas de inóspitas, estão repletas de vida não humana. Mesmo dentro de nós, há uma profusão de seres que chamamos presunçosamente de micro-organismos, por mais que dependamos inteiramente deles para continuarmos vivos.

A pobre criatura humana já se achou um dia o cume evolutivo de toda a vida. Como diria o poeta Fernando Pessoa, pobre criatura é o homem em toda sua loucura, pensa que é Napoleão, mas é apenas um cadáver adiado que procria. Mesmo com a própria vida mostrando sua insignificância por meio da morte que nela habita, rainha de

tudo, segundo Estamira, a finitude e o limite do humano, foi muita ingenuidade e também perversão do homem, mais especificamente da civilização europeia, achar que sairia vencedor no embate humano *versus* natureza, cultura *versus* mundo natural, representado nas alegorias pelo confronto criança-animal.

O próprio pensamento moderno que proporcionou o pensamento da supremacia europeia, tanto a nível colonial quanto a nível de exploração dos recursos do planeta para o sistema capitalista, depara-se agora com um limite: a crise climática, a recalitrância do planeta diante da arrogância humana. O Antropoceno advém das teorias antropogênicas que defendem que as ações dos processos de modernização e de industrialização, assim como dos meios de produção, estão agindo como força geológica no planeta, ou seja, a ação humana já desencadeou uma crise ambiental que mudou as formas de vida na Terra, podendo alterá-las ainda mais.

O historiador Dipesh Chakrabarty tenta compreender os processos contemporâneos e o limite da modernidade no pensamento ocidental frente a esse novo paradigma climático com quatro teses encontradas no texto *O clima da História: quatro teses*:

I – *Explicações antropogênicas da mudança climática acarretam o fim da velha distinção humanista entre história natural e história humana*¹¹³. [...]

II – *O conceito de Antropoceno, a nova época geológica na qual humanos existem como força geológica, modifica severamente as histórias humanistas da modernidade/globalização*¹¹⁴. [...]

III – *A hipótese geológica do Antropoceno exige que coloquemos em diálogo as histórias globais do capital e a história da espécie humana*¹¹⁵. [...]

IV – *A rasura dos limites entre a história da espécie e a história do capital questiona os limites da compreensão histórica*¹¹⁶.

Para além da necessidade de uma revisão da História, essas observações nos despertam para a mudança necessária que deve ocorrer em todo o sistema de poder-saber humano, isto é, que o mito da modernidade não é mais possível e, ainda pior, que ele proporcionou uma situação insustentável para que a vida continue a existir. É uma reflexão urgente sobre o modo de ser e estar no mundo moderno, industrial, global e

¹¹³ CHAKRABARTY, Dipesh. “O clima da história: quatro teses”. Trad. Denise Bottman, Fernando Ligocky, Diego Ambrosini, Pedro Novaes, etc. Sopro, 91. p. 5.

¹¹⁴ Op. Cit. p. 11.

¹¹⁵ Op. Cit. 15.

¹¹⁶ Op. Cit. 21.

capitalista. Enxergando a humanidade como um efeito ou um dispositivo de poder no planeta, quais são as forças atuantes nesse jogo de vida e morte, de existência da espécie e do mundo?

No capítulo V de *História da sexualidade: a vontade de saber*, vol. I, ao se interrogar sobre o direito de morte e o poder sobre a vida, Michel Foucault pensa sobre a soberania, que é justamente a capacidade de tirar a vida de algo ou alguém, uma figura jurídica fundamental na constituição ocidental. Nas estátuas da Fundação Val d’Osne, há uma soberania da figura humana em relação aos animais, assim como da europeia a respeito dos outros continentes. Com o paradigma da modernidade, a soberania jurídico-europeia foi imposta violentamente pela colonização aos outros continentes e às outras formas de vida.

O direito soberano, realizado na figura do rei, era caracterizado pelo gládio e formulado no dizer “de vida e de morte”. Segundo Foucault, para a sociedade pré-moderna, o poder se caracterizava como o privilégio de se apoderar da vida para suprimi-la e se dava no ato de causar a morte ou de deixar viver¹¹⁷. Com a emergência da modernidade, como aponta o filósofo, há uma mudança, e o mecanismo de poder passa a gerar ordem e majorar a vida através de diversas instâncias e instituições. Antes o poder era destinado à morte, depois passa a ser “*sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação; a morte é o limite, o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais privado*”¹¹⁸. Nessa mudança das relações de poder no pensamento moderno, o velho poder soberano de causar a morte ou deixar viver é substituído por um poder de causar a vida ou devolver a morte¹¹⁹, a isso Foucault chama de “bio-poder”:

A velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida. Desenvolvimento rápido, no decorrer da época clássica, das disciplinas diversas — escolas, colégios, casernas, ateliês; aparecimento, também, no terreno das práticas políticas e observações econômicas, dos problemas de natalidade, longevidade, saúde pública, habitação e migração; explosão, portanto, de técnicas diversas e numerosas

¹¹⁷ FOUCAULT, M. *História da sexualidade, vol. I A Vontade de Saber*. 13a ed. Rio de Janeiro, 1999; FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. Rio de Janeiro: Graal, 2012. p. 148.

¹¹⁸ Op. Cit. p. 151.

¹¹⁹ Op. Cit. p. 150.

para obterem a sujeição dos corpos e o controle das populações. Abre-se, assim, a era de um “bio-poder”¹²⁰.

No entanto, a vida não supera a morte, uma vez que essa operação de valoração da vida pelo bio-poder não vem para negar a morte, e sim explorar e dinamizar as relações humanas e não humanas envoltas em todo o rizoma de poder. A luta pela vida vira biológica, da espécie, da sobrevivência de determinada nação, mesmo que cause a morte de outra. As guerras nunca mataram tanto como na época moderna, quando os Estados, operando pelo bio-poder, puderam matar tanto em seu nome, como visto no caso do holocausto.

Os processos de colonização e escravidão subvertem esse senso. Quem detém o poder de matar ou de deixar viver? Quem são os sujeitos implicados nessa lei? O estado de exceção, instância jurídica que permite ao Estado exercer poder de vida e morte diretamente e não apenas no controle das disciplinas, como sustenta o bio-poder em sua aparência de valoração da vida, é mais comum para sua sustentação do que o discurso hegemônico do poder deixa transparecer. Afinal, a vida sempre tem que ser possível ou, pelo menos, aparentar ser. É no limiar entre o direito de morrer e o fazer morrer que atuam os bio-poderes, em seu conjunto pode ser chamado de biopolítica.

O filósofo camaronês Achille Mbembe (n. 1957) tensiona essas questões ao apontar os limites do pensamento europeu e a necessidade de uma revisão decolonial da história, concentrando-se na escravidão e em todo o processo colonial. Na escravidão, sustentada pelo regime das *plantations*, toda uma precarização da vida é operada, pois a vida de alguns é valorada à custa da vida de muitos. O bio-poder tem uma gestão biopolítica, mas as formas contemporâneas de subjugação da vida pela morte, às quais Mbembe dá o nome de necropolítica, são insuficientemente demonstradas pelo bio-poder ou pela biopolítica. Através desse conceito, reconfigura-se profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror¹²¹.

Para o autor, a escravidão rediscute o *logos* construído pela episteme moderna, peça fundamental para a modernidade europeia, que é um verdadeiro regime necropolítico, uma vez que apoia a valoração da vida de seus cidadãos pela vida de outros. Em “O sujeito racial”, primeiro capítulo do livro *Crítica da razão negra*, de 2013, Mbembe coloca como exercício decolonial recontar a história apagada e

¹²⁰ Op. Cit. p. 152.

¹²¹ MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução Marta Lança. Editora Antígona, Portugal, 2017. p. 185.

relativizada da escravidão, que foi um fator estruturante para a implementação da modernidade¹²², pois como disse Frantz Fanon (1925-1961), o grande pensador da Martinica, a escravidão sempre irá assombrar a Europa, ser a sombra de seu duplo, sombra violenta, formada e formadora de violência, enquanto não for revista¹²³.

Com a escravidão e os genocídios causados pelo processo colonial europeu na sua tentativa de dominação do mundo, a implementação do sistema capitalista, que permite a majoração da vida europeia, é uma necropolítica, totalmente apoiada na morte de algumas vidas que irão permitir que outras vidas vivam. É uma economia da morte que gera o bem-estar de poucos, conforme desenvolve Foucault na passagem abaixo:

[...] bio-poder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. Mas, o capitalismo exigiu mais do que isso; foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isto torná-las mais difíceis de sujeitar¹²⁴.

De certa maneira, as estátuas de *Alegorias aos cinco continentes* nos dizem isso ao mostrar uma Europa que consegue tranquilamente subjugar um lobo. Até mesmo a Ásia, a segunda no nível hierárquico por ter mais posses e atributos de cultura, tem um contato muito mais direto com o tigre, o que chega a causar um ferimento no braço da criança, levando-nos a questionar se ela irá sobreviver. Essas representações demonstram que, para a episteme europeia, só há possibilidade de vida para a Europa e na Europa.

É importante de ressaltar que por mais que as estátuas evoquem a morte, por se tratar de cenas de combate, não há nenhuma morte de fato, estão congeladas em eterna posição de conflito tanto as crianças beligerantes e os animais, alguns com mais vantagens do que os outros, alguns sofrendo mais, porém, todos vivos. E mesmo com a suposta superioridade tecnológica/cultural, todos ali ainda possuem uma chance, mesmo que pequena, ainda há esperança. Porque onde há poder há também resistência.

¹²² MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução Marta Lança. Editora Antígona, Portugal, 2017.

¹²³ FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Les Éditions du Seuil 1948.

¹²⁴ FOUCAULT, M. *História da sexualidade, vol. I A vontade de saber*. 13a ed. Rio de Janeiro, 1999; FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. Rio de Janeiro: Graal, 2012. p. 148.

Em sua jornada pela vida, em sua fuga da morte, em sua busca por resistência, Severino, o retirante do poema *Morte e Vida Severina*, escrito por João Cabral de Mello Neto em 1955, encontra a morte em um ato de desespero, mas também de aceitação, tentando entrar em comunhão com a face que a vida lhe virava, a face da morte. Ele pensa em abraçá-la ao atirar-se de uma ponte e é surpreendido pelo mistério, pelo segredo que lhe é revelado por um instante, uma potência de explosão faísca: a beleza, ou o sublime, ou qualquer outro nome que se pode dar àquilo que perpassa o humano e tudo além, é a vida que aparece como “*a última onda que o fim do mar sempre adia*”¹²⁵.

¹²⁵ João Cabral de Mello Neto. *Morte e Vida Severina*. 1955.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao primeiro olhar, as *Alegorias aos cinco continentes* parecem ser uma obra simples, mas guardam em si muitos segredos. A intenção deste trabalho foi buscar destrinchar algumas das significações das estátuas, mesmo sabendo que elas jamais serão esgotadas, nem tendo o intuito de fazê-lo.

Para tentar traçar um caminho possível, faz-se cada vez mais necessário nos aventurarmos no campo de batalha de significações sobre o mundo para pensar os discursos, revê-los e, quem sabe, subvertê-los. Este texto procurou fazer isso ao indagar sobre as várias práticas neocoloniais, buscando observar quem está falando e por quê.

A pesquisa como agenciamento coletivo de enunciações busca olhar todos os campos de força que perpassam as obras, trazendo-os como afetos que também me atravessaram na realização do trabalho, juntando nesta escrita as aulas que tive, os textos que li e até conversas que me ajudaram a refletir. De alguma maneira, isso tudo vai construindo um mundo e espero que outros ainda em fazimento. Um trabalho nunca está concluído. Este certamente não está. Mas a aventura de pensá-lo foi única, e mal posso aguardar o que está por vir.



Figura 13 Crianças brincando com a Criança Amérique — o jardim acontecendo

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

23e jury, Rapport sur l'Exposition de Londres. 1851.

AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó, SC: Argos. 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. Vol. 3. São Paulo: cosac naif. 2013.

BEER, Robert. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Boston: Shambhala, 1999.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Autêntica: Belo Horizonte, 2012.

BENJAMIN, Walter. Paris capital do século XIX. In: Walter Benjamin: *Textos Escolhidos*. Trad. Flavio Khote.

CHAKRABARTY, Dipesh. “O clima da história: quatro teses”. Trad. Denise Bottman, Fernando Ligocky, Diego Ambrosini, Pedro Novaes, etc. Sopro, 91.

CHIAVERINI, Vicente. *Aços e Ferro Fundidos*. Rio de Janeiro: ABM. 1988.

DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34. 2016.

DERRIDA, Jacques. *Paixões da Literatura*. Trad. de Lóris Z. Machado. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

FINDLING, John E. PELLE, Kimberly D. (Orgs). *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*. London: McFarland, 2008. pp 13-14.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes. 2000.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*, vol. I. A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

FANON, FRANTZ. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Les Éditions du Seuil 1948.

GRALTON, Elizabeth M. L. *Lust of the Eyes: The Anti-Modern Critique of Visual Culture at the Paris Expositions universelles, 1855-1900*. French History & Civilization, Vol. 5. 2004.

GRAPARD, Ulla. Trading bodies, trade in bodies: the 1878 Paris World Exhibition as economic discourse. In: Charusheela, S., Zein-Elabdin, E (ORG). *Postcolonialism Meets Economics*. London: Routledge. 2004.

HEGEL. *A Razão na História*. Lisboa: Edições 70. 1995.

- INGOLD, Tim. Humanity and Animality. In: *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, 1994.
- JORGE, Marcelo Gonczarowska. Comentário a ‘Peut-on parler d’une peinture pompier?’, de Jacques Thuillier. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ha/pompier_mgj.htm>. Acesso em: 20/11/2018.
- KANT, Immanuel. *Ideia de uma história universal com um propósito cosmopolita*. Trad. Artur Morão.
- LAPLATINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense. 2003.
- M. L. West. *Hesiod: Theogony*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- MARTINS, Cristina. Ferro & Força! Como prevenir da anemia. Nutroclínica, 2001.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Trad. Marta Lança. Editora Antígona, Portugal, 2017.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Editora Antígona, Portugal, 2017.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Volume I. Capítulo XXXI; Dos canibais. p. 307.
- PAYEN, M. Rapport du jury départemental de la Seine sur les produits de l’industrie admis au concours de l’exposition publique de 1827. Manufacturier-chimiste.
- PIOTROWSKI, Andrzej. *Architecture of Thought*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2011, p. 137-139.
- ROBERT-DEHAULT, Elisabeth. DELACHAUX, Yves. Análise do material, composição e características. In: *Obras de arte em ferro fundido técnicas de conservação e restauro: Seminário Internacional*. Rio de Janeiro. 1997. Disponível em: <http://www.easylines.com.br/francis/fontrio/p3po_bas.htm#caracteristicas> Acesso em: 25/02/2017.
- ROCHEBRUNE, Marie-Laure de. El estilo “a la griega” o la primeira fase del neoclasicismo francés. In: *El gusto “a la griega”: nacimiento del neoclasicismo francés*. Patrimonio-Nacional: Madrid, 2008.
- SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. Peirópolis: São Paulo, 2000.
- SOUKI, Zahira. *Alegoria: Linguagem do Silêncio*. MEDIAÇÃO, Belo Horizonte, nº 5, 2006. p. 93.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TERRA, Carlos G. *Os jardins no Brasil no século XIX: Glaziou revisitado*. 2. ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2000. p. 59.

THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?*. Paris: Presses Universitaires de France, fevereiro de 1984.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. Perspectivismo ameríndio. In: *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, n – 1 edições, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. Perspectivismo ameríndio. In: *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BRASIL. Ministério da Saúde. Programa Nacional de Suplementação de Ferro. Disponível em: <http://nutricao.saude.gov.br/mn/ferro/ferro_programa_info_geral.php>. Acesso em: 20/08/2017.

FRANCE. Portail du Patrimoine culturel Site de Champagne-Ardenne. Haut fourneau, fonderie (fonderie d'ornement) Barbezat et Cie, puis S.A. des Hauts Fourneaux et Fonderies d'art du Val d'Osne, puis S.A. des Ets Métallurgiques A. Durenne et du Val d'Osne, puis Générale d'Hydraulique et de Mécanique [archive], dossier de 1989, sur le portail du patrimoine du site de Champagne-Ardenne. Disponível em: <<http://inventaire-patrimoine.cr-champagne-ardenne.fr/dossier/haut-fourneau-fonderie-fonderie-d-ornement-barbezat-et-cie-puis-sa-des-hauts-fourneaux-et-fonderies-d-art-du-val-d-osne-puis-sa-des-ets-metallurgiques-a-durenne-et-du-val-d-osne-puis-generale-d-hydraulique-et-de-mecanique/33abdc03-9e35-46c7-8fb4-4c4879f58d1e>>. Acesso em: 20/11/2018.

FRANCE. Val d'Osne Fonderie. Joconde. Portail des collections des musées de France. Disponível em: < http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr>. Acesso em: 19/11/2018.

Dicionário Etimológico. Anemia. Disponível em:
<<https://www.dicionarioetimologico.com.br/anemia/>>. Acesso em: 20/08/2017.

Dicionário Etimológico. Animal. Disponível em: <
<https://www.dicionarioetimologico.com.br/animal/>>. Acesso em: 20/10/2018.