
FRITZ ALT, O CRÂNIO E A MÁSCARA: INDAGAÇÕES SOBRE O RETRATO.

<https://doi.org/10.33871/23580437.2022.9.1.120-133>

*Kethlen Kohl*¹

RESUMO: O presente artigo propõe a reflexão sobre o conceito de retrato, partindo da obra “A vida e a morte” do escultor Fritz Alt. A escultura divide uma cabeça em duas partes: o crânio e a máscara - dois temas magnéticos para pensar a questão do retrato. O debate sobre a máscara se baseia nas máscaras funerárias e a tentativa de salvar as características do morto de maneira fiel. A ideia de que para uma cabeça ser considerada um retrato, é necessário a aparência da imagem com o rosto do modelo, é colocada em xeque, em ampla discussão sobre essa noção de retrato, cunhada por diversos historiadores da arte. Essas narrativas encontram-se na tentativa de responder se a obra “A vida e a morte” pode ser considerada retrato ou autorretrato do artista. O crânio se mostra um elemento indispensável em meio a todos esses questionamentos, abrindo outra perspectiva para pensarmos no que é o retrato, aquela que se baseia em uma antropologia da imagem e não na noção do retrato unicamente como um gênero das belas-artes.

Palavras-Chave: Fritz Alt; Crânio; Máscara; Retrato.

FRITZ ALT THE SKULL AND THE MASK: QUESTIONS ABOUT THE PORTRAIT.

ABSTRACT: This article proposes a reflection on the concept of portrait, starting from the work “A vida e a morte” by the sculptor Fritz Alt. The sculpture divides a head into two parts: the skull and the mask - two magnetic themes for thinking about the question of portraiture. The debate over the mask is based on funerary masks and the attempt to faithfully save the features of the dead. The idea that for a head to be considered a portrait, it is necessary for the image to resemble the model's face is questioned in a broad discussion about this notion of portrait, coined by several art historians. These narratives are in an attempt to answer whether the work “A vida e a morte” can be considered a portrait or self-portrait of the artist. The skull proves to be an indispensable element in the midst of all these questions, opening another perspective for us to think about what the portrait is, one that is based on an anthropology of the image and not on the notion of the portrait as a genre of fine arts.

Keywords: Fritz Alt; Skull; Mask; Portrait.

¹ Doutoranda em Teoria e História da Arte, na Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART-UDESC), com bolsa UNIEDU. Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART-UDESC), com bolsa CAPES. Pós-Graduação Especialização em História da Arte pela Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE). Graduada em História pela Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE). kethlenkohl@gmail.com. <https://lattes.cnpq.br/9425972290083804>. <https://orcid.org/0000-0003-0781-1028>.

FRITZ ALT LA CALAVERA Y LA MÁSCARA: CUESTIONES SOBRE EL RETRATO.

RESUMEN: Este artículo propone una reflexión sobre el concepto de retrato, a partir de la obra “A vida e a morte” del escultor Fritz Alt. La escultura divide una cabeza en dos partes: el cráneo y la máscara, dos temas magnéticos para pensar la cuestión del retrato. El debate sobre la máscara se basa en las máscaras funerarias y en el intento de salvar fielmente los rasgos de los muertos. La idea de que para que una cabeza sea considerada un retrato es necesario que la imagen se asemeje al rostro del modelo es cuestionada en una amplia discusión sobre esta noción de retrato, acuñada por varios historiadores del arte. Estas narraciones intentan responder si la obra “A vida e a morte” puede considerarse un retrato o un autorretrato del artista. El cráneo se muestra como un elemento indispensable en medio de todas estas interrogantes, abriéndonos otra perspectiva para pensar qué es el retrato, aquella que parte de una antropología de la imagen y no de la noción del retrato como género. de bellas artes.

Palabras clave: Fritz Alt; Cráneo; Máscara; Retrato.

Introdução

Fritz Alt nasceu em 1902 em Lich, na Alemanha. Viveu lá até os 19 anos com a família, sua mãe Marie Margareth Alt, seu irmão mais velho e seu pai Heinrich Ludwing Jacob Alt. A vida do artista na Alemanha foi conturbada, deparou-se com problemas quando jovem. Em 1921 alista-se como voluntário no Batalhão Wolf, da Companhia Werwolf em uma guerra contra a Polônia; antes de ir para guerra, Fritz fez curso básico na Escola de Formação de Artistas, em Offenbach. Desgostoso com os ideais religiosos do professor procurou estudar no Instituto Estadual de Frankfurt, no qual também não se adaptou. Logo após voltar da guerra, Fritz decide partir para o Brasil, os motivos da decisão não podem ser afirmados. Quando vem para o Brasil, chega no Rio de Janeiro com boas impressões do país, mas tem sua primeira surpresa quando não pode ser regulamentado como escultor, pois não havia terminado seu curso em Frankfurt. Desta forma, é mandado para o trabalho na lavoura e então parte para a cidade de Joinville, Santa Catarina, onde acaba construindo sua vida.

Ao deslindarmos uma breve biografia do artista, podemos entender que o artista teve uma vida de despedidas, uma vida de imigrante, além de se deparar muito cedo com as catástrofes da guerra e a morte prematura da mãe. Talvez por esses motivos a questão da morte sempre esteve presente nas obras do artista de maneira peculiar. Não é por menos que, quando já estabelecido em Joinville, trabalhou com a arte cemiterial. Sobretudo uma obra, em específico, demonstra o apreço filosófico da temática.



Figura 1: Fritz Alt, A vida e a Morte (Tod und Leben). 1955. Escultura de Bronze. 10 x 28 x 38 cm. Acervo do Museu Casa Fritz Alt, Joinville, Santa Catarina, Brasil.

A escultura “A vida e a Morte” (Figura 1), no espaço expositivo, dependendo do ângulo a ser observado, avista-se apenas o crânio ou apenas a máscara. Toda de bronze, Fritz Alt sabia manipular muito bem o material, pois aquele peso todo emerge com leveza da parede e toma forma de uma cabeça fatiada em duas partes. Uma mão com longos dedos fragmenta a cabeça em duas partes, mesmo como escultura, conseguimos vislumbrar, nesse gesto, o movimento em que o rosto é retirado da caveira como se tira uma máscara. Essa é uma das obras mais intrigantes do artista, carrega inúmeras problemáticas sobre “A vida e a Morte” (como indica seu título), ela conduz um dos mistérios mais clichês da humanidade. O tema é recorrente porque ele é sempre atual, mas, em alguns períodos históricos, quando a morte assola o coletivo, certamente se torna latente na arte. E já que estamos vivos, essa obra se torna um dispositivo que nos leva a pensar na morte, é um “memento mori”, um “lembre-se de que está vivo, pois a morte é inesperada”.

A máscara e o crânio são pontos extremamente relevantes na história da arte, quando o assunto é o retrato e as relações com os ritos funerários. Diversos pensadores escreveram sobre o assunto. Warburg, por exemplo, ao falar sobre “A arte do retrato e a burguesia florentina” chama atenção para um afresco de Filippino na Igreja Santa Maria del Carmina, em Florença, e um retrato sem vida e sem expressão feito de uma máscara mortuária (WARBURG, 2014). Nesse caso, o autor mostra o total descompasso na imagem entre um retratado vivo e um retratado morto. A intrínseca relação entre o retrato e a máscara também é destacada por Ernest Gombrich em seu livro “História da Arte”, quando ressalta a importância da máscara mortuária para os egípcios e como os romanos teriam alcançado a excelência com seus retratos ao utilizarem essas máscaras (GOMBRICH, 2015).

Por outro lado, Galiene e Pierre Francastel, (apesar de citar as máscaras mortuárias de distintos períodos e os crânios de Jerico) em seu texto “O retrato”, procuraram dar destaque àquilo que denominaram o “gênero do retrato”, quando especificam seus estudos apenas em retratos pictóricos

e defendem a ideia de que os primeiros retratos teriam surgido a partir do Egito do III milênio (FRANCASTEL, 1978). Com a intenção de expandir o debate sobre o retrato, Didi-Huberman analisou o lugar do crânio e a ausência da face. O teórico não entende o retrato como uma representação plena dos rostos, mas a ideia de que o retrato seja um substituto, um preenchimento simbólico da ausência da face (DIDI-HUBERMAN, 1998). O debate entre máscara, crânio e retrato é bastante extenso, suscitei rapidamente alguns pontos que serão abordados com mais profundidade ao longo deste artigo. De tal modo que a indagação que surge a partir da imagem de Fritz Alt é, de que forma essa obra, composta de crânio e a máscara, poderia contribuir para pensarmos a noção de retrato? O artista estaria criando um retrato ou um autorretrato com essa escultura?

A máscara e o rosto.



Figura 2: Fritz Alt, *Relevos de Beethoven*. Bronze e Gesso. Fonte: Fotografias Kethlen Kohl, peças do acervo do Museu Casa Fritz Alt.

Continuamos as problemáticas destacadas acima, a partir de duas obras do artista Fritz Alt, com destaque a esses relevos da cabeça de Beethoven (Figura 2). O artista costumava criar diversos desses relevos, não apenas os de Beethoven, também de Mozart e Chopin, eles eram geralmente doados ou vendidos aos amigos. A partir dos registros de Silvia Heinzelmann, sua primeira biógrafa, existem mais de oito relevos de Beethoven em gesso e bronze. Logo que Fritz Alt foi viver em Joinville, em 1922, passou por diversas dificuldades, só conseguiu ganhar a vida como artista depois de alguns anos. Gradualmente, criou laços com os moradores da cidade, o que ajudou a construir seu nome. Seus amigos e familiares relatam diversas passagens da vida do escultor e nelas quase sempre envolvem as músicas de Beethoven, como demonstra a memória de sua amiga Frau Sopp:

Certa Vez—era época de Natal—Ele ia de volta para casa no Cubatão Grande quando, na altura da Nordestrasse (atual Rua Dr. João Colin), ouviu uma peça de Beethoven, executada ao piano. ‘Sentado na calçada, chorou amargamente tudo que tinha direito de chorar’. A pianista, Frau Sopp, após comunicada do fato, convidou-o para entrar e ouvir mais comodamente, iniciando-se aí uma amizade de muitos anos. (HEINZELMANN, 1991, p. 22).

A música de Beethoven exaltava os sentimentos de Fritz, talvez porque fizesse lembrar de sua vida na Alemanha e de tudo que teve que abandonar. É como se as músicas de Beethoven estabelecessem um elo de sua vida, de seu presente com seu passado, a música foi uma das coisas que não precisou abandonar quando imigrou para o Brasil. Na nova vida em Joinville, Fritz esteve sempre acompanhado das músicas e da figura de Beethoven. É pertinente observar a necessidade que o artista apresenta de reproduzir essas imagens do músico e sobretudo a maneira como ele o faz.

Os relevos têm algumas semelhanças com as máscaras originais de Beethoven. Uma delas foi feita quando Beethoven era vivo, em 1812, por seu amigo e escultor austríaco Franz Klein (1779-1840), pois ele queria produzir um busto em sua homenagem, a outra foi criada após sua morte em 1827 por Josef Danhauser (1805-1845). As máscaras do compositor foram reproduzidas em abundância, algumas delas eram expostas nos salões burgueses da Europa. Nesse período era uma prática comum exibir máscaras mortuárias em grandes salões, esse costume persistiu do século XV ao final do século XIX (ARIÉS, 2014).



Figura 3: Máscaras de vida e morte de Beethoven. A) Máscara de vida por F. Klein 1812. Hutton, *Portraits*. B) Máscara de Vida de Bronze. Hutton, *Portraits*. C) Máscara mortuária de J. Danhauser em 28 de março de 1827, dois dias após a morte. Hutton, *Portraits*. Fonte: <https://library.princeton.edu/>

As máscaras de Beethoven (Figura 3) pertenceram a Lorence Hutton (1843-1904) que criou a maior coleção de máscaras mortuárias do mundo, hoje ela pertence à Universidade de Princeton, contém 100 máscaras, entre elas réplicas de Dante, Isaac Newton, Napoleão, entre outras figuras de homens brancos². A possibilidade de um aristocrata criar uma coleção dessas foi possível porque existiram em demasia, já que a tradição de máscaras funerárias surge no século XIII, utilizadas para construir as *efígies* de túmulos individualizados. Para Philippe Ariès, é nesse momento em que as *efígies* tumulares deixam de ser imagens idealizadas apenas para utilização da escultura elaboradas com máscaras. Essa necessidade do retrato realista se caracteriza no final da idade média, influência das tradições romanas. Ariès descreve em seu livro “O Homem diante da Morte”:

² O colecionador Lorence Hutton escreveu um livro sobre os detalhes de suas máscaras *Portraits in Plaster*. No final de seu livro, consta uma descrição de sua única máscara de um homem negro, o “Florida Negro Boy”. A partir dessa máscara, o escritor efetua diversas comparações racistas entre a cabeça de seu elenco de brancos e a do homem negro (HUTTON, 2016).

A tomada da máscara depois de morto, seja qual for a data em que se situe, parece pertencer a essa mesma série de operações, e ser inspirada pelas mesmas razões: procura-se salvar do naufrágio alguns elementos que expressem uma individualidade incorruptível, em especial o rosto, que guarda o segredo da personalidade. (ARIÈS, 2014, p.346)

Ariès destaca alguns pontos pertinentes para se pensar sobre a questão da máscara e principalmente do retrato, ele destaca que o *rostro* guarda o segredo da *personalidade*. Esse último é um conceito muitas vezes atribuído ao *rostro*, isso porque ele deriva do latim *persona* (ou do grego *prosopon*). A *persona* carrega o sentido inicial de *máscara e personagem*, vem do teatro romano, *per+sona*, *aquele que está personando* (FAITANIN, 2006). A palavra *persona*, depois se desdobra para a palavra *pessoa*, ou seja, a máscara é associada ao *rostro* e o *personagem*, a uma performance. Se associado à profundidade do indivíduo, é como se a superfície da face pudesse afetar sua *personalidade*. Porém, será mesmo que nosso *rostro* guarda o segredo de nossa *personalidade* e ao criarmos máscaras ou retratos estaríamos guardando um caractere pessoal em algo material?

Para Galiènn e Pierre Francastel “(...) a condição ideal para a existência do retrato parece residir na união destes dois elementos, isto é, as características individualizadas e a possibilidade de identificar o modelo” (FRANCASTEL, 1978 p.14)³. Galiènn e Pierre Francastel, ao falar de retrato, apresentaram um leque de possíveis objetos que podem ser considerados retratos, entre eles: esculturas, máscaras mortuárias e monumentos. No entanto, os autores optaram por se dedicar ao retrato como se ele pertencesse unicamente ao universo do gênero pictórico. Para eles, além do retrato possuir elementos individualizados, também não pode possuir nenhuma forma de convenção, seja ela religiosa ou de outra estância. Essa visão, em relação ao retrato, pode ser um problema que não se apresenta apenas no seu recorte (que considera o retrato apenas como gênero pictórico). As limitações dessa abordagem se fazem presentes na persistência em considerar que se a imagem pertence a uma convenção não é considerada retrato. De todo o modo, por ora, vamos nos atentar primeiramente a essa afirmação: um retrato precisa de características individualizadas e a possibilidade de identificar o modelo.

Observamos as máscaras de Fritz Alt e sua comparação às máscaras de Beethoven. Encontramos algumas semelhanças como os olhos cerrados, lábios curvados para baixo, sobrancelhas franzidas com um pequeno sinal na diagonal. Esses elementos sempre aparecem nas imagens do músico, é uma característica que identifica o modelo, uma espécie de assinatura. Um elemento que é sempre acrescentado e que não está presente nas máscaras, mas aparece nas cabeças de Beethoven, é o seu famoso cabelo de leão. Esse cabelo geralmente é volumoso e tem movimento, Fritz Alt os manipulou com habilidade em um grande busto que fez de Beethoven.

De outro modo, podemos colocar todas as imagens de Beethoven lado a lado e vamos encontrar esses elementos ressaltados, onde também encontramos diferenças entre todos eles, nenhuma delas é idêntica, nem mesmo as máscaras tiradas do próprio rosto do músico. Um retrato idêntico ou uma máscara idêntica à forma do rosto não é possível, pois existem diversos fatores que atravessam qualquer tentativa de precisão. Entre esses fatores, consideramos a biologia do rosto, que se modifica dia a dia, ou quando morto até o desaparecimento da pele e da carne. Se o retrato for esculpido, pintado ou fotografado, com o modelo vivo à sua frente, existe uma série de outras questões que demonstram que o retrato é uma grande virtualidade.

³ Tradução da autora. “la condición ideal para la existencia del retrato parece residir en la reunión de estos dos elementos, es decir, los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar el modelo.”

Warburg no texto “A arte do retrato e a burguesia florentina”, feito a partir de seus estudos em Florença nos arquivos de Jakob Burckhardt sobre o Renascimento florentino, destaca um afresco de Domenico Guirlandaio, comenta:

As forças impulsionadoras de uma arte viva do retrato não se encontram exclusivamente no artista. Devemos manter em mente que ocorre um contato íntimo entre criador e objeto criado; em cada período de formação de um gosto mais elevado, tal contato gera um âmbito de relações mutualmente inibidoras e motivadoras. (WARBURG, 2014, p. 123)

Ou seja, o comitente pode performar conforme a imagem que deseja transmitir ou pode exigir do artista que o faça mais viril a ponto de interferir na construção de sua *personalidade*. Warburg ressalta que o Renascimento foi um dos momentos em que o comitente e o artista tinham muitas relações, os dois criavam uma espécie de acordo sobre o retrato e a obra é o resultado desse acordo. O exemplo de Warburg nos mostra que o retrato nunca é idêntico a um *rosto* fixo, nem mesmo de uma *personalidade* fixa, já que ambos são peças de uma ficção que delimitam fluxos.

Essa noção de que o retrato deveria conter a aparência do modelo é marcada pelas esculturas romanas, uma tradição que começa com os gregos. Uma das famosas cabeças/retratos foi de Alexandre Magno (Figura 4), rei da Macedônia, obra que foi referência para os imperadores romanos. Para Ernst Gombrich, Alexandre da Macedônia foi um dos primeiros a criar a tradição do retrato como conhecemos hoje: para o autor os retratos como conhecemos hoje, são representações fiéis do modelo.



Figura 4: Retrato de Alexandre, o Grande encontrado em Pérgamo, Museu Arqueológico de Istambul, Turquia.
Fonte: wikimedia commons

Para o historiador, os gregos não davam atenção aos detalhes da personalidade do modelo, as cabeças também não tinham semblante com emoções fortes. A cabeça tinha pouca expressão, “era o corpo e seus movimentos que esses mestres usavam para expressar o que Sócrates chamou de “atividade da alma”, porquanto pressentiam que o jogo fisionômico iria destorcer e destruir a

simples regularidade da cabeça” (GOMBRICH, 2015, p.106). Esse problema foi resolvido ao decorrer dos anos ao final do século IV, os escultores desenvolveram métodos para dar emoção às cabeças sem destruir sua beleza, além disso, conseguiam empregar traços, rugas detalhes do rosto do modelo. Os gregos ficaram impressionados com a aparência das cabeças, “O próprio Alexandre preferia ser retratado por seu escultor palaciano, Lisipo, o mais célebre artista da época cuja fidelidade ao natural espantava os seus contemporâneos” (GOMBRICH, 2015 p. 106).

O retrato de Alexandre começa a deixar de se parecer apenas como as cabeças de Apolo e começam a ter algumas características que eram atribuídas ao modelo, como é o caso do cabelo e das sobrancelhas levantadas, além de leves rugas na testa. Os Romanos seguiram e aperfeiçoaram essa tradição, queriam representar fielmente os modelos. Para realizar essas cabeças, utilizavam máscaras retiradas do retratado, principalmente aquelas feitas de bronze. As máscaras também eram utilizadas na criação das cabeças de cera, elaboradas por motivos religiosos, essas cabeças eram chamadas *imagines maiorum*.

Para Deleuze e Guattari o *rosto* é constituído pela linguagem, a palavra vai delimitar, demarcar, territorializar o *rosto*. Os filósofos desenvolveram o conceito de *rostidade*, pensamento que parte de dois eixos, a *significância/muro branco* e *subjetivação/buraco negro*. Muro branco é a cara branca, “Cabeça de *clown*, *clown* branco, pierrô lunar, anjo da morte, santo sudário.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p 36) podemos incluir as máscaras brancas de homens brancos. A significância não existe sem um muro branco, o muro branco delimita nosso regime de signos, ele é o extrato exterior, quando alguém está zangado, sabemos pela expressão, essa linguagem que se inscreve no muro branco. “Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p 36). A linguagem varia de cultura para cultura, assim como qualquer regime de signos.

Portanto, é possível que Deleuze e Guattari não estivessem em acordo com os autores que acreditam que o nosso rosto carrega algo individual, pois para eles “Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p 36). Essas relações se dão entre o *muro branco* e o *buraco negro*. O *buraco negro* é a subjetivação que aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias, ele é o lugar onde se concentram todas as significações do *muro branco*. O *rosto branco* contém dois olhos negros, dois buracos negros. *Muro branco* e *buraco negro*, são um sistema de uma máquina, uma *máquina abstrata de rostidade*. Rostificar é gerar uma maneira de ser, de vestir de gestualizar, pensar, viver e impor isso através desse sistema. Nela existem hierarquias de proximidade, um modelo maior que a maioria reconhecerá, a normalidade, e aquele que só será reconhecido em determinado gueto/grupo. É a rostidade que dará a noção de normalidade e de transgressão da normalidade.

A definição de um rosto é heterogenia, pois depende de quais forças estão criando à narrativa desse rosto ou dessa personalidade. Esses fluxos, por exemplo, imprimiram na imagem de Beethoven uma narrativa que pode ser vista na própria forma do rosto. Podemos dizer que o compositor era um homem sisudo e ranzinza porque suas sobrancelhas se curvam, é como se ele não fosse um homem sorridente já que seus lábios nunca se voltam para cima. No entanto, não conhecemos Beethoven, jamais saberemos se ele era esse homem e, mesmo que conhecêssemos, ainda assim existiria toda uma máquina de rostidade funcionando entre a relação eu e Beethoven. Desse modo, se para o retrato ser considerado o retrato se faz necessário um rosto, a criação de personalidade dependerá de uma força narrativa e não de caracteres formais do retratado.

O crânio.

Se pensarmos que para existir o retrato é necessário que o objeto de arte tenha que possuir características do modelo, podemos dizer que o crânio é um retrato. O crânio carrega aspectos únicos de nossa cabeça, é um osso muito caro aos legistas. Na alta idade média, quando precisavam transportar um corpo para um funeral, a carne não era o elemento mais importante, o corpo era cozido e separavam a carne dos ossos. A carne era utilizada em um primeiro funeral, no local onde a pessoa era morta e os ossos, considerados a parte mais importante do corpo, eram enterrados em lugares mais solenes (ARIÈS, 2014). Entre esses ossos, o crânio era o que tinha mais valor. Talvez toda essa importância que se dá ao crânio seja porque ele é o osso da cabeça, ou por conter a arcada dentária, uma forma de comprovar a quem aquela cabeça pertencia. Esse aspecto do crânio foi ressaltado por Fritz Alt na obra “A vida e a morte”.



Figura 5: Fritz Alt, Detalhe da obra *A vida e a Morte (Tod und Leben)*. 1955. Escultura de Bronze. 10 x 28 x 38 cm. Acervo Museu Casa Fritz Alt, Joinville, Santa Catarina,



Figura 6: Retrato de Fritz Alt nos anos 50. Fonte: Acervo Museu Casa Fritz Alt

Nota-se no detalhe da obra “A vida e Morte” (Figura 5), a falta de alguns dentes no crânio que está por baixo da máscara. O curioso é que em uma fotografia de Fritz Alt, tirada nos anos 50 (Figura 6), ele aparece sorrindo, e em sua arcada dentária também é possível observar que faltam dentes em

lugares muito similares com os da escultura. Essa poderia ser uma relação que o artista fez com sua própria fisionomia, poderíamos afirmar então que ele estaria criando um autorretrato? Então nos deparamos mais uma vez com a obra de Fritz Alt e as provocações em relação ao retrato.

Tudo aquilo que envolve a cabeça é objeto de fascínio dos artistas, o crânio não é diferente. Diante disso, o pensador Georges Didi-Huberman, complexificou questões acerca do crânio e a arte em diversos de seus estudos e livros. Dois de seus textos “Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura” e a “O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”, contém indagações que nos interessam. Em “Ser crânio”, o pensador conduz uma associação meticulosa entre crânio e escultura, inicia seu livro com a visão do anatomista e artista Paul Richer, que descreve o crânio como caixa óssea, irregular e ovoide, que se conecta à medula espinhal e aloja o encéfalo. Para Didi-Huberman essa caixa é na verdade uma caixa de pandora “Abrir esta caixa é assumir o risco de nela mergulhar, perder a cabeça, ser – como por dentro – devorado” (DIDI-HUBERMAN, 2009 p.19). Pensar no crânio é pensar nesse labirinto vazio, esse que não foi apenas deslindado por Richer, Leonardo Da Vinci revirou o crânio, viu o lado interno, penetrou nas cavidades, pensou o crânio como uma cebola:

Se cortas uma cebola pelo meio, poderás ver e cortar todas as túnicas ou cascas que formam círculos concêntricos ao redor dela. Da mesma maneira, se seccionas uma cabeça humana pelo meio, cartarás primeiro o couro cabeludo, depois a epiderme, a carne muscular e o pericrânio, depois o crânio, e dentro dele, a dura-máter, a pia-máter e o cérebro, e de novo a pia-máter e a dura-máter, e a *rete mirabile* e também o osso que as suporta. (DA VINCI apud DIDI-HUBERMAN, 2009, p.25)

Leonardo não revirou apenas crânio em camadas, mas a cabeça toda, ele não analisou o crânio vazio e oco, mas no crânio ainda como parte da cabeça. Outro artista citado por Didi-Huberman é Albert Durer, que partiu dos fundamentos da geometria, engendrou a linha caracol, utilizada para revirar a cabeça sem perder a proporção. Dürer criou um antropomorfismo cheio de espaço visual, trouxe à luz formas humanas desconhecidas. O crânio para ele era considerado objeto, vanitas e também signo que indicava o *lugar do pensamento*; sobretudo, o crânio é *um lugar*, discorre Didi-Huberman. O crânio é considerado um mapa, cheio de lugares, lugares esquadrihados e denominados pelo anatomista Adre Vesale. Esse crânio/lugar é um crânio aberto, um crânio adro, crânio ser, é um objeto que ocupa o espaço, mas que transborda como lugar do pensamento, de memórias. O crânio é uma coisa natural, ele é um lugar produzido em seu estado de nascimento como as esculturas de Giuseppe Penone. Para Didi-Huberman, o crânio é uma escultura natural feita pelo tempo, é uma caixa óssea, é uma escultura que tateamos, imaginamos. Nunca poderemos olhar para nosso próprio crânio como objeto, como escultura, apenas podemos elaborar seu tamanho, seu espaço, suas dobras, suas linhas, de tal modo que Fritz Alt, provavelmente, esculpiu parte do imaginário de seu crânio.

O que olhamos é aquilo que recobre o crânio, conseguimos ver nossa cabeça como um todo se girarmos no espelho, mas nosso crânio jamais. Provavelmente é por isso que Didi-Huberman para falar do retrato pensou no crânio. Em seu texto “O rosto e a terra” procura nos lembrar que o retrato deve, antes de tudo, ser pensado a partir de um nó antropológico e não apenas enquanto “gênero” das “Belas Artes”.

A definição corrente do retrato como representação semelhante de uma pessoa existente – essa definição não nos vale de nada – simplesmente na medida em que as práticas concretas geralmente designadas sobre o termo de “retratos” tecem cada uma incríveis tranças contraditórias de representações e de presenças, de

semelhanças e dessemelhanças, de seres e de existências, sem contar o tirânico pequeno labirinto que a palavra pessoa por si só, forma. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62)

Para Didi - Huberman “A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.62). A terra ocupa o lugar do rosto e preenche as cavidades; a terra escava o rosto e preenche as cavidades do crânio. Aí temos o horror da ausência do rosto, “a questão do retrato seria uma questão do lugar. Ou uma mágica resposta do lugar à questão do rosto ausente” (DIDI-HUBERMAN, 1998.p. 62). A partir desse pensamento o historiador da arte, examina um ponto importante na reflexão que Georges Bataille fez sobre as imagens da pré-história e a ausência do rosto humano em seus principais meios figurativos, as imagens eram acéfalas, informe ou mascarada, associado a figura animal. “Se seguissemos o espanto de Bataille, seríamos, pois, obrigados a imaginar o nascimento da arte na mais radical ausência do rosto humano” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.65). O retrato já estava presente na pré-história, o rosto estava presente quando os humanos construía esculturas acéfalas e informes, estavam lá e logo iram se ausentar. Os humanos da pré-história procuravam substituir o lugar do rosto por outra coisa, como uma pedra, massa, adornos e a terra, esses vestígios que foram encontrados pertencem a um lugar neandertalense, um período em que não se existia ainda vestígios de arte (se pensarmos na arte a partir do discurso oficial dos historiadores).

O crânio é um objeto chave para investigar o retrato na pré-história, e nesse quesito Bataille foi assertivo ao pensar que “o crânio foi para seres rudimentares um objeto imperfeito, de alguma forma deficiente, que era, em certo sentido, aquele homem, mas não o era mais toda via: esse homem na verdade estava morto e seu crânio não respondia mais, a não ser por uma careta” (BATAILLE apud DIDI-HUBERMAN, 1998 p. 70). Depois que observaram essa caixa inerte, o que restou é a exiguidade, por isso lidaram com a dor, trepanando, adornando, enchendo de terra os orifícios.

Um dos exemplos citados por Didi-Huberman são os crânios de Jericó que muitas vezes estiveram separados dos outros ossos do corpo, o que pode significar que as cabeças eram decapitadas para que houvesse uma atenção especial em sua conservação. Entre os apontamentos do autor sobre os habitantes de Jericó, ele destaca que os mesmos “trabalhavam com a terra” sobre o crânio, enchiam de argila dentro e fora da ossada, colocavam conchas nos olhos e cada um portava detalhes específicos.

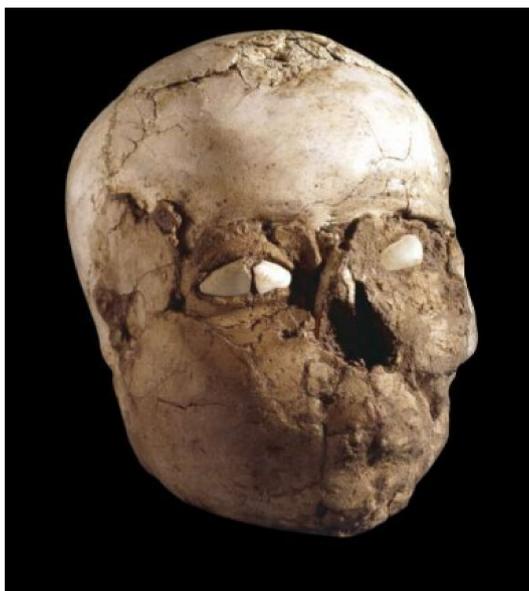


Figura 7: Crânio de Jericó, 8200BC-7500BC (Pré-Cerâmica Médio Neolítico). Escavado em Jericó, Ásia, Oriente Médio. Acervo do British Museum.

Didi-Huberman demonstra através de pesquisas uma gama de crânios que receberam tais cuidados, elas podem ser encontradas na África, América do sul, Melanésia, Polinésia, Nova Guiné, Nova Bretanha, Nova Irlanda entre outros lugares. Diante disso, o autor faz uma reflexão sobre as palavras de Paul Valéry:

(...) O homem (escrito por ele com um H maiúsculo) difere do animal porque ruma... “a ideia de morte” O que é então Ruminar? É inicialmente amassar, transformar uma matéria, voltar a ela constantemente. É em seguida submeter essa matéria a um processo obstinado de refluxo, de expulsão e de retorno. É enfim articular a matéria e o lugar sob a dominação comum de uma incorporação que faz do lugar um organismo íntimo e da matéria, uma substância de vida. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.73-74)

Os gestos de ruminar não estão especificamente ligados a todo o corpo, já que não são todos os povos que trabalham com a matéria em sua totalidade.

“O culto dos mortos faz com que, também muito frequentemente só a cabeça do defunto dance este balé incessante, ruminatório, em que um rosto perderá seu lugar para que o crânio encontre o seu, e em que o crânio perderá seu lugar para que uma máscara, até mesmo um retrato, encontre enfim o seu” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.74).

Todos esses apontamentos ampliam o entendimento sobre o retrato, sobre a limitação de pensarmos no retrato como gênero das belas-artes, já que o retrato teria surgido antes mesmo daquilo que é considerado arte. No entanto, o que o autor nos ajuda a entender é sobre o lugar, o lugar das coisas, o lugar da cabeça, o lugar do crânio, o lugar da máscara, envolvidos em uma teia que ruma vida e morte.

Considerações Finais

Esse artigo é resultado de uma reflexão sobre a obra de Fritz Alt “A vida e a morte” produzida em 1995 em Joinville. Consideramos que a escultura de Fritz Alt é uma cabeça que se reparte em crânio e máscara. Dessa maneira, foram abordadas algumas questões sobre o retrato porque consideramos que a máscara e crânio apresentam problemáticas próprias de cada objeto, mas relacionadas ao retrato. Através de todos os exemplos dispostos, seria impossível negar que exista um grande elo entre eles. Percebe-se que a noção de retrato é bastante complexa, muitas vezes encontramos paradoxos nos discursos dos teóricos. Alguns ressaltam a ideia de que o retrato - para ser considerado retrato - deve ser um objeto de arte que contenha a aparência do modelo. Esse impasse nos leva a outras questões, como do rosto: pois nosso rosto nem sempre é o mesmo, é estabelecido a partir de um fluxo de significâncias. Então de que maneira se constitui essa noção de aparência de uma face para se criar um retrato? O retrato de certa forma também pode ser idealizado corrompendo a noção da personalidade natural do modelo. Todavia, esse artigo se constitui através de pensadores que colocaram tudo isso em cheque e que propõem certa abertura à noção de retrato, sem limitá-lo a um estilo apenas, considerando-o como uma variação plásticas de trazer presença a um rosto ausente.

Até aqui respondemos à primeira pergunta feita no início desse texto, quando se encaminha a seguinte afirmação, essa obra é ideal para se pensar a questão do retrato. Para finalizar, retomaremos à segunda pergunta, o artista estaria criando um retrato ou um autorretrato com essa escultura? Não é possível responder sobre o autorretrato, apenas o artista poderia afirmar se a obra era ou não sobre a sua “vida e morte”. No entanto, acreditamos que seja um retrato, pois se trata simbolicamente do corpo de uma pessoa, mesmo que não seja conhecida. O artista ruma a morte, cria esse objeto de bronze, pesado para pensar no que acontece quando nossa vida se acaba. O artista deixa essa escultura para preencher a ausência de um rosto ou de uma cabeça, já que o retrato, como destacou Didi-Huberman é uma questão de lugar, o retrato da lugar a algo ausente.

Referências

- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: *capitalismo e esquizofrenia*. vol III. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, George. *O rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. Porto Arte, Porto Alegre, v.9, n.16-82, mai. 1998.
- _____. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009
- FAITANIN, Paulo. *Pessoa: a essência e a máscara!*. Rio de Janeiro: Revista Aquinate, nº3, 2006, p 338-346.
- FRANCASTEL, Pierre; FRANCASTEL, Galienne. *El Retrato*. Madrid, Ediciones Cátedra 1978.
- GOMBRICH, Ernest. *História da arte*. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- HEINZELMANN, Silvia. *Fritz Alt*. Joinville: Fundação Cultural, 1991.
- HUTTON, Laurence. *Portraits in Plaster: The Collection of Laurence Hutton*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1894. By Project Gutenberg. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/52730/52730-h/52730-h.htm#FLORIDABOY>> Acessado em: 30 mar, 2022.

WARBURG, Aby. *A arte do retrato e a burguesia florentina: Domenico Ghirladaio em Santa Trinità. Os retratos de Lorenzo de Medici e seus parentes.* In: WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.