

**UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, LETRAS E PEDAGOGIA**

Letícia Lavinia da Silva Brandão

**O OLHAR PARA O MEDO: a longa duração do medo em
imagens pictóricas**

**TAUBATÉ-SP
2020**

**UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, LETRAS E PEDAGOGIA**

Letícia Lavinia da Silva Brandão

**O OLHAR PARA O MEDO: a longa duração do medo em
imagens pictóricas**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em História, apresentado ao Departamento de Ciências Sociais, Letras e Pedagogia da Universidade de Taubaté, como parte dos requisitos para colação de grau no curso de História.

Orientadora: Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala

**TAUBATÉ-SP
2020**

Grupo Especial de Tratamento da Informação – GETI
Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI
Universidade de Taubaté – UNITAU

B819o Brandão, Leticia Lavinia da Silva
O olhar para o medo: a longa duração do medo em
imagens pictóricas / Leticia Lavinia da Silva Brandão. -- 2020.
76 f. : il.

Monografia (graduação) – Universidade de Taubaté,
Departamento de Ciências Sociais e Letras e Serviço Social,
2020.

Orientação: Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala,
Departamento de Ciências Sociais e Letras.

1. Artes plásticas. 2. História. 3. Medo. I. Universidade de
Taubaté. Departamento de Ciências Sociais e Letras e Serviço
Social. Curso de História. II. Título.

CDD – 909

LETÍCIA LAVÍNIA DA SILVA BRANDÃO

O OLHAR PARA O MEDO: a longa duração do medo em imagens pictóricas
UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

Departamento de Ciências Sociais, Letras e Pedagogia- Curso de História

Taubaté, novembro de 2020

Data:

Resultado:

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala

Assinatura:

Membro 1: Profa. Dra. Suzana Lopes Salgado Ribeiro

Assinatura:

Membro 2: Prof. Dr. Moacir José dos Santos

Assinatura:

AGRADECIMENTOS

Ao Programa Escola da Família, por ter me dado a oportunidade de me graduar com auxílios financeiros.

À minha família, em especial a minha mãe, por me dar forças seja lá de onde ela estiver, e minha avó, por sempre me apoiar e sempre me incentivar em meus sonhos.

À minha orientadora Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala, por sempre acreditar no meu potencial, me auxiliar nesta caminhada, por me inspirar e me fazer ter ainda mais orgulho da profissão que me escolheu.

À todos os professores do curso, Edson Trajano, Suzana Ribeiro, Moacir Santos, Silvio Costa, Isnard Albuquerque, Armino Boll, Fátima Toledo, por nos compartilhar seus conhecimentos, nos guiando para uma formação crítica, compondo e ampliando nossa base teórica, formando mais que professores, educadores.

À Ana Caroline Barros, Anderson Santos e Larissa Casemiro, por sempre estarem ao meu lado, por me apoiar, por acreditar e me fazerem acreditar que eu era capaz, por me ajudarem com opiniões e colocações referente a esta monografia, e à todos os meus amigos e amigas, Jessica Moraes, Ana Luiza, Pedro Javaroni, Isabella Matta, Natasha Martins, Thiago Campos, Murilo Caetano, e todos amigos que fiz ao longo deste período, pois vocês tornaram essa experiência incrível.

Provisoriamente não cantaremos o amor, que
se refugiou abaixo dos subterrâneos.
Cantaremos o medo, que esteriliza os
abraços,
não cantaremos o ódio, porque este não
existe,
existe apenas o medo, nosso pai e nosso
companheiro,
o medo grande dos sertões, dos mares, dos
desertos,
o medo dos soldados, o medo das mães,
o medo das igrejas,
cantaremos o medo dos ditadores, o medo
dos democratas,
cantaremos o medo da morte e o medo de
depois da morte,
depois morreremos de medo
e sobre nossos túmulos nascerão flores
amarelas e medrosas.

Congresso Internacional do Medo

por Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Nesta monografia abordamos a temática da emoção medo, referenciando-se na interdisciplinaridade com outras áreas do conhecimento, que nos auxiliaram a compreender a forma em que esta temática é abordada em momentos distintos da história. Nosso objeto de análise é a representação do medo na imagem pictórica. O medo é um abstrato universal e desse modo, desde tempos imemoriais é sentido, discutido e representado pelo ser humano de diversos modos e em diferentes contextos. Para estudar a forma como o ser humano demonstrou e registrou o medo é necessário trabalhar a partir da perspectiva da História das Mentalidades que envolve aspectos da Psicologia, da Sociologia e da Filosofia, numa dimensão de longa duração. Desse modo, metodologicamente recorreremos à análise documental, tomando a obra de arte como fonte documental. Analisamos obras selecionadas de quatro artistas: Caravaggio, Goya, Munch e Dalí. Respectivamente, as obras selecionadas que representam o medo foram: Cabeça de Medusa (1598), O sonho da Razão produz monstros (1792-1799), Saturno (1820-1823), O grito (1893) e O rosto da guerra (1940-1941). Procuramos estudar por meio destes contextos e suas respectivas produções, o quão importante as emoções são, dando ênfase ao medo, pretendemos por meio desta monografia demonstrar que o ser humano é uma produção de seu tempo, seu contexto constituiu seus pensamentos, situações geradas por esse meio coletivo gera as emoções.

Palavras-chave: história, medo, artes plásticas.

RESUMEN

En esta monografía abordamos el tema de la emoción del miedo, haciendo referencia a la interdisciplinariedad con otras áreas del conocimiento, lo que nos ayudó a entender cómo se aborda este tema en diferentes momentos de la historia. Nuestro objeto de análisis es la representación del miedo en la imagen pictórica. El miedo es un abstracto universal y de esta manera, desde tiempos inmemoriales es sentido, discutido y representado por el ser humano de diferentes maneras y en diferentes contextos. Para estudiar la forma en que el ser humano ha demostrado y registrado el miedo es necesario trabajar desde la perspectiva de la Historia de las Mentalidades que involucra aspectos de la Psicología, la Sociología y la Filosofía, en una dimensión de larga duración. De esta manera, recurrimos metódicamente al análisis documental, tomando la obra de arte como fuente documental. Analizamos obras seleccionadas de cuatro artistas: Caravaggio, Goya, Munch y Dalí. Respectivamente, las obras seleccionadas que representan el miedo fueron: Cabeza de Medusa (1598), El sueño de la razón produce monstruos (1792-1799), Saturno (1820-1823), El grito (1893) y El rostro de la guerra (1940-1941). Tratamos de estudiar a través de estos contextos y sus respectivas producciones, cuán importantes son las emociones, haciendo hincapié en el miedo, pretendemos a través de esta monografía demostrar que el ser humano es una producción de su tiempo, su contexto constituye sus pensamientos, las situaciones generadas por este medio colectivo genera las emociones.

Palabras clave: historia, miedo, artes plásticas.

LISTA DE IMAGENS

- FIGURA 01-** Cabeça de Medusa (1598) óleo sobre escudo de madeira 60X55 Galleria degli Uffizi, Florença (Itália)..... 62
- FIGURA 02-** Capricho n° 43 El sueño de la Razón Produce Monstruos, Francisco de Goya, *Los Caprichos*..... 65
- FIGURA 03-** Saturno 1820-1823 óleo sobre muro passado à tela 146 X 83 cm Museu do Prado, Madri 67
- FIGURA 04-** O grito 1893, Óleo, têmpera e pastel sobre cartão 91 X 73,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo (Noruega)..... 69
- FIGURA 05-** O rosto da guerra 1940-1941 Óleo sobre a tela 64 X 79 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Roterdã (Holanda)..... 71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1- O medo: questões e discussões teóricas na interface das áreas do conhecimento...	11
1.1. O medo como objeto da História.....	18
1.2. Como estudar o medo: interface com a psicologia; encarnado nos sujeitos históricos.....	23
CAPÍTULO 2- A obra de arte entre a ficção e a realidade: de expressão à fonte histórica	27
2.1. O mundo como representação.....	27
2.2. A produção e recepção das artes no âmbito social.....	32
2.3. A arte como expressão.....	35
2.4. A obra de arte como fonte histórica	38
CAPÍTULO 3- O medo em representações artísticas de Caravaggio, Goya, Munch e Dalí.....	42
3.1. A constituição da subjetividade dos artistas a partir de sua trajetória.....	42
3.2. Contextualização: entre os contextos de produção e a produção de documentos.....	57
3.3. A luz e as sensações no espectador: o medo como efeito.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	74

Introdução

A representação do medo em obras artísticas é o tema abordado nesta monografia. As emoções estão cada vez mais sendo estudadas por historiadores, particularmente a partir da emergência da História das Mentalidades e, mais especificamente, a partir da terceira geração de *École des Annales*.

Para estudar essa emoção, que se constitui como um dos abstratos universais da humanidade, os historiadores têm recorrido a diferentes tipos de abordagens e de fontes. Nesta monografia o objeto de análise é a representação do medo na imagem pictórica em obras de artes plásticas. Desse modo, metodologicamente recorreremos à análise documental, tomando a obra de arte como fonte documental.

Na obra *Apologia da História*, Marc Bloch traz à tona a importância dos vestígios do homem como documento histórico, propondo a ampliação da noção de documento e, conseqüentemente, dos tipos de documentos passíveis de serem utilizados pelos historiadores. No decorrer do tempo, o ser humano retratou e representou seus sonhos, desejos, paixões, e medos de acordo com o contexto no qual ele estava inserido. Essas manifestações de emoções tornaram-se, conforme a proposta de Marc Bloch, documentos, fontes a partir das quais seria possível estudar os contextos em que foram produzidos, os motivos de sua produção e o modo como o ser humano percebia esses aspectos.

Desse modo, o foco desta pesquisa foi perceber como diferentes artistas em diferentes contextos perceberam e representaram o medo a partir de seus contextos de produção e de vivência.

Esta monografia foi orientada pelas seguintes perguntas: Qual a influência do medo no processo histórico? De que forma o medo, em suas diversas dimensões, é representado no mundo das artes plásticas? O contexto histórico influencia nesta produção representativa? Como o coletivo é percebido pelo indivíduo? E de qual forma o indivíduo enxerga este coletivo? Quais os resultados destas perspectivas, ao tratarmos de emoções?. Buscamos compreender os processos históricos do século XVI ao XX, utilizando da linguagem visual.

Se o horror está fora, os olhos filtram. Se o medo está dentro, se esvai pelos olhos. No olho se manifesta a dualidade do fogo e da água. Da razão e do sentimento. Da luz e da penumbra. Da acuidade e da intuição. É o órgão do prolongamento. De si mesmo. E do outro. Da possibilidade de conexão com os interiores. De um contato direto. Que não mente. (SALGADO; QUEIROZ, 2000 p. 9)

Este trecho exemplifica de forma poética a importância do olhar e das formas em que o que é visto é representado e materializado, neste caso, em obras artísticas. Desse modo, ao olharmos algo sentimentos e sensações serão causadas em nós, e por meio do olhar iremos

refletir sobre o sentimento medo, representado a partir da perspectiva dos pintores: Caravaggio, Goya, Munch e Dalí, a partir de situações causadas em suas vidas por meio de seu contexto, buscamos em suas obras: Cabeça de Medusa (1598), O sonho da Razão produz monstros (1792-1799), Saturno (1820-1823), O grito (1893) e O rosto da guerra (1940-1941), identificar o que os levou a representar tal sentimento, demonstrando como seu meio o influencia e a importância desta linguagem visual para compreendermos a História.

Para fundamentar a pesquisa realizada nos baseamos em referências teóricas de filósofos, sociólogos, psicólogos e historiadores, tais como: Paul Ricoeur, Zygmunt Bauman, Jean Delumeau, Ernst Hans Gombrich, Carlos Cavalcanti, entre outros pensadores e artigos relacionados ao tema, que nos auxiliaram ao longo do desenvolvimento desta monografia.

A monografia foi desenvolvida em torno da linha teórica desenvolvida a partir da escola dos *Annales*, utilizando-se, a História Cultural e a Psico-História.

Do ponto de vista da organização, a monografia foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo trará as discussões em torno da temática, a emoção medo, a partir de outras áreas do conhecimento como: Filosofia e Sociologia, ainda neste capítulo trabalharemos como o medo tornou-se objeto dos estudos históricos, nos levando a discutir e refletir sobre a Psico-História. O segundo capítulo se desenvolverá em torno da obra de arte como documentação histórica, destacando a relação entre a arte e o social. No terceiro capítulo, desenvolvemos uma análise das obras de arte, para que isso ocorra, o capítulo será composto pela biografia, contextualização e análises das obras, com a finalidade de identificarmos o medo nestas representações a partir destas informações.

Capítulo 1

O medo: questões e discussões teóricas na interface das áreas do conhecimento

Todos os homens têm medo. Todos. Aquele que não tem medo não é normal, isso nada tem a ver com coragem.

Jean-Paul Sartre

Na historicidade, os medos variavam seus motivos de acordo com cada época e sociedade, em que era disparado um gatilho na estrutura mental que os faziam temer “algo”. Para melhor entendimento destas estruturas decorrentes ao longo da História, o objetivo deste capítulo é aprofundar sobre o medo a partir das áreas do conhecimento não só histórico como da Sociologia, Filosofia e Psicologia. Ampliando para essas áreas, pôde-se melhor entender como os indivíduos e a população lidam com este sentimento, o que geram os gatilhos, quais os medos e subdivisões deste sentimento tão natural e ao mesmo tempo tão complexo, a forma com qual a sociedade influencia na estrutura mental dos indivíduos e como este coletivo reflete os medos gerados por cada sujeito em seu momento histórico.

Ao longo da História vemos diversas discussões sobre o medo. Na Filosofia durante o período da Antiguidade, Epicuro considerava o medo da morte e dos deuses algo que impedisse o homem de ser feliz, sendo assim, era necessário que o homem se libertasse de tal medo para alcançar a felicidade, pois: “Quanto á morte, não há porque temê-la. Ela não seria mais que a dissolução do aglomerado de átomos que constitui o corpo e a alma. A morte, portanto, não existe enquanto o homem vive e este não existe mais quando ela sobrevém” (JOYAU; RIBBECK, 1985, p. 14). Desse modo, no epicurismo para alcançar tal felicidade, os homens pautariam suas vidas na busca de prazer e na fuga da dor, porém o sábio é aquele que consegue reconhecer tais prazeres e dosá-los. Para Epicuro os prazeres no qual os homens deveriam buscar são os prazeres de caráter ético, estando relacionada ao “prazer do repouso”, ausência de perturbação e ausência de dor, (JOYAU; RIBBECK, 1985 p.15). Assim, deve-se evitar angustiar-se com o desconhecido. Para que os povos antigos deixassem de temer o desconhecido, foi necessário explicar o mundo, surgindo assim, mitos, lendas e seres divinos que explicassem as coisas na qual não havia explicação, como a morte, “fica claro que o estudo empírico da morte, se afirma em uma aventura mental individual ou coletiva que busca respostas nos ritos e causalidades próprias da época.” (CAETANO, 2012 p.24)

Com relação ao medo do desconhecido e suas representações narrativas místicas, que se faziam presente a fim de explicar e dar sentido a algo que não possamos compreender, tendo em vista que a História da mentalidade e do Imaginário tem por característica o processo de longa duração, nos norteiam sobre estas questões estarem tão presentes no medievo, os medos em geral: medo da morte, medo da miséria, medo do escuro, os medos do oculto, do desconhecido, tiveram para o período medieval uma grande representação por meio do mar, tão enigmático, misterioso e instável, gerou por muito tempo uma perturbação nos indivíduos daquele período.

O mito também ganha espaço na representação do mar; aparecendo relatos de monstros que se alimentavam de humanos, como Polifen, Cila, Circe, as sereias, Leviatã e Lorelei. Outra visão mitológica está relacionada aos textos, apocalípticos clássicos, que na origem da sua demência suspeitava de feiticeiras e demônios, pois o mar é frequentemente representado como o domínio privilegiado de Satã e das potências infernais. No fim do mar, associava-se a ideia de que também encontraria no final dele a passagem para o inferno; um abismo profundo, local do medo, da morte, da demência, onde vive Satã, os demônios e os monstros. (DELUMEAU, 1989 p. 41)

Retomando a filosofia clássica, os estóicos¹, acreditavam que o medo e esperança eram uma doença na qual os homens deveriam ser curados, a filosofia era convocada a agir como uma terapia, “medicina animi”, suas discussões em torno do medo estavam ligados ao imaginário, Sêneca define o medo como: “o medo e a esperança pertencem a uma mente em suspense, a uma mente em estado de ansiedade por mirar o futuro”, estas emoções afetaram e ainda afetam o ser humano cognitivamente, questões que permeiam o presente e o futuro ficam descompassadas, colocar-se em uma posição que busca apenas mecanismos do imaginário é de fato muito complexo, pois a atividade patológica em torno da imaginação acarreta uma possível intensificação do medo do futuro, tornando-se tão ameaçador quanto um já passado, a solução para estes filósofos estóicos estavam voltadas ao homem viver no presente. (Avila, 2010).

Para o filósofo Espinosa, na qual sua filosofia estava baseada na crítica aos ritos supersticiosos, sejam eles: Religiosos, Políticos e filosóficos, defendendo um racionalismo absoluto, pois tais superstições nasciam “dos medos dos males e das esperanças dos bens” que geram de certa forma um controle de toda uma população. (Chauí, 1983)

A superstição engendra, portanto, o poder religioso que domina a massa popular ignorante. O poder religioso, por sua vez, forma um aparato militar e político para sua sustentação, de forma tal que a superstição está na raiz de todo Estado autoritário e despótico, onde os chefes se mantêm fortes alimentando o terror das massas, com o

¹ Doutrina fundada por Zenão de Cício (335-264 a.C), período helenístico, e desenvolvida por várias gerações de filósofos, que se caracteriza por uma ética em que a imperturbabilidade, a extirpação das paixões e a aceitação resignada do destino são as marcas fundamentais de um ser humano sábio.

medo dos castigos e com suas esperanças de recompensa. Toda filosofia que tentar explicar a Natureza apoiada na idéia de um Deus transcendente, voluntarioso e onipotente, não será filosofia, será apenas uma forma refinada de superstição. (CHAUÍ, 1983 p. 10)

Para Espinosa: “O Estado não é resultado da ação racional dos homens, mas do choque de suas paixões. Sozinhos, os homens não podem sobreviver. Ao se unirem e formarem um Estado, simplesmente trocam seus medos e esperanças individuais por um medo e uma esperança comunitários” (CHAUÍ, 1983 p. 18). Sendo assim, não basta apenas voltar-se ao presente, mas deve-se confrontar a ordem comum da natureza, transitando do conhecimento confuso e mutilado ao conhecimento claro e distinto, desse modo alcançando o Império da Razão, sendo capaz de não se deixar abalar por tais sentimentos (Avila, 2010). “O medo é, de fato, um gigante que se nutre da carência”, tendo como principal condutor o seu próprio pensamento. (Lòpes, 1972).

Outros filósofos tais como: Thomas Hobbes, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Soren Kierkegaard, Paul Sartre, entre outros que abordam em suas obras questões e análises sobre o medo como, por exemplo: a relação entre o medo e a angústia e o medo da morte.

Hobbes em sua obra, *O Leviatã (1651)*, trabalha a questão do medo do outro, em suas célebres frases: “o homem é o lobo do homem” e “a guerra de todos contra todos” retrata bem esta questão de temer ao outro e a necessidade de leis de direitos humanos e contratos sociais. Em uma autobiografia Hobbes se refere ao medo como um irmão gêmeo. Seu contexto é marcado por ameaças de invasão, como as da invencível armada, frota correspondente a uma das maiores potências deste período, a Espanha, ameaçavam as costas Inglesas, guerras civis, revoltas e revoluções, como a revolução puritana. Este contexto corrobora os pensamentos do filósofo à respeito de nossa temática, ou seja, fundamentando suas teorias sobre o medo, “os homens são substancialmente iguais e têm os mesmos direitos (entre os quais o de ofender e de se defender): por isso vivem numa condição de guerra perene, de ‘desconfiança geral’, de ‘medo recíproco’ [...] basta notar que para Hobbes o Estado surge do medo” (Ginzburg, 2014)

Esse Estado hobbesiano continua marcado pelo medo. [...] Hobbes diz: o soberano governa pelo temor (*awe*) que inflige a seus súditos. Porque, sem medo, ninguém abriria mão de toda a liberdade que tem naturalmente; se não temesse a morte violenta, que homem renunciaria ao direito que possui, por natureza, a todos os bens e corpos? Devemos, porém, matizar o medo que há no Estado hobbesiano. Primeiro, o Leviatã não aterroriza. Terror existe no estado de natureza, quando vivo no pavor de que meu suposto amigo me mate. [...] E, terceiro, o Estado não se limita a deter a morte violenta. Não é produto apenas do *medo* à morte. (RIBEIRO, 2006 p. 71-72).

Os filósofos Soren Kierkegaard e Martin Heidegger também produziram obras

referentes ao medo da morte e a relação entre o medo e a angústia. Estes pensadores contribuíram bastante para a linha teórica da filosofia denominada existencialismo, Kierkegaard é considerado por muitos historiadores, o primeiro existencialista. Em suas obras *O diário de um sedutor (1843)*, *Temor e Tremor (1843)* e *O Desespero Humano (Doença até à Morte)*, ele aborda questões como o modo de vida estético, caracterizado pelo hedonismo ² Romântico, a natureza da fé e seu paradoxo, e a dialética do desespero, as questões mais internas do ser humano, seus medos, angústias e paixões, como lidam com a morte. Sobre a obra de Kierkegaard, Marilena Chauí afirma que:

Assim como talvez não haja, dizem os médicos, ninguém completamente são, também se poderia dizer, conhecendo bem o homem, que nem um só existe que esteja isento de desespero, que não tenha lá no fundo uma inquietação, uma perturbação, uma desarmonia, um receio de não se sabe o quê de desconhecido ou que ele nem ousa conhecer, receio duma eventualidade exterior ou receio de si próprio; tal como os médicos dizem de uma doença, o homem traz em estado latente uma enfermidade, da qual, num relâmpago, raramente um medo inexplicável lhe revela a presença interna.(CHAUÍ, 1979 p.5)

Heidegger em sua obra *Ser e Tempo (1927)* busca explicar e diferenciar o ser e o ente, sendo que, o ente estaria sendo representado pelo homem, em seu dia-a-dia, enquanto o ser está relacionado à existência “A palavra existência designa um modo de ser e, sem dúvida, do ser daquele ente que está aberto para a abertura do ser, na qual se situa, enquanto a sustenta. Este sustentar é experimentado sob o nome de ‘preocupação’ (HEIDEGGER, 1927, p.257) sobre a questão do medo e da angústia, o filósofo a descreve como:

Apenas por instantes, na disposição de humor fundamental da angústia. Por esta angústia não entendemos a assaz frequente ansiedade que, em última análise, pertence aos fenômenos do temor que com tanta facilidade se mostram. A angústia é radicalmente diferente do temor. Nós nos aterrorizamos sempre diante deste ou daquele ente determinado que, sob um ou outro aspecto determinado, nos ameaça. O temor de... Sempre teme por algo determinado. Pelo fato de o temor como propriedade a limitação de seu “de” (Wovor) e de seu “por” (Worum), o temeroso e o medroso são retidos por aquilo que nos amedronta. (HEIDEGGER, 1927 p. 237)

Sendo assim, a angústia e o medo se divergem, para Heidegger o homem consegue alcançar o nada, referência a sua essência, por meio da disposição do humor da angústia, pois ao nos angustiarmos com algo que não possua uma determinação e a impossibilidade de uma determinação, encaramos uma estranheza, na qual nos levaria a um estado de indiferença, afastando do ente em sua totalidade, manifestando assim o nada. Em relação ao temor, o medo causaria nas pessoas uma perturbação relacionada a algo que ameaçaria, por exemplo, a sua existência. (Heidegger, 1927)

² Cada uma das doutrinas que concordam na determinação do prazer como o bem supremo, finalidade e fundamento da vida moral, embora se afastem no momento de explicitar o conteúdo e as características da plena fruição, assim como os meios para obtê-la.

Os filósofos existencialistas irão se aprofundar e debater estas questões trazidas por estes Filósofos, questões estas como: a religião e seus simbolismos como forma de manipulação de uma massa, questões sobre a essência do ser humano, o medo como algo natural. No período histórico denominado contemporaneidade, outras visões sobre esta temática passam a compor as produções, em um diálogo mútuo, teorias vão se formando e nos proporcionando, à historiografia, mais ramificações e métodos de análise.

A Sociologia fez das emoções seu objeto de estudo a partir de 1970. Desde o surgimento da Sociologia enquanto ciência, no século XVIII, quando o capitalismo muda significativamente as estruturas econômicas, políticas e culturais, que afetou todo o mundo, o estudo e análise das emoções como fenômeno sociológico não havia se tornado um objeto de pesquisa válido, eram consideradas segundo plano para as discussões teóricas clássicas, como se estes fatores não fossem relevantes ao que se diz respeito às interferências na esfera social. (Bernardo, 2014)

Para compreendermos o surgimento desta área da sociologia na qual as emoções se tornam o objeto principal de análise, devemos observar o processo pelo qual a sociologia passou e seus grandes teóricos clássicos como: Max Weber, Auguste Comte, Émile Durkheim e Karl Marx que trouxeram em suas obras e teorias contribuições muito importantes para o desenvolvimento desta área do conhecimento à Sociologia. Tais contribuições podem ser listadas das seguintes formas: O positivismo de Comte contribuiu para a sociologia por meio de suas teorias sobre: física social, evolução social, “espírito humano”; Durkheim juntamente com o sociólogo anterior, tem por objetivo criar e institucionalizar uma ciência que estudasse a sociedade e o que nela acontece, suas contribuições foram: a teoria do fato social; Weber traz para a sociologia a ideia de ação social e o método compreensivo, que consiste em investigação e comparação, levando aos tipos ideais, os resultados das pesquisas; Marx contribui com suas teorias sobre materialismo histórico e os métodos dialéticos que rompem com as teses de Comte e Durkheim, sobre a sociologia se basear nas ciências naturais, e as teses de Weber sobre analisar a sociedade e permanecer neutro, expressões da realidade. (Bernardo, 2014)

A Sociologia das Emoções surge como iniciativa de um conjunto de investigadores que encontraram nesta tendência insurgente, a capacidade explicativa e interpretativa de se compreender a influência social das emoções, bem como as expressões sociais destas emoções e sua relevância na formação do próprio indivíduo, e seu papel determinante na formação das estruturas sociais. Desse modo, pondera-se que a sociologia das emoções tem como principal objetivo, estudar até que ponto a sociedade influencia ou não o modo como vemos e sentimos o mundo ao nosso redor e a nós mesmos, pretendendo-se analisar quais os fatores históricos e culturais que regulam nosso sentimento, e se nossas emoções são constituintes e administradas através das relações intersubjetivas da vida social. (BERNARDO, 2014 p. 7)

Dentro deste fragmento que compõem a Sociologia, às divergências em relação ao pensamento teórico sobre os métodos de análise das emoções, as duas vertentes que emergem juntamente com esta ramificação, possuem dois lados: Positivista e feições Antipositivistas, denominadas também como biossocial e universalista, a primeira corrente teórica se referia a uma releitura evolucionista Darwiniana e psicanalítica, afirmando assim que as emoções são inatas aos seres humanos, a segunda teoria não nega o fato do biológico e o fisiológico interferirem na atuação e na manifestação das emoções, porém para este grupo de sociólogos, as emoções são aprendidas e mediadas através da interação com o outro no meio em que o indivíduo se apresenta, sendo assim, possuem uma perspectiva culturalista, defendendo a ideia de que as emoções são uma construção social. (Bernado, 2014)

Os sociólogos Zygmunt Bauman e Mauro Guilherme Pinheiro Koury são grandes nomes quando nos referimos ao medo, ambos fazem uma análise detalhada do medo social, na obra de Bauman, *Medo líquido* (2006), o sociólogo explica a longa duração desta emoção ao longo da história, chegando ao momento no qual Bauman cria suas teses, o período contemporâneo, assim como uma sociedade líquida, o medo passa a ser fluído também, o sociólogo descreve esta transformação social.

Como todas as outras formas de coabitação humana, nossa sociedade líquida moderna é um dispositivo que tenta tornar a vida com medo uma coisa tolerável. Em outras palavras, um dispositivo destinado a reprimir o horror ao perigo, potencialmente conciliatório e incapacitante; a silenciar os medos derivados de perigos que não podem – ou não devem, pela preservação da ordem social – ser efetivamente evitados. Como ocorre com muitos outros sentimentos angustiantes e capazes de destruir a ordem (BAUMAN, 2006 p.10)

O medo para Bauman é nome que damos às nossas incertezas, a nossa ignorância sobre a ameaça e a forma na qual devemos lidar com ela, além de uma perspectiva biológica e fisiológica, o sociólogo traz em sua obra uma visão também culturalista.

Os humanos, porém, conhecem algo mais além disso: uma espécie de medo de “segundo grau”, um medo, por assim dizer, social e culturalmente “reciclado”, ou (como o chama Hughes Lagrange em seu fundamental estudo do medo) Um “medo derivado” que orienta seu comportamento (tendo primeiramente reformado sua percepção do mundo e as expectativas que guiam suas escolhas comportamentais) (BAUMAN, 2006 p.7)

Koury analisa em sua pesquisa *medos corriqueiros*, a emoção medo no ambiente Brasileiro no período de 1970, demonstrando que o medo é um fator determinante para a estruturação social. Em seu livro *De que João Pessoa tem medo?*, Koury utiliza de uma metodologia caracterizada por uma pesquisa micro, focada na cidade de João Pessoa e levando estes dados e análises a uma visão mais ampla.

A sociedade contemporânea se mostra cada vez mais individualizada, deste modo, o objetivo do autor foi observar e analisar, pela perspectiva das emoções, como os medos, angústias, receios e as desconfianças se estruturam e a forma decorrente em que eles se situam nos relatos de informantes desta sociedade, criando formas de controle social e de administração de conflitos, outro ponto no qual o autor dá ênfase em seu trabalho buscando identificar e analisar a questão do imaginário social, devido ao fato de que o bairro analisado estava submerso a uma violência simbólica, as relações sociais estão diretamente vinculadas à administração dos medos sociais, rancores, iras, hierarquias e as narrativas em torno do que é legítimo e ilegítimo. “Os medos corriqueiros, ou seja, aqueles medos conformadores do lugar de fala, da memória individual e coletiva, revelando, destarte, elementos importantes da cultura emotiva da cidade de João Pessoa”. (BARBOSA, 2014 p. 304).

A antropologia, psicologia, arqueologia, etnologia e muitas outras ciências nos auxiliam a olhar para o passado, os acontecimentos, as grandes figuras e a grande massa populacional de formas distintas, porém ligadas umas às outras, desta forma, por meio destes novos ângulos analisaremos o medo. Com relação às demais áreas do conhecimento e essa articulação entre elas, Le Goff e Pierre Nora afirmam que:

A história não se reduz ao campo de aplicação das ciências nascidas ou por nascer, mas tampouco é residual em relação a essas ciências: ela comporta núcleos de cientificidade. Dessa forma, ela se beneficiará dos progressos eventuais das ciências humanas; pode-se entretanto estimar que esse benefício continuará sempre limitado. Além do mais, não é possível a existência de uma ciência da história, pois o devir histórico não comporta um primeiro motor. Nessas condições, quais as perspectivas futuras que continuam abertas à história? (LE GOFF; NORA, 1995 p. 64)

A História Cultural nos ajuda a compreender estas relações. Em 1970 ocorreu uma redescoberta da História Cultural, assim como ocorreu com a das Mentalidades na terceira geração dos *Annales*, um renascimento, pois estas histórias já eram escritas anteriormente, porém é nestes períodos que ela deixa de ser marginalizada e passa a ter um certo prestígio mesmo que ainda muito criticado. Pela História Cultural os historiadores buscam uma sequencialidade, um padrão, contrapondo a ideia de uma suposição na qual se deduz que a racionalidade é imutável, por uma análise dos motivos pelos quais um grupo específico defende determinados valores e de que forma os locais e períodos os influenciam, Burke em seu livro aborda o conceito de “choque de civilizações” para exemplificar esta mudança ascendente desde o período da pós Guerra Fria onde a percepção com relação ao mundo toma horizontes amplos, onde entrar em contato com outras populações se torna cada vez mais fácil e o choque cultural causa este grande impacto. São desenvolvidos estudos sobre a “cultura da pobreza”, cultura das armas”, cultura dos adolescentes”, “cultura do medo” (Burke, 2008) o

tópico a seguir explicará o processo de produção historiográfica sobre o medo.

1.1. O medo como objeto da História

Para compreendermos como o sentimento de medo se torna objeto de estudo da História devemos analisar o processo historiográfico, o que os historiadores consideravam importante relatar no seu momento histórico, o que os motivaram e como seu contexto influenciou nesta produção do conhecimento histórico.

A História, desde o período Antigo, vem sendo escrita a partir do ponto de vista dos vencedores, a história de grandes feitos, de grandes líderes, a história política, crônicas monásticas, ou seja, a História a partir da historiográfica dos historiadores focava em relatar para a posteridade, os acontecimentos descritos de acordo com a intenção de enaltecer seus heróis e seus grandes feitos (Burke, 1997). Em um primeiro momento, por narrativas como as de Heródoto, considerado o pai da história por realizar análises e “teorizar” os acontecimentos, as lendas, e criar uma narrativa em torno do que ele acreditava ser verdade; Políbio, o observador da ascensão de Roma; Tucídides, pai do rigor histórico, afirmou a História e sua historicidade tendo assim contribuído para um legado cívico, no período da antiguidade vale ressaltar que os escritores eram formados pela elite militar aposentada, influenciando nesta produção do conhecimento, relatando apenas uma visão desta história (Queiroz; Iokoi, 1999).

No livro *História da Guerra do Peloponeso* escrito por Tucídides em seu exílio, as questões da essência humana ganham destaque em sua obra, ao relatar sobre a guerra e a peste em seu segundo livro. O medo emerge como um dos principais motivos gerador da guerra, como instrumento de dominação de massas.

No Medievo os registros eram produzidos pelo clero que detinha o poder intelectual, este é um dos períodos no qual se dá ao medo uma grande ênfase, o medo da morte, do desconhecido, da miséria, o medo do outro, medos das epidemias, devido ao contexto e aos problemas econômicos e de estrutura social, “O ventre contraído pelo temor da privação, pelo medo da fome e do amanhã, assim segue o homem do ano 1000, mal alimentados, penando para, com suas ferramentas precárias, tirar seu pão da terra” (Duby, 1998), porém estas são análises feitas a partir da “virada cultural³” e do movimento da *École des Annales*, movimento

³A virada cultural foi o momento no qual a História cultural estava em ascensão, é ampliada a visão de diversos termos da Ciência Política, Geografia, Economia, Psicologia, Antropologia, Arqueologia e ‘estudos culturais’ (BURKE,2008)

este que surgiu em 1930, um período entre guerras, o continente Europeu passava por um período de destruição de seus territórios, de sua economia, crises políticas, os estudos e produções historiográficas além de dar ênfase em seus líderes e praticar uma história factual, unia as ciências sociais: sociologia, antropologia, etnologia, psicologia, á econômica. O movimento teve três fases. (Burke, 2005)

A primeira fase é composta pelos seus fundadores Marc Bloch e Lucien Febvre, causaram na historiografia uma Revolução, a história passou a ter outros objetivos, fazer com que o documento “falasse”, problematizá-lo, olhar para ele com um olhar crítico, a Revolução Documental vai além, Bloch define em seu livro “*Apologia a história*” que todo vestígio humano é considerado documentação na qual o historiador, que age como um detetive como se referiu Ginzburg, possa analisar a história a partir de diversos ângulos, de diferentes posições sociais, com auxílio de outras áreas do conhecimento, ciências que complementariam as análises e desenvolvimentos dos trabalhos historiográficos. (Burke, 2005)

nessa primeira geração dos Annales, o compartimento das mentalidades ainda não estava bem separado do da economia, ou do socioeconômico. Os dois juntos constituíam a história total, ou o que se pensava ser total. [...] hoje em dia, após cinquenta anos de história econômica, especializada e matemática, como ela podia estar, então, associada de maneira tão íntima à história psicológica. É que ambas eram igualmente a história dos humildes e do coletivo.[...] M. Bloch e L. Febvre, extrapolava o social no que tange ao imaginário, à psicologia coletiva, ao cultural. (ARIÈS, 1990, p.156-157)

Além dos *Annales* haviam outros intelectuais que de forma independente e solitária trabalhavam sob a perspectiva das mentalidades entre estes nomes estão: Johan Huizinga, historiador holandês autor da obra *O outono da Idade média* e *O declínio da Idade média* na qual declara “o domínio do Imaginário, do sentimento, do jogo, da gratuidade, é tão importante quanto o da economia”, além dele há Norbert Elias, Sociólogo Alemão escritor da obra *O processo Civilizatório*, Mário Praz historiador, sua principal temática estava no âmbito da literatura, mais especificamente as literaturas denominadas malditas, de gênero mórbido. Porém estes nomes não tiveram uma popularidade tão ampla quanto ao dos membros dos *Annales*. (Airès, 1990)

Ao analisar o processo pelo qual a historiografia passou, mesmo havendo uma mudança extremamente relevante para a produção historiográfica, as estruturas de certa forma demoram um tempo para que de fato mudem, Febvre com a história das mentalidades faz uma outra releitura histórica do século XVI, a guerra entre Católicos e Protestantes, no qual gerou algumas categorias impostas para a sociedade, afirmando a supressão das lutas ideológicas e sociais. Com isso, e neste contexto de guerras de pensamentos divergentes sobre o mundo e

suas representações, o historiador, irá analisar a história a partir da perspectiva no qual ele se posiciona no seu tempo.

[...] Uma mudança da sociedade permite uma distância do historiador em relação ao que globalmente se torna um passado. Com relação a isso, L. Febvre procede da mesma forma que seus antecessores, os quais adotavam como postulados de sua compreensão a estrutura e as "evidências" sociais de seu grupo, admitindo submetê-las a uma distância crítica. O fundador das *Annales* não faz outra coisa quando promete uma Busca e uma Reconquista históricas do "Homem", figura "soberana" no centro do universo de seu meio burguês; quando denomina de "história global" o panorama que se oferece aos olhos de uma magistratura universitária; quando, com a "mentalidade", a "psicologia coletiva" e todo o instrumental do *Zusammenhang*, estabelece uma estrutura ainda "idealista" que funciona como o antídoto da análise marxista e encobre sob uma homogeneidade "cultural" os conflitos de classe onde ele próprio se encontra implicado? Por mais genial e nova que seja sua história, ela não é menos marcada socialmente que aquelas por ele rejeitadas; contudo, se ele pode ultrapassá-las, isso se deve a que elas correspondem a situações passadas e que um outro "capuz", pronto para usar, lhe é imposto pelo lugar que ocupa nos conflitos de seu presente. (LE GOFF; NORA, 1995, p. 26)

A segunda geração é conhecida como "Era Braudel", em 1956 após a morte de Lucien Febvre assume o seu lugar na revista dos *Annales* Fernand Braudel. Esta fase deu-se uma produção historiográfica voltada à história econômica. No período em que Braudel esteve em posse da cadeira principal da Revista dos *Annales* foram tomadas algumas medidas como a renovação do corpo que compunha o movimento, alguns historiadores foram chamados a participar, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie são alguns dos nomes que formaram esta nova fase da Revista, assim como sociólogos e antropólogos como Claude Lévi-Strauss e Pierre Bourdieu grandes nomes que contribuiram para esta fase (Burke, 1997). Esta maior abertura para outras áreas potencializou o processo de possibilidades de outras temáticas, como por exemplo, a história demográfica.

[...] atitudes psicológicas secretas que ela revelava a quem sabia ler suas estatísticas.[...] Dessas realidades das atitudes diante da vida, da idade, da doença, da morte (o medo da morte), os homens de outrora não gostavam de falar e, na maior parte dos casos, sequer estavam conscientes delas.[...] Assim, as mentalidades surgiram ao cabo de uma análise das estatísticas demográficas. (AIRÈS, 1990, p. 159)

A história demográfica possibilitou que novas perspectivas históricas fossem analisadas, ou seja, sua localização demográfica poderiam nos dar um parâmetro sobre algumas questões, como por exemplo: as culturas de determinados povos, a forma como elas se relacionam com as culturas distintas as suas e como as representavam, um exemplo que podemos citar para ilustrar essas relações está ligada a figura dos monstros, os blêmios ou acéfalos eram criaturas relatadas inicialmente no período da Antiguidade pelos povos romanos que estavam estabelecidos na região do litoral Norte-Africano, os pesquisadores acreditam que os Blêmios ou Acéfalos eram uma tribo sucessora dos Medjais e ancestrais dos Bejas, esta tribo era nômade, guerreira e muito bem organizada, mas a questão que surge é que os romanos por não

ter conhecimento dos costumes destes povos Africanos e não se identificar com eles, devido ao fato de serem colonizadores não se importavam com outras culturas que não a sua, acabam criando e relatando um estereótipo, baseado num olhar ignorante e condenador, o medo do desconhecido, geram estes pensamentos, julgam culturas, inferiorizam por não serem semelhantes às suas, e causam ainda mais temores, desse modo, esta tribo africana é descrita por monstruosidades que não possuíam cabeça, seu rosto se localizava em seu peito, outro elemento importante de análise é a nudez retratada na xilogravura, determinando que estes seres pelos quais não se tinham uma relação, eram inferiores, e esta imagem e pensamento é relatado durante o período das Grandes Navegações, o novo mundo e seus nativos eram relatados e representados como selvagens, a figura do monstro Blêmios surge novamente nas representações do imaginário criado referente às Américas, ao novo mundo.

Ao falarmos de identidade e representação é importante trazer as definições do historiador Roger Chartier, em seu texto “*O mundo como representação*” o autor nos coloca questões como a diferença entre as abordagens estruturais e as fenomenológicas no qual a primeira se define entre as posições e relações dos diferentes grupos, tidos como classes, o segundo se define como o estudo dos valores e dos comportamentos de comunidades mais restritas, às instituições sociais são reflexo das representações coletivas e as divisões da organização social, estas representações coletivas como as matrizes de práticas construtoras do próprio mundo social, “Mesmo as representações coletivas mais elevadas só têm existência, só são verdadeiramente tais, na medida que comandam atos” (CHARTIER, , 1991 p. 20) a construção de uma identidade social se dá por duas vertentes, como resultado da relação de forças entre representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a representação que cada grupo dá de si mesmo, por meio de uma demonstração de unidade, para exemplificar e relacionar com o que estamos abordando neste trabalho, podemos dizer que o medo pode ser fator determinante para esta construção de identidade, ao vislumbrar o passado, nos deparamos com diversos momentos e acontecimentos que definiram grupos, Segundo Thompson (1987) a formação de uma classe operária se dá pelas experiências, ou seja, uma classe é definida por um grupo de pessoas no qual estas pessoas tiveram as mesmas ou experiências parecidas, dessa forma, construindo uma relação de identidade e consciência de sua classe, o mesmo se dá aos movimentos sociais, um grupo movido por interesses em comum, movidos por questões que os atingem diretamente, se mobilizam para tentar mudar esta realidade. O movimento ludista que ocorreu na Inglaterra entre os anos de 1811 e 1812, foi um movimento de um grupo artesão que oprimidos pela revolução industrial, por estarem vivendo e temerem as consequências mais drásticas desta revolução, consequências estas que

seriam a falta de trabalhos e daria conseqüentemente a falta de dinheiro, a fome, a miséria, doenças, etc, ou seja, estas pessoas movidas pelo medo de terem suas vidas e de suas famílias expostas a estas condições, se revoltaram a este sistema, invadiram e depredaram diversas máquinas, como forma de resistência a opressão que estavam vivendo.

Retomando ao movimento historiográfico, escola dos *Annales*, o terceiro momento 1968, denominado como “terceira geração”, é marcado por uma nova administração, de Braudel para Jacques Le Goff, nesta fase do movimento torna-se difícil caracterizar de forma concreta a produção historiográfica deste período, pois surge uma fragmentação com relação à ideologia, ficaram divididos entre uma história focada na base econômica, escrita anteriormente e privilegiada por Braudel ou uma História tão complexa quanto, ousamos dizer que até mais complexa, a História Cultural e a História das Mentalidades, uns seguiram pela perspectiva de Febvre composta por análises da História por eixos temáticos, micro histórias, e o outro grupo continuaram produzindo conteúdos ligados à Economia e Política, consolidando a fragmentação. A globalização levou a uma influência de outros locais do mundo à historiografia dos *Annales*, Historiadores norte-americanos, holandeses, entre outros, estes dois polos norte-americanos que trouxe a historiografia uma ligação ampla com outra ciência na qual é essencial para a realização deste trabalho, a psicologia, surge então a psico-história, Delumeau escreve nesta época a obra que desempenhou o papel precursor, “História do medo no ocidente: 13000-1800: uma cidade sitiada”, ligada a ramificação da História, a História das Mentalidades, do imaginário e História Cultural, utilizaremos delas para analisar a questão do medo nas populações de diversos períodos históricos. (Burke, 1997)

A resposta dos historiadores foi dupla. Operaram uma estratégia de captação posicionando-se nas frentes abertas por outros. Donde, a emergência de novos objetos no seu questionário: as atitudes perante a vida e a morte, os rituais e as crenças, as estruturas de parentesco, as formas de sociabilidade, os modos de funcionamento escolares etc._ o que significava constituir novos territórios do historiador pela anexação de territórios alheios (de etnólogos, sociólogos, demográficos). Donde, corolariamente, o retorno maciço a uma das inspirações fundadoras dos primeiros *Annales*, dos anos trinta: o estudo dos utensílios mentais que o predomínio da história das sociedades havia relegado um tanto a segundo plano. Sob a designação de *história das mentalidades* ou, por vezes, de *psicologia histórica* delimitava-se um domínio de pesquisa, distinto tanto da velha história das idéias quanto da das conjunturas e estruturas. (CHARTIER, 1991 p. 174)

Jean Delumeau historiador francês, especialista na temática do Cristianismo escreveu duas obras que abordam as questões em torno da emoção e do medo. No período pelo o qual a Igreja esteve “no comando social”, século XIII ao XVIII, sua obra intitulada *O pecado e o medo* tem por objetivo esclarecer um discurso de culpabilização no Ocidente cristão, fazendo uma reflexão em torno do pecado, um elemento de grande importância para nos referirmos ao

medo, como por exemplo, as questões sobre as tensões entre o medo e aspiração à felicidade, como vimos anteriormente nas discussões filosóficas sobre, o sentimento de medo gerado por uma mentalidade na qual se culpabiliza por erros passados, te marcando como um pecador e a demonstrando de diversas formas, por produções artísticas principalmente, o que te aguarda caso ainda se mantenha no pecado gera em toda uma população, uma grande onda de medo (Pieroni, 2011), Referente à obra *História do medo no ocidente 1300-1800 uma cidade sitiada* nos traz novas questões sobre o assunto, o porquê de não haver tanta produção historiográfica?

Por que esse silêncio prolongado sobre o papel do medo na História? Sem dúvida, devido a uma confusão mental amplamente difundida entre medo e covardia, coragem e temeridade. Por uma verdadeira hipocrisia, o discurso escrito e a língua falada _ o primeiro influenciando a segunda _ tiveram por muito tempo a tendência de camuflar as reações naturais que acompanham a tomada de consciência de um perigo por trás de falsas aparências de atitudes ruidosamente heróicas. “A palavra medo está carregada de tanta vergonha”, escreve G.Delpierre, “que a escondemos. Enterramos no mais profundo de nós o medo que nos domina as entranhas” (DELUMEAU, 2009, p. 14)

Além de nos trazer tal resposta, Delumeau nos exemplifica como ocorre este silenciamento sobre o medo ao longo do período pelo o qual ele delimita sua análise, século XIII a XVIII, demonstrando do individual ao coletivo, relacionando-os. Outras questões que o Historiador Francês aborda são a relação e as diferenças entre medo e angústia, os sintomas diversos e opostos do medo, paralisação e agressividade, medo individual e coletivo, as diferenças entre medos espontâneos, medo do mar, das estrelas, dos presságios dos fantasmas, os cíclicos, peste, as penúrias, aumento dos impostos e as passagens dos guerreiros e os refletidos decorrentes de uma interrogação sobre a infelicidade, Delumeau retoma em sua segunda parte do livro o poder da igreja católica e a forma pela qual ela está ligada a estes medos (Delumeau, 2009) O historiador trata destes temas com muita contextualização e para isso, para que possamos compreender estes mesmos pontos trazidos por ele ou até mesmo identificarmos novos, devemos ter em mente que precisamos do auxílio de outras áreas do conhecimento. Delumeau utilizadas teses de psicanalistas como Erich Fromm e Wilhelm Reich (Burke, 1991), deste modo, veremos no próximo subtítulo as relações entre estas duas áreas.

1.1 Como estudar o medo: interface com a psicologia; encarnado nos sujeitos históricos

Ao abordamos os aspectos psicológicos no estudo da História nos deparamos com uma análise voltada ao homem em si, partimos do individual ao coletivo, e não somente pela relação entre o homem e seu meio social, claramente este ponto é determinante para explicar e exemplificar a mentalidade de cada época e seu desenvolvimento ao longo do processo de

longa duração histórica Lucien Febvre faz referência a Baldwin, segundo ele a definição de Baldwin para psicologia seria individual, para sociologia- grupo, e a história se tivesse definido-a seria algo como, o indivíduo e o grupo, teria afirmado que, munida dos resultados adquiridos pela psicologia e a sociologia, ela definiria as relações recíprocas do passado. (Febvre, 1985)

A psico-história surgiu no século XX, esta ramificação da História possui grande ligação com a História das mentalidades e a do Imaginário, ainda passa por um processo no qual busca um lugar mais definido no interior historiográfico contemporâneo. As pesquisas desta área consistem em responder ou gerar questões em torno da longa duração histórica, utilizando-se de conceitos e preocupações da Psicologia. Como já exemplificado no subtítulo anterior, o Historiador Jean Delumeau utiliza das teses de psicanalistas para desenvolver suas obras baseadas na emoção, medo, sobre estes psicanalistas (Barros, 2005)

Reich e Fromm desenvolveram noções que ainda poderão ser utilizadas, de modo mais habitual e consistente, pelos futuros historiadores. O primeiro envidou esforços no sentido de estabelecer a conceituação de um “caráter social”, que se constituiria a partir de uma interação entre a ideologia e o inconsciente, aqui representado por certos padrões e alternativas de comportamento que seriam interiorizadas pelos indivíduos que vivem em sociedade. Além disso, Reich chama atenção para o papel da Família na formação do tipo caráter individual que sustentaria a ordem política e econômica da sociedade. (BARROS, 2005 p. 19)

Sendo assim, o “caráter social” de um indivíduo estaria ligado a estas ideologias construídas pelo meio social em que ele se encontra, como por exemplo, suas opiniões políticas, culturais, sua posição social, entre outras questões, assim como o seu inconsciente, desenvolvidas por meio de diversas questões sociais, políticas, culturais e religiosas. O psicanalista Reich exemplifica estas influências que citamos para esta construção do “caráter social”, além disso, traz para a reflexão o papel da Família nesta formação, o que de fato é muito importante, pois este é o primeiro contato social de uma criança e muitos de seus valores serão reproduzidos do meio familiar.

Erich Fromm também se expressa em termos de um “filtro condicionado socialmente”. O “filtro social” seria constituído por uma série de elementos, como a linguagem, a lógica e os tabus sociais, mas também por toda uma série de hábitos enraizados, de atitudes automatizadas e de impulsos que dão origem a práticas culturais diversas. É interessante comparar o conceito de caráter social em Fromm com a noção de “mentalidade de época” que seria desenvolvida depois, no final da década de 1960, por alguns historiadores franceses ligados à Nouvelle Histoire. Para Erich Fromm, o caráter social corresponderia a “um núcleo da estrutura do caráter que é inerente à maioria dos membros da mesma cultura, diferentemente do caráter individual que varia entre as pessoas da mesma cultura” (BARROS, 2005 p. 20)

Deste modo, o historiador poderia trabalhar pela perspectiva de Reich uma sociedade tendo como objeto central as famílias que a constituí, analisar o modo no qual estas famílias

educam seus filhos, indivíduos que formarão parte de uma massa populacional, suas práticas educacionais, irá refletir nas realidades econômicas, políticas e religiosas, Sendo assim, ao analisar sob esta perspectiva poderia se ter resultados sobre as principais forças sociais de diferentes lugares e tempos históricos, baseando-se nas típicas famílias e na estrutura de caráter. Fromm trata em suas teses a ideia em que toda sociedade possui um padrão, uma estrutura única de caráter, comum à maioria dos grupos inseridos nesta sociedade, porém posteriormente suas ideias modificam, Fromm passa a reconhecer que em uma sociedade há diferentes classes, com ideias divergentes, e estas ideias podem ganhar força e desta forma alterar significativamente estes padrões. (Barros, 2005)

Na suposição de que a relação entre homem e sociedade não é estática. Não é como se tivéramos, de um lado, um indivíduo aparelhado pela Natureza com certos impulsos, e, do outro, a sociedade como algo à parte dele, satisfazendo ou frustrando essas propensões inatas. Embora haja certas necessidades _ como fome, sede e satisfação sexual _ comuns a todo homem, os impulsos que contribuem para as *diferenças* de caráter dos homens, como amor e ódio, a sede de poder e o anseio de submissão, fruição do prazer sensual e o medo deste, são produtos do processo social. As mais belas, assim como as mais feias inclinação do homem, não são parte de uma natureza humana fixa e recebida biologicamente, mas provêm do processo social que forma o homem. Por outras palavras, a sociedade não tem somente uma função supressora _ conquanto também a tenha _, mas igualmente uma função criadora. A natureza do homem, suas paixões e ansiedades são um produto cultural; de fato, o homem mesmo é a mais importante criação e realização da continuidade do esforço humano, a cujo registro damos o nome de História. (FROMM, 1983 p. 20)

Nesta obra de Fromm (1983) intitulada *O medo e a Liberdade*, o psicanalista analisa os acontecimentos históricos, debatendo e conceituando a partir de uma perspectiva psíquica, neste livro, em alguns momentos ele diz contrapor as teses de Freud, o que é interessante para a nossa análise, todas as áreas do conhecimento tem suas discrepâncias ao que se refere a forma de enxergar o mundo e de analisá-lo, Reich e Fromm são psicanalistas que utilizam das ideias do Materialismo Histórico, devido ao fato de serem ligados à escola de Frankfurt. (Barros, 2005)

Para Erich Fromm, “o caráter social é um elo de ligação entre a estrutura econômico-social e as idéias e ideais que ganharam difusão na sociedade”, e sua influência exerce-se nas duas direções: da base econômica às idéias e das idéias à base econômica (o que se sintoniza com a flexibilização do determinismo histórico que foi encaminhada por diversos autores importantes do Marxismo no século XX) (FROMM, 1963, p.93)

Estas relações dependem do contexto histórico pelo qual os pensadores e pesquisadores se encontram, suas ideias, seus recortes são fundamentados nos seus referenciais, de acordo com o que acreditam, e estas linhas de pensamento vão influenciar em diversas outras áreas, como é o caso da psico-história, outros psicólogos e psiquiatras irão fundamentar e conceituar

muitas das questões históricas.

Febvre em seu livro *Combates pela História* dá ênfase no trabalho conjunto entre os psicólogos e psicanalistas juntamente aos historiadores, porém adverte sobre os anacronismos psicológicos, o fato de romantizar a história e olhar para ela com olhos de nossa contemporaneidade, analisá-las de acordo com nossos valores e preconceitos, ao trazer exemplos de como o contexto social, climático, entre outros de cada momento e espaço, interferem na constituição de uma mentalidade, no expõem a importância desta análise minuciosa de todas as questões que possam interferir estes indivíduos e sociedades. Neste sentido Febvre diz:

E, com efeito: inventariar, primeiro em promenor, depois reconstruir em relação à época estudada o material mental de que dispunham os homens dessa época; por um poderoso esforço de erudição, mas também de imaginação, reconstruir o universo, todo o universo físico, intelectual, moral no meio do qual se moveu cada uma das gerações que o precederam; ter uma noção clara de que, por um lado, a insuficiência das noções de facto sobre este ou aquele ponto e, por outro lado, a natureza do material técnico em uso em determinada data na sociedade em questão, geravam, necessariamente, lacunas e deformações nas representações que determinada colectividade histórica forjava do mundo, da vida, da religião, da política. (FEBVRE, 1985, p. 215)

Com base em leituras fundamentadas na interdisciplinaridade entre as ciências, iremos analisar imagens produzidas entre os períodos moderno e contemporâneo, observando como determinadas sociedades representam a emoção do medo, sempre nos atentando para o aspecto trazido por Febvre, de que as representações podem ter causado lacunas e deformações nas representações coletivas, desse modo, temos que compreender sobre a arte e seu papel social, para que desse modo consigamos analisar os períodos, os artistas e suas relações, de forma que o elemento medo possa ser identificado em suas obras.

Capítulo 2

A obra de arte entre a ficção e a realidade: de expressão à fonte histórica

Referindo-se ao quadro *Guernica* um oficial alemão lhe perguntou “Foi o senhor que fez isto?”, ele respondeu: “Não, fostes vós”.

Pablo Picasso.

2.1. O mundo como representação

Ao observarmos o mundo e suas complexidades, passamos a nos questionar sobre o amanhã, o hoje e o ontem. O passado exerce um papel fundamental para compreensão e entendimento de muitas estruturas sociais e mentais. O historiador, agindo como um detetive busca por meio de registros, estes que a partir do movimento dos *Annales*, tornam-se todos os vestígios humanos, como relatado no capítulo anterior, passa a analisá-los: as presenças, ausências e anterioridades com a finalidade de compreenderem a si mesmos e ao seu mundo. A partir da ideia que Paul Ricoeur nos traz em sua obra *A memória, a história e o esquecimento* (2007), referente à representância do passado histórico.

A palavra ‘representância’ condensa em si todas as expectativas, todas as exigências e todas as aporias ligadas ao que também é chamado de intenção ou intencionalidade historiadora: designa a expectativa ligada ao conhecimento histórico das construções que consistem reconstruções do curso passado dos acontecimentos. (RICOEUR, 2007, p. 289)

Para compreendermos este termo de Ricoeur (2007), se faz necessário entendermos as relações na qual o autor reflete para construí-la, desse modo, a primeira parte de seu livro aborda a questão da memória, seus fenômenos e pensamentos produzidos em torno da temática, algumas perguntas são colocadas em discussão como: a representação do passado por meio da memória e o enigma criado pela imagem, a lembrança de algo ausente é marcada pelas interpretações de cada ser, as questões em torno de que lembrança e de quem é o relato desta memória é fundamental, pois toda consciência é consciência de alguma coisa, colocando em análise o lado egológico⁴ da experiência mnemônica⁵, para deste modo possamos identificar as características da noção de memória coletiva. Para Halbwachs (1990) a memória é essencialmente individual, a partir das memórias individuais compartilhadas por um grupo, são eles que determinarão o que é ou não memorável. A memória e a imaginação são outros

⁴ Ato de manipular ideias e conceitos para demonstrar determinado conceito ou uma profecia como certos.

⁵ Um recurso muito antigo usado para memorizar uma informação. Ele é utilizado desde a Grécia Antiga, e visa principalmente permitir a memorização de conceitos complexos através de palavras simples.

aspectos levados em conta por Ricoeur, eis que passam a discutir a imagem que transpassa seu “lugar”, do íntimo do ser humano, sua consciência, para a imagem-quadro que torna-se-ia uma peça do dossiê comum da imaginação e memória, a exemplo o autor cita o Filósofo Sartre. (RICOEUR, 2007)

Estas representações do passado tornam-se para o historiador objeto de discurso, a memória corporal e a memória dos lugares agem como auxílio para a construção do conhecimento histórico. O “lembrado” apóia-se então no “representado”, há uma comparação e relação entre os fenômenos mnemônicos e os fenômenos psíquicos em geral, as teses desenvolvidas denominam-se: tese fenomenológica e tese sociológica, a primeira menos sujeita ao que arriscamos dizer preconceitos idealistas e a segunda se refere a fenomenologia direta aplicada a realidade social, desse modo, o outro influencia nos desenvolvimentos da memória. Retomando a ideia de memória como linguagem, passamos a analisar a partir do “mental” os campos históricos, ou seja, as mentalidades se equivalem as representações, as escalas de observação e de análise em relação às variações nos processos de justificação em curso através da pluralidade das cidades e dos mundos, utilizando dos acontecimentos com uma função de ruptura, desse modo, esta relação exemplificada acima demonstram a dialética da representação. (RICOEUR, 2007)

A noção de representação se desenvolve por sua vez uma polissemia distinta que pode vir a ameaçar sua pertinência semântica. De fato, é possível levá-la a assumir ora uma função taxonômica. Ela guardaria o inventário de práticas sociais que regem os laços de pertencimento a lugares, territórios, fragmentos do espaço social, comunidade de filiação; ora uma função reguladora, seria a medida de aparição, de avaliação dos esquemas e valores socialmente compartilhados, ao mesmo tempo em que traçaria as linhas de fratura que consagram a fragilidade das múltiplas obrigações dos agentes sociais. (RICOEUR, 2007, p. 240)

A ideia de representação pode possuir uma grande significância, ela designaria os múltiplos trajetos do trabalho de reconhecimento de cada um em relação ao todo, aproximando-se da noção de “visões de mundo”. Segundo Chartier (1991), as relações e tensões decorrentes do processo social se dão por meio das representações, pois não há práticas ou estruturas que não sejam produzidas pelas representações, contraditórias e em confronto. Partindo deste pensamento, podem-se formular várias proposições que articulam os recortes sociais e as práticas culturais, ao pontuar a subjetividade das representações, o autor trabalha sobre uma tal clivagem que atravessou o campo da história e as demais ciências sociais, assim como a sociologia e a etnologia, opondo abordagens estruturalistas e fenomenológicas, abordando em grande escala sobre as posições e a relação de diferentes grupos, contrapondo dando destaque ao estudo dos valores e dos comportamentos de comunidades mais restritas, nestas vertentes buscam por meio da identificação dos motivos e esquemas que corroboram para a constituição

destes sistemas classificadores e perceptivos do que é verdadeiro em relação às “instituições sociais”, sendo assim, estas questões giram em torno das formas de representações coletivas as divisões da organização social. (Chartier, 1991)

a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. Na primeira acepção, a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma "imagem" capaz de repô-lo em memória e de "pintá-lo" tal como é. Dessas imagens, algumas são otalmente materiais, substituindo ao corpo ausente um objeto que lhe seja semelhante ou não. (CHARTIER, Roger, 1991 p. 184)

Os olhares e dizeres de um determinado recorte social, adquire-se diversas roupagens, diversas facetas, podemos analisar um determinado período, de acordo com as produções de seus relatos: a literatura, a música, o teatro, os jornais, as produções cinematográficas, as fotografias, os quadros, entre outros, cada um possui sua própria peculiaridade, suas técnicas e seus diferentes olhares para o mundo, para as representações sobre o mundo, como disse o Filósofo Schopenhauer;

embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata. E de fato o faz. Então nele aparece a clarividência filosófica. Torna-se-lhe claro e certo que não conhece sol algum e terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra. Que o mundo a cercá-lo existe apenas como representação, isto é, tão-somente em relação a outrem, aquele que representa, o u seja, ele mesmo. (SCHOPENHAUER, 2005, p.43)

Desse modo, vamos compreender um pouco sobre as diferentes formas que os artistas, os compositores de telas, enxergam estas representações do mundo e de si próprios, como os expressam e como estes diferentes estilos nos dizem sobre o tempo e o espaço, sobre as conjunturas e estruturas de determinados momentos, para que possamos desenvolver melhor as análises que surgirão no próximo capítulo deste trabalho.

Os primeiros pintores que temos registros sobre, surgiram na Pré-História, entre os homens que habitavam as cavernas e viviam de forma rudimentar, subsistindo por meio da caça e pesca, estes homens do período denominado Paleolítico Superior, são considerados pelos antropólogos, arqueólogos, paleontólogos e historiadores, os primeiros pintores conhecidos da face da terra, a descoberta desta arte pré-histórica se deu no território Europeu por meados de 1960, sendo encontrada em uma caverna espanhola na região de Altamira, a entrada da caverna foi encontrada por caçadores, passando a ser frequentada por um fidalgo que em seu tempo livre de aristocrata empenhava-se nos estudos de Paleontologia, em um determinado dia ao levar consigo sua filha o marquês Marcelino de Sautuola, ao manter-se ocupado analisando os detritos da entrada da caverna percebe que sua filha Maria havia adentrado ao interior da caverna e retornado assustada, e o diz; “Papai, um touro!”, mesmo assustado, Cavalcanti (1967) escreve que este assombro se deu pelo fato de o homem ser espanhol, tendo em mente a

relação um tanto conflituosa entre os espanhóis e os touros, porém o local não caberia nem um bezerro, quem dirá um touro, e desse modo, ao entrar e analisar a caverna se depara com uma “sala de pinturas”.

Ao se confirmar a autenticidade das pinturas paleolíticas, as questões que emergem passam a ser outras, como por exemplo, a sua significação e sua finalidade, a origem da arte e “Porque aquele ser humano, ainda tão primitivo, que vivia praticamente entre os instintos fundamentais da conservação e da reprodução ou entre a bôca ou a mão, já sentia necessidade de expressar-se artisticamente?” (CAVALCANTI, 1967, p. 8). O autor demonstra em seu livro duas perspectivas sobre uma resposta a essas questões, a primeira diz que os desenhos nas cavernas são meramente decorativos e com intenções estéticas, ou seja, os homens deste período decoravam suas cavernas, que poderiam ser tanto moradias quanto santuários, simplesmente pelo simples e puro prazer estético, com finalidade simplesmente decorativa, porém a segunda análise reflete sobre:

Outros autores pensam de maneira diferente. Acham que os estilos de arte, em geral e os de pintura em particular estão diretamente condicionados pelo meio histórico e social em que surgem. Êsse condicionamento se observa tanto na técnica, isto é, no modo material de fazer, como na expressão, isto é, nas sensações e sentimentos que o artista desperta ou comunica no contemplador de sua obra. Como condições históricas e sociais em que o homem vive estão constantemente mudando, através dos tempos, também constantemente mudando estão os estilos de arte em geral e os de pintura em particular, na técnica e na expressão. É a arte entendida como atividade humana submetida às circunstâncias do meio histórico e social. (CAVALCANTI, 1967, p. 8)

A perspectiva inicial na qual o autor aborda do simples prazer estético, podemos fazer uma análise mais filosófica, mesmo que nesta perspectiva a ideia de contextualização, a relação espaço e tempo com as produções artísticas, sejam meramente deixadas de lado, refletindo a partir da teoria de Schopenhauer, que o mundo é puramente representação, tanto do olhar ao externo para o interno de nós mesmos, desse modo, os homens pré-históricos estariam representando em suas pinturas as representações na qual ele julgava importantes do mundo externo a suas cavernas, eram para eles sua visão de mundo, mesmo que não tenham tido a intenção de registrar algo para a posteridade, ainda sim estas pinturas paleolíticas dizem respeito a um momento histórico, uma influência de seu tempo. Sendo assim, partimos da premissa da segunda análise sobre a arte, da qual a arte é entendida como atividade humana submetida às circunstâncias do meio histórico e social, assim como dito por Cavalcanti (1967).

A primeira revolução estilística na história da pintura foi do figurativismo realista, ou seja, a imitação ou reprodução de imagens visuais, que marcavam por exemplo, a forma e a anatomia, o movimento, o caráter do animal, Cavalcanti (1967) escreve que estas reproduções possuem uma surpreendente verdade, apesar da síntese do desenho e da cor, este estilo vai se transformando juntamente ao tempo e ao espaço, da Idade Mesolítica, a transição do lascar e o

polir a pedra, para a Idade Neolítica ou Pedra Polida, o figurativismo vai dando espaço a um estilo de esquematizações e geometrias, Cavalcanti (1967) compara esta transformação ao período moderno, na passagem do realismo visual do impressionismo (1874) ao geometrismo abstratizante do cubismo (1908), o autor diz que ao momento em que os desenhistas e pintores deste momento começaram a expressar formas inteiramente abstratas, símbolos, signos, ou simples elementos geométricos, que não possuíam ligação direta as imagens visuais, eles não estariam mais traduzindo em suas obras predominantemente sensações visuais, mas expressando idéias e sentimentos despertados pela realidade. (Cavalcanti, 1967) Sendo assim, vamos observando a transformações de uma sociedade por meio do que ela produz, dando ênfase neste trabalho as imagens pictóricas.

A palavra "estilo" deriva, naturalmente, ele *stilus*, o instrumento de escrever dos romanos, que falavam de um "estilo apurado" como as gerações posteriores de "uma pena fluente". A educação clássica estava centrada no poder de expressão e persuasão do aluno, de modo que os antigos professores de retórica davam muita atenção a todos os aspectos do estilo, no falar e no escrever. Suas discussões proporcionaram um repertório de idéias sobre arte e expressão que teriam influência duradoura sobre a crítica. (GOMBRICH, 1995,p. 10)

E a partir da análise crítica destes movimentos e transformações estilísticas, que irão variando de sociedade a sociedade, cada uma com suas peculiaridades e pontos relevantes em comum, como a religião, muito representada em todas as sociedades, porém cada uma traz em si elementos próprios, a partir da arte podemos identificar as relações e estruturas de determinados períodos, a arqueologia nos auxiliando muito nesta área, como as sociedades nativas da América Colombiana, ou o Egito, no qual grande parte das obras produzidas que foram encontradas foram produzidas por uma camada mais elevada da sociedade ou produzidas a ela, desse modo, as artes da população são pouco conhecidas e estudadas. Pensando de forma cronológica e lembrando que assim como na história uma transformação nem sempre significa algo geral e radical, um movimento não anula o outro, vão coexistindo, influenciando-se de forma direta ou indireta, dependendo de seu contexto e razões para tal, muitas vezes este processo de transformação ocorre de forma espontânea ou gerada por confrontos e conflitos de interesses e motivações.

A idéia de estilo está ligada à ideia de recorrência, de constantes. Numa obra existe um certo número de construções, de expressões, sistemas plásticos, literários, musicais, que são escolhidos (mas sem que esta noção tenha um sentido forçosamente consciente) e empregados pelo artista com certa frequência. A idéia de estilo repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes formais no interior da obra de arte. (COLI, 1995, p. 8)

Citando brevemente e de forma sucinta irei citar alguns desses estilos de pintura, para que não nos alonguemos muito definindo cada sociedade e temporalidade, que constroem um pano de fundo estilístico, alguns destes estilos que emergiram e se transforma ao longo do

tempo e que o historiador Carlos Cavalcanti nos apresenta em seu livro “*conheça os estilos de pintura (da pré-história ao realismo)*” partindo destes determinados momentos: A pintura Pré-Histórica; A pintura Egípcia; A pintura grega; A pintura romana; A pintura Cristã; A pintura Bizantina; A pintura Românica; A pintura Pré-Renascentista; A pintura Renascentista; A pintura Barroca; A pintura Rococó; A pintura Neoclássica ou Acadêmica; A pintura Romântica e a pintura Realista, Sendo assim, dentro destes períodos se desenvolveram técnicas e estilos que expressam sentimentos e intencionalidades de acordo com cada período. (Cavalcanti, 1967) Sendo assim denominamos alguns como: impressionismo, surrealismo, romantismo, barroco, rococó, cubismo, dadaísmo, a um estilo cretense, helenístico ou egípcio.

2.2. A produção e recepção das artes no âmbito social

Como vimos anteriormente, a arte possui diversas formas, significados, intencionalidades e impressões, do real, ou do que podemos dizer do que é representado a partir deste real, iremos aprofundar estas relações, porém iniciemos com uma questão importante: O que é arte? podemos de fato defini-la como algo concreto e inflexível? quem define o que é arte? Segundo Gombrich (1988), não existe arte e sim artistas, diz que do mesmo modo que os homens pré-históricos utilizavam de terras coloridas para representarem nas paredes de suas cavernas as figuras de animais, por exemplo, e hoje homens compram suas tintas e desenham, ele reforça que chamar de arte não prejudica ninguém, porém devemos ter em mente que esta palavra carrega um leque muito amplo de significâncias, podendo significar coisas muito diferentes. O autor pontua a questão do gosto, não há nada de errado em gostar de determinado quadro ou escultura, para ele estas representações teriam uma reação positiva ou negativa em nós, de acordo com as lembranças e memórias evocadas por estas obras, muitas pessoas gostam de ver em quadros o que também os lhe causariam sensações positivas na realidade, como por exemplo, as belezas da natureza (Gombrich, 1988), desse modo, uma das funções da arte seria nos fazer recordar e contemplar sensações e sentimentos, nos identificar, representar o mundo ao nosso redor, como as questões sociais como a política, religião, economia, guerras e etc. O artista possui essa capacidade de nos tocar e causar reações por meio de uma pintura, não é só um quadro.

Leonardo da Vinci, exaltou o poder que tem o artista de criar. Naquele hino em louvor da pintura, o "Paragone", ele chama o pintor de senhor de todas as pessoas e de todas as coisas". "Se o pintor quiser ver belezas e se apaixonar por elas, basta-lhe criá-las, pois tem poder para isso; e se desejar ver coisas monstruosas, que cause terror, ou que sejam tolas, ou que provoquem não ou compaixão, ele e delas Senhor e Deus. (GOMBRICH, 1995, p. 101)

A arte para desempenhou papel de destaque em todas as sociedades, independente do espaço e da temporalidade que ela se encontra. No Egito antigo, o período faraônico determina

o primeiro exemplo histórico de artes dirigidas pelo Estado, esta questão de obras serem produzidas pelo Estado demonstrada principalmente ao campo religioso desta sociedade, de forma “desinteressada”, porém sabemos que os interesses e os benefícios da classe dominante, mais especificamente dos sacerdotais, eram mantidos, ou seja, a arte desempenha um papel de manutenção de poder, não somente no Egito faraônico como também durante todo o período medieval, moderno e contemporâneo. (Cavalcanti, 1967) Uma característica interessante sobre a função da arte, referente a representação da morte, para os Egípcios com relação aos Gregos fica claro no seguinte trecho:

De fato, sabemos que a estátua tumular egípcia não era feita com o intuito de simular uma vida própria mas de servir como substrato material para outra vida, a vida do espírito de “Kã”. Para os gregos, a efígie plástica comemora um ser humano que viveu; para os egípcios, é um corpo que espera para ser reanimado. Para os gregos, a obra de arte existe numa esfera de idealidade estética; para os egípcios, numa esfera de realidade mágica. Para os primeiros, a meta do artista é a imitação; para os últimos, a reconstrução. (PANOFKY, 1955 p. 98)

No período medieval a arte assim como no Egito é apropriada para disseminar as ideias religiosas da Igreja Católica, com uma população na qual sua maioria, se não quase ela por inteiro, com exceção dos membros eclesiásticos e os nobres, os livros eram traduzidos e reproduzidos por monges, detendo assim o conhecimento recluso em suas grandiosas paredes de seus templos religiosos, inclusive a arte gótica demonstram em sua arquitetura esculturas mosaicos e afrescos, assim como as pinturas teológicas, que buscavam por meio destas representações catequizar a população, ou seja, neste período e em outros no qual a religião foi posta como principal temática nas obras, como nas temporalidades distintas, porém no mesmo espaço, por exemplo, do Gótico ao Renascimento, as técnicas de pintura passaram por uma transição, uma modificação no estilo de pintar, porém a temática religiosa se mantém, tendo por intencionalidade desta instituição religiosa a manutenção de poder e disseminação de suas doutrinas e sua história. Em relação às questões técnicas das obras, podemos relacioná-las da seguinte forma:

a teoria das proporções precisava ser orientada em novas direções. Por um lado, o achamento das formas dos corpos era incompatível com a antropometria *antique* que pressupunha a idéia de que a figura existe como um sólido tridimensional; por outro lado, a irrestrita mobilidade dessas formas, legado irrevogável da arte clássica, [...] Assim, a Idade Média enfrentou o mesmo dilema que a Grécia clássica; mas foi forçada a escolher a alternativa oposta. [...] Enquanto o método egípcio fora construtivo e o da Antiguidade clássica antropométrico, pode-se dizer que o da Idade Média foi esquemático. (PANOFKY, 1955 p. 109-110)

No período moderno, um aspecto que podemos ainda relacionar a ideia de manutenção de poder está relacionada aos quadros que os grandes governantes, no qual ditavam a forma que queriam ser representados pelos grandes nomes da pintura de seus territórios, ou seja, muitos dos príncipes, princesas, reis e rainhas, eram retratados da forma que mais o agradava, não

essencialmente o real, ou pela visão do artista. O quadro *independência ou morte* do pintor Pedro Américo, retrata bem este cenário de intencionalidades criado na produção de uma obra dirigida pelo Estado, nem sempre o que se vê representado é o que se fato ocorreu, a intencionalidade nos quadros de Dom Pedro I, demonstram a necessidade que ele via em ser representado ao lado do povo, um governante amado pelo seu povo, eram estes os desejos ao serem representados, o luxo, o heroísmo, a popularidade, a beleza, claro que relativa a cada momento histórico, desse modo, a arte possui aqui um papel fundamental, tanto para a legitimação destes desejos reais e também como forma de resistência, como por exemplo, William Shakespeare que traz por meio da literatura e em específico em sua obra *O mercador de venezia*, uma crítica social sobre o papel dos judeus, a representação que as instituições de sua temporalidade os definia, criando uma idéia de demonização dessas pessoas, ideia esta que ressurgirá em outro contexto, e o pintor moderno Francisco de Goya e Lucientes, inclusive fonte de nossa análise no capítulo que virá.

Retomando a ideia de manutenção e convencimento de uma massa populacional, no período contemporâneo, o nazismo parte do uso de imagens, propagandas e cinema, para convencimento de suas ideias de raça e de hegemonia, ascendendo ao poder e causando grande dor a um determinado grupo social, os judeus, que vinham dessa mentalidade e perseguições acerca das representações que deles foram constituídas, ainda nesta linha de raciocínio, as guerras, conflitos e tensões a arte parte desta perspectiva de propaganda, como o caso dos quadrinhos sobre o capitão América e a sua propaganda sobre os americanos na guerra e a influência aos jovens para se alistarem e uma segunda perspectiva a de um caráter de resistência, como nos momentos de censura e repressão do período de ditadura militar, como a música, Para não dizer que eu não falei das flores de Geraldo Vandré.

A arte possui a função de nos lembrar de acontecimentos marcantes, como as fotografias do movimento sufragista, ou nos fazer refletir sobre as representações e suas simbologias ocultas, como os casos relatados acima, a propaganda e a música, com influências e estilos próprios dentre o cenário estilista criado de acordo com cada temporalidade e espaço.

Retomando a definição de arte questionada no livro de Gombrich (1988), outros historiadores levantam questões semelhantes, sobre a forma pela qual a sociedade se relaciona, tanto com as obras produzidas quanto com os artistas que a criaram, como dizemos, os quadros e esculturas, assim como as outras diversas maneiras de registros de representações e impressões do mundo, como a literatura, a música, a poesia, entre outros. Segundo o historiador Jorge Coli (1995) uma mentalidade social, senso comum, classifica a arte como algo supérfluo, porém como percebemos, a arte desempenha um papel fundamental ao meio social, “Mário de

Andrade disse uma vez que a arte não é um elemento vital, mas um elemento da vida” (COLI, 1995 p. 24)

2.3. A arte como expressão

Como mencionado, a arte possui diversas funções no meio social, suas técnicas e estilos foram desenvolvidas de acordo com seu tempo, necessidades, seus espaços e intencionalidades. Durante a Antiguidade clássica, o público não teria direito de julgar a veracidade de uma obra de arte, pois possuíam uma visão ignorante e preconceituosa, um livro foi publicado, “o derradeiro e mais persuasivo dos livros em que a história da arte é interpretada como uma progressão até a verdade visual [...] ‘verdade da natureza não é percebida pelos sentidos deseducados’” (GOMBRICH 1995 p. 14-15), desse modo, as análises a partir do olhar crítico se dão a partir de uma análise apurada das estruturas de nuvens, de ondas e de vegetações, segundo Gombrich (1995) as descobertas dos impressionistas e os debates que eles trouxeram para seu momento histórico, provocaram e aumentaram os interesses dos artistas e dos críticos de arte sobre os mistérios da percepção, a distinção entre o sentido, o conhecimento e inferência no sentido da percepção, ou seja, aquilo que é visível pode ser entendido por diversos sentidos, não somente o da visão.

Essa análise dos "dados dos sentidos", iniciada com os filósofos empíricos britânicos, continuou a dominar a 'pesquisa psicológica no século XIX, quando gigantes intelectuais do porte de Helmholtz desenvolveram a ciência da óptica fisiológica. Mas nem Berkeley nem Helmholtz cometeram o erro de confundir "ver" com a sensação visual. Ao contrário: a distinção entre o que veio a ser conhecido como "sensação" - o mero registro de estímulos - e o ato mental da percepção, baseado, como Helmholtz o formulou, numa "inferência inconsciente", era corriqueira na psicologia do século XIX. (GOMBRICH. 1995 p. 16)

E por meio dessas inferências inconscientes poderíamos fazer algumas análises pictóricas e compreender/apreender determinados momentos históricos. Ao longo do século XX, os bens culturais foram incorporados à sociedade de consumo, a reprodução de elementos artísticos e visuais se tornam cada vez mais acessível, este período pós revolução industrial é marcada por transformação e uma ampliação dos instrumentos de reprodução visual, a invenção da imprensa, por Gutenberg, a fotografia, as câmeras de filmar e a tv já no século XX, vão se modificando e desenvolvendo tecnologicamente obtendo uma reprodutibilidade técnica cada vez mais ampla no que diz respeito ao público atingido (Ramirez, 2020). Desse modo, a sociedade com esse acesso quase que imediato as obras e produções artísticas estão a disposição a análises e julgamentos do público, nos fazendo lembrar um pouco a questão do gosto dito por Gombrich (1988). E partindo dessas transformações referentes a sociedade iremos utilizar da obra de Antonio F. Costella (1997) *Para apreciar a arte*, na qual nos trás um

roteiro sobre estas composições e classificações destas percepções sobre a arte.

Iniciemos pelo ponto de vista factual do conteúdo da obra de arte, referimos a aquilo que ela representa, que exhibe objetivamente, ou seja, aquilo que nossa percepção visual é capaz de identificar em um primeiro momento ao contemplar uma obra de arte. A Identificação de uma obra, neste aspecto os pontos levantados em um olhar mais atento da obra são as de descrição dos elementos que compõem a obra. Segundo o autor, quanto maior o distanciamento de uma obra, e referente a uma cultura na qual não tenhamos muita relação e conhecimento, dificulta esse nosso olhar factual a obra. Quando nenhuma circunstância de dentro da obra explica o objeto, o observador deve recorrer a informações externas, como por exemplo: as obras abstratas, o conteúdo factual são as cores e formas. (Costella, 1997)

O Ponto de vista Expressional Parcela da obra que mexe com o sentimento do observador, desse modo, este ponto nos faz lembrar da afirmativa de Gombrich sobre as perspectivas sobre um quadro ou o mundo referem-se aos sentidos além dos da visão, que provoca reações, ligados aos atributos da obra, e não do observador. O Artista induz habilmente, na composição da obra, as reações do observador, ou seja, ao representar uma visão sobre o mundo ao seu redor, o artista intencionalmente introduz elementos que causarão emoções ao observador. A exemplo:

sempre que mostrei aos mesmos alunos, logo em seguida ao *Ta Matete*, uma reprodução de algum trabalho de magistral série *Retirantes*, do nosso Cândido Portinari (Brodóski, 1903- Rio de Janeiro, 1962), a reação imediata foi de lamento, queixume, tristeza, quase horror. Mesmo aqueles que não se mostravam propensos a considerar a pintura de Gauguin alegre, passaram a admitir que o fosse, tamanho o contraste com o quadro de Portinari, pungente retrato expressionista das misérias sofridas pelos flagelados da seca nordestina. O tema, a composição, o traço anguloso, as cores frias, tudo ali inocula tristeza [...] o conteúdo é atributo da obra, e não do observador, porque as reações desse último não são frutos do acaso. É o artista, com sua competência, que consegue introduzir no observador um sentimento escolhido e habilmente desencadeado. (COSTELLA, 1997 p. 24)

O objetivo da obra a partir de um Ponto de vista Técnico, deve ser percebida como o resultado de um trabalho técnico, ou seja, são compostos por elementos materiais, como por exemplo: tela, madeira, piano, palavra e imateriais: como as regras que permitem o bom uso dos materiais escolhidos e utilizados pelo artista, a qualidade dos materiais e competência do artista especialista absorve o conteúdo técnico, assim como exemplificado. (Costella, 1997)

Partindo de uma análise do Ponto de vista Convencional Convenções, onde se baseiam-se em crenças religiosas, fatos históricos e referenciais culturais, partilhados por determinados grupos sociais. Ao observamos as obras iremos identificar convenções cristalizadas em símbolos e às distinção entre o conteúdo factual e o convencional, devemos procurar as informações sobre o contexto cultural no qual a obra de arte foi gerada, ou seja, o momento em que a obra foi produzida irá revelar aspectos do meio social e aspectos da inferência

inconsciente. O cenário de fundo de cada temporalidade irá variar assim como a forma em que os artistas se expressam e a partir dessa ideia temos então o Ponto de vista Estilístico, referindo-se a interpretação do artista de acordo com referenciais culturais Diferença entre estilo coletivo e estilo individual de sua época ou de épocas anteriores, como o caso do Neoclassicismo. (Costella, 1997)

O Estilo coletivo, o autor a define com uma corrente artística à qual o artista/obra pertence, influência de um momento histórico e da ambiência social. O Estilo individual: resultante da personalidade e dos referenciais culturais do artista Pesquisar a História da arte para identificar a corrente estilística e informações biográficas do artista para avaliar sua personalidade e as influências culturais que sofreu. (Costella, 1997)

A obra de arte não se limita somente ao que ela demonstra e simboliza, ou seja, o observador é levado em conta, seu aparato mental, sendo assim, a obra irá representar para cada um sentimentos e lembranças diferentes, devido ao sua localização nas camadas sociais, as suas memórias e lembranças, a obra se “completa” com aquilo que nela vemos, desse modo, todos estes aspectos culturais e sociais acrescentam à obra algo que não está na obra, mas sim na cabeça dos observadores. A maneira de ver atual, referindo-se ao atual de cada momento, faz com que os artistas de cada momento fossem elevados ao céu ou jogados ao inferno, novamente retomando a questão do gosto, da contemplação, a relação do artista e de seu momento, sendo fruto dele e a ele representando e sendo representado e a questão da mitificação de certas obras e de certos artistas.

O autor nos retrata um quadro onde o artista é portador de um *status* invejável, de uma admiração sem igual de seus fãs, porém em algumas sociedades antigas, não generalizando-às, o artista era considerado um trabalhador braçal, assim como muitos daquelas sociedades, e a partir do Renascimento, os artistas passam a ganhar uma importância progressiva, suas obras ganham destaques dentre as manufaturas, sendo desejadas pelos seus atributos estéticos, estas obras antigas passam de um acervos privados as elites para uma centralização pública destas obras, como em instituições museológicas, o valor institucional destas obras são definidos por eles, assim como, as obras que devem ou não estarem em exposição, podendo selecioná-las, rejeitá-las, etc, sendo nestes locais nos é proporcionado a contemplação de uma obra de arte e sensação de sua aura. Como objeto material a obra de arte tem um preço. e este valor é definido a partir da soma de vários fatores, como: Matéria-prima empregada, mão-de-obra necessária, características finais do produto, raridade da peça, notoriedade do artista, etc. Outro aspecto importante ao avaliar e definir uma obra devem ser consideradas a Lei da oferta e da procura, assim como o reconhecimento institucional que aquela determinada obra possui. Ao decorrer

dos anos algumas coisas vão sofrendo alterações, nós vamos envelhecendo, e quase que de forma proporcional, amadurecendo, com as obras esses efeitos de envelhecimento também ocorre, muitas passam por processos e mais processos de restauro, obra passa a exibir algo originalmente não previsto pelo artista: alterações físicas e concretas na obra de arte, os restauradores utilizam de métodos sofisticados para não modificá-las de forma a não serem reconhecidas, mantendo uma visão estética semelhante ao que havia se danificado com o tempo.

Assim como o alimento é o objeto próprio para nutrir o ser humano; a roupa, para protegê-lo do frio; a casa, para defendê-lo das agressões do clima e dos bandidos; assim também a obra de arte é objeto apropriado para transmitir-lhe o prazer estético. [...] Mais fácil de sentir do que explicar, o prazer estético é alargamento da mente e conforto para o espírito. (COSTELLA, 1997 p. 75)

A partir destas características estéticas e da intencionalidade do artista em materializar determinados sentimentos nos observadores de suas obras, iremos contemplá-la como admiradores de arte e historiadores, para que seja possível estas análises históricas, devemos compreender o processo do *status* da obra de arte como documentação histórica e o método que devemos nos guiar, para assim conseguirmos identificar e compreender os motivos que levaram os pintores a representar o medo.

2.4. A obra de arte como fonte histórica

O que seria de um historiador sem suas fontes? absolutamente nada, o historiador necessita de fontes, métodos, estratégias e técnicas, o saber fazer de um historiador está muito relacionado aos meios em que buscam fazer seus questionamentos e de que forma os fazem, estas questões e problemas que a geram são o que irão clarear o olhar do historiador (Pesavento, 2003). Estes documentos no qual o historiador irá se debruçar, tentando fazê-lo “falar”, de acordo com seus questionamentos e fundamentação teórica, sofreu uma grande transformação a partir do movimento dos *Annales*, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, dos documentos oficiais do positivismo a todos os vestígios da humanidade.

Como primeira característica, o conhecimento de todos os fatos humanos no passado, da maior parte deles no presente, deve ser, [segundo a feliz expressão de François Simiand,] um conhecimento através de vestígios. Quer se trate das ossadas emparedadas nas muralhas da Síria, de uma palavra cuja forma ou o emprego revele um costume, de um relato escrito pela testemunha de uma cena antiga [ou recente], o que entendemos efetivamente por documentos senão um “vestígio”. (BLOCH, 2001 p. 73)

Desse modo, “Fontes têm historicidade: documentos que “falavam” com os historiadores positivistas talvez hoje apenas murmurem, enquanto outros que dormiam silenciosos querem se fazer ouvir” (Pinsky, 2008 p. 7). E a partir destas novas fontes, o

historiador irá buscar, desempenhando um papel de detetive, caçando as pegadas e estes vestígios deixados em determinados objetos, como por exemplo, as imagens pictóricas, características e aspectos que de fato precisem de um olhar atento é crítico para serem interpretados, pois “se a realidade fosse transparente, não haveria necessidade de interpretá-la” (Pesavento, 2003). Como sabemos, o mundo é composto de representações, e por meio destas variadas fontes, podemos compreender sobre as sociedades na qual elas foram produzidas e por quais as razões que motivaram as produções destes registros, e por meio da interdisciplinaridade, uma análise que utiliza de terminologias e ideias retiradas de outras áreas do conhecimento, nos permite olhar com mais cautela a determinados temas referentes ao homem em seu espaço e tempo.

Na amostragem de novos objetos da História encontram-se trabalhos sobre o clima, o inconsciente, o mito, o cotidiano, as mentalidades, a língua: Linguística e História, livro, jovens e crianças, saúde e doenças, opinião pública, cozinha, cinema, festa. As fontes consultadas e discutidas pelos autores mostram a dimensão interdisciplinar de suas perspectivas: mapas meteorológicos, processos químicos, documentos de ministérios da agricultura, relatos de incêndios, cartas sobre catástrofes climáticas do passado, diários, biografias, romances, estudos psicanalíticos, Psicologia da arte, releitura dos clássicos greco-romanos, o discurso mítico, Antropologia cultural, culto de santos, doutrinas religiosas, livros pornográficos e clandestinos, estatísticas de publicações diversas, ilustrações, caricaturas, jornais, manuais de bons hábitos, fotografias, literatura médica, receituários, dietas alimentares, documentos de ministérios da saúde sobre epidemias, escrituração de estabelecimentos voltados ao abastecimento, contas da Assistência pública, estudos de Biologia, cardápios de hospitais e listas de compra, menus de restaurantes, arte culinária, utensílios de serviços de mesa, sondagens de opinião pública, depoimentos orais, filmes mudos, sonoros e coloridos, plantas de salas de exibição de filmes, letreiros, legendas, técnicas de filmagem, filmes de propaganda política, festas de loucos, fantasias, comemorações nacionais, bailes, cores, programas de festas públicas e particulares, homenagens, músicas, celebrações religiosas, discursos, trajes especiais e uma infinidade de outras mais. (PINSKY, 2008 p. 15)

Sendo assim, o historiador detetive busca por meio destas fontes, olhar as entrelinhas, perceber o que está além do que em sua frente, não o interpretando de forma literal, ou seja, como se aquele documento fosse a cópia concreta do que aconteceu em determinada época, se faz necessário um olhar mais atento aos elementos em segundo plano, correlacionando documentos e fontes, com a finalidade de compreender o contexto, as influências do meio dentre estes documentos (Pesavento, 2003).

A obra de arte surge como neste contexto? uma fonte riquíssima de informações, objeto de estudo que permitiu que soubéssemos um pouco sobre os pré-históricos, sobre povos antigos, que entendéssemos essas e outras populações que passaram pelo nosso globo terrestre e por meio de uma expressão artística, nos levam a compreender sua visão de mundo, como ele representa o mundo, por meio dessa fonte, iremos investigar como a emoção medo é representado por esses artistas, influenciados por sua época, ou seja, partiremos de uma análise individual ao coletivo. Levando em conta que:

Se nos basearmos no dito popular “uma imagem vale mais que mil palavras” , somente aí já teremos temas para pesquisa por muito tempo. Cada imagem pode ser interpretada de uma maneira diferente, através de pressupostos diferentes, visando elucidar sua recepção na sociedade, analisando as conexões entre o contexto e a imagem, analisando as representações que evocam e todo o universo artístico que as rodeiam. (COELHO, 2012 p.445)

Desse modo, ao falarmos de imagens e de sua utilização como fonte histórica devemos nos atentar a algumas questões que venham a surgir. O historiador deve compreender que estes artistas que desenvolveram tais obras, muitas vezes não as criam com o intuito de que em um futuro elas sirvam de testemunhos sobre o passado, o ponto de vista do artista, assim como suas crenças, posição social, ou seja, a obra herda de seu artista sentidos e significados, influência de suas inspirações e anseios, enfim, estes pontos devem ser levados em consideração ao analisarmos uma obra, pois se o historiador não tiver consciência sobre estes aspectos, podem vir a cometer um grande equívoco. (Coelho, 2012)

Como relatado acima sobre este processo de ampliação de fontes históricas, as obras de arte que ocupavam somente o seu campo, o da arte, passam a compor este *status* de fonte histórica, trazendo para os historiadores muitas de suas questões, com a que iremos trabalhar, as representações, a interdisciplinaridade entre estas duas áreas, proporcionam ao historiador um enriquecimento tanto profissional, pois o cobra algumas habilidades um tanto quanto distintas das análises de outras documentações, a história também é muito enriquecida, pois ganham mais um auxílio para os estudos do processo histórico.(Coelho, 2012)

Desse modo, ao colocarmos as imagens como fontes primárias em nossa reflexão, não meramente como ilustração, assim como disse Pesavento (2003) devemos observar sob as entrelinhas e compreender que a imagem possui simbologias, duplos sentidos e diversas mensagens. Segundo Coelho (2012) para que o historiador interprete as imagens da melhor maneira possível, o autor nos apresenta o método iconográfico discutido por Peter Burke em sua obra *Testemunha ocular: História e Imagem*, para ele este processo desenvolve-se em três etapas.

O primeiro desses níveis era a descrição pré-iconográfica, voltada para o ‘significado natural’, consistindo na identificação de objetos (tais como árvores, prédios, animais e pessoas) e eventos (refeições, batalhas, procissões, etc.). O segundo nível era a análise iconográfica no sentido estrito, voltado para o ‘significado convencional’ (reconhecer uma ceia como a Última Ceia ou uma batalha como a Batalha de Waterloo). O terceiro e principal nível, era o da interpretação iconológica, distinguia-se da iconografia pelo fato de se voltar para o ‘significado intrínseco’, em outras palavras, ‘os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica’. É nesse nível que as imagens oferecem evidência útil, de fato indispensável, para os historiadores culturais.(BURKE, 2004 p. 44, apud COELHO, 2012 p. 447)

A partir destas etapas iremos analisar as obras: Cabeça de Medusa (1598), O sonho da Razão produz monstros (1792-1799), Saturno (1820-1823), O grito (1893) e O rosto da guerra

(1940-1941), com o intuito de analisarmos o processo histórico, pautado na identificação da emoção medo.

Capítulo 3

O medo em representações artísticas de Caravaggio, Goya, Munch e Dalí

O que é arte? A arte nasce da alegria e da dor, especialmente da dor. Ela cresce a partir de vidas humanas.

Edvard Munch

3.1 A constituição da subjetividade dos artistas a partir de suas trajetórias

Entenderemos a partir deste ponto, a vida destes artistas, selecionados devido a suas obras que expressam determinados aspectos identificados com a emoção medo, objeto de nossa pesquisa, como relatou Gombrich (1988) “Uma coisa que não existe é aquilo que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas” (GOMBRICH, 1988 p. 4), o autor se refere a arte como algo mais complexo que uma definição pré estabelecida, a arte irá ser definida por contextos como foi pontuado no capítulo anterior, pela perspectiva dos artistas que as compõem com relação às suas representações ao mundo que estava se desenvolvendo à sua volta, além desta questão do olhar e da imaginação do artista, temos também a recepção da sociedade sobre tais obras, o gosto, como pontuaremos no próximo tópico. Muitos de nossos artistas e obras tiveram dificuldades em torno de se consolidar no meio artístico de seu período, devido a pensamento e inovações em suas artes que contrariam o gosto dominante de seus períodos. Retomando a afirmação de Gombrich (1988), para compreender a obra artística é necessário conhecer o compreender as referências e as trajetórias do artista que a produziu. Desse modo, vamos compreender um pouco sobre estas personalidades, de forma cronológica apresentaremos os artistas Caravaggio, Goya, Munch e Dalí.⁶

No povoado de Caravaggio, localizado próximo a Milão, nasceu Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio. Sua vida foi rodeada por certos mistérios, ao começar pelo seu nascimento. Historiadores acreditam que o pintor tenha nascido em Milão, pois na igreja do pequeno povoado de Caravaggio não haviam registros, a data também possui um determinado mistério, pois não se sabe ao certo o dia exato, a partir de seu batizado especulações surgem, uma dessas teorias que indica o dia 29 de setembro de 1571, dia do arcanjo São Miguel como a data de seu nascimento. Anteriormente acreditava-se que o pintor havia nascido em 1573,

⁶ A maior parte das informações biográficas dos artistas aqui estudados foi retirada dos livros dedicados a cada um deles na COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA, 2007.

porém essa confusão parte do fato de Caravaggio, ao chegar em Roma, ter modificado sua identidade, relatando ter dois anos a menos, pois a valorização de jovens artistas talentosos era maior pelos mecenas.

A família de Caravaggio era composta por seus pais Fermo Merisi e Lucia Aratori e seus três irmãos. Seu pai era de arquiteto-decorador de Francesco Sforza, alguns historiadores e pesquisadores dizem que Fermo era um homem de confiança de Sforza, o que abriria para o seu filho alguns caminhos, por ser protegido destas famílias importantes da época, como os: Sforza, Colonna, Borromeo e Doria. Os Merisi retornam para Caravaggio por volta de 1576, devido a questões políticas e sociais, (explicaremos melhor esse contexto no próximo tópico deste capítulo) a partir destas questões, tragédias abalaram a vida do pintor, a partir destes acontecimentos há relatos que a família Sforza passa a cuidar da educação de Michelangelo e de seus irmãos. Aos 12 anos foi enviado a Milão pelo príncipe de Colonna, novo senhor de Caravaggio, para prosseguir seus estudos no ateliê de Simone Peterzano, segundo o contrato de instrução estabelecido, a pintora Simone Peterzano, aluna de Tiziano, se comprometeu a dar moradia ao jovem Caravaggio e formá-lo como pintor por um período de quatro anos, em troca de 24 escudos de ouro. Neste primeiro momento de condução a sua formação, vemos a influência de Tiziano nas obras de Peterzano, que inclusive assinou quadros como: *Titiani alumnus*, desse modo, esta influência chegou a Caravaggio, principalmente no aspecto do gosto pelas cores, seu aprendizado estendeu-se aos domínios das técnicas de tratamento da luz e o naturalismo da corrente lombarda. A maioria dos clientes de Peterzano era formada pelo clero, sendo assim, essa primeira fase de Caravaggio foi marcada pela pressão dessa camada social em torno de sua produção e representações sobre o mundo e sobre as temáticas que em geral são religiosas, a partir do intermédio de sua mentora, conheceu as obras de grandes artistas como: Tiziano, Giorgione, Giovanni Bellini e Andrea Mantegna, além dessas influências artísticas, a cidade de Milão também proporciona a Caravaggio outras influências, como por exemplo, a dos *bravi*, brigões e vagabundos, atraído por essa camada social à margem, muitas de suas inspirações e modelos para quadros saíram deste submundo da cidade de Milão, esta personalidade de Caravaggio irá o acompanhar por toda sua vida.

O pintor Caravaggio partiu para Roma. Segundo pesquisadores e estudiosos, o pintor fugiu para Roma, pois havia matado um colega, outra teoria é que o pintor passou um ano na prisão, devido ao seu envolvimento em brigas, porém o que se sabe é que Caravaggio deixou Milão e direcionou-se para Roma, ao chegar, o pintor passou a morar com monsenhor Pandolfo Pucci, por intermédio de seu tio Ludovico, anterior a proteção do monsenhor acredita-se que Caravaggio tenha trabalhado para o pintor Lorenzi. Pandolfo era um apreciador das artes do

pintor, desse modo, o incentivou a realizar algumas cópias de obras religiosas, depois de alguns meses deixou o palácio de Pucci, porém as obras que produziram garantiram seu sustento, tanto as cópias religiosas, quanto obras autorais. Em busca de trabalhos, o pintor conhece o jovem artista Mario Minniti, um jovem que compartilhava de um espírito arruaceiro, assim como Caravaggio, desta amizade surgiram obras na qual o jovem tornou-se modelo de muitos de seus quadros, além desta amizade, muitas outras foram firmadas, amizades com pessoas do alto *status* social. Ao trabalhar como assistente de Cavalier d'Arpino nos afrescos da abóbada da capela de Contarelli, o jovem se destaca pelas pinturas de flores e frutos, “Caravaggio teria sido o primeiro a realizar uma natureza-morta com valor estético autônomo.” (COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA, 2007 p. 19) revolucionando a ideia que se fazia em termos dessas pinturas, pois as representações de Caravaggio com relações as flores e frutos, baseavam-se no real que seus olhos dele captavam sobre o mundo, mais precisamente as das flores e frutos, ou seja, se em uma fruta houvesse imperfeições, ou nas folhas das flores, ele refratárias tal qual sua percepção o permitisse ver.

Caravaggio e seus partidários não os tinham em alto apreço. [...] é verdade, tinham as melhores relações pessoais- o que não era fácil no caso de Caravaggio, homem de temperamento impetuoso e irascível, extremamente suscetível à menor ofensa e capaz de até de enfiar um punhal num desafeto. Mas sua obra seguiu rumos diferentes dos de Carracci. Ter medo de retratar a fealdade parecia a Caravaggio ser uma fraqueza desprezível. O que ele queria era a verdade. A verdade tal como ele a via. Não lhe agradavam os modelos clássicos e nem tinha respeito algum pela “beleza ideal” [...] o primeiro cuja suas concepções foram resumidas em um *slogan*; ele foi considerado um ‘naturalista’ [...] ou seja, a sua intenção de copiar fielmente a natureza, quer o considere feio ou belo, talvez fosse mais devoto do que a ênfase de Carracci sobre a beleza. Caravaggio deve ter lido a Bíblia e meditado sobre suas palavras. Foi um dos grandes artistas, como Giotto e Durer antes dele, que quis ver os eventos sagrados ante seus próprios olhos como se estivessem acontecendo na casa de seu vizinho. E fez todo o possível para que as figuras dos textos antigos parecerem mais reais e tangíveis. (GOMBRICH, 1988 p. 304-306)

Sua primeira obra autoral sobre temáticas religiosas foi: *São Francisco recebendo os estigmas*, historiadores a consideram como sendo a pioneira e a mais genuína representante da arte barroca, definimos e caracterizamos o estilo barroco como sendo:

A origem e o emprego da palavra barroca têm sido controvertidos entre os historiadores de arte. A palavra, segundo alguns, teria vindo do grego *baros* (pêso) e teria sido usada pelos doutores e teólogos medievais para designar o quarto modo da segunda figura do pensamento silogístico. Bastante, aplicado na Idade Média, silogismo é um raciocínio formado por três proposições. A primeira chama-se *premissa maior*; a segunda, *premissa menor*; a terceira, *conclusão*. Admitida as premissas, a conclusão resulta da maior através da menor. Exemplo clássico do silogismo: “Todo os Homens são mortais (*Premissa maior*), tú és homem (*Premissa menor*), logo tu és mortal (*conclusão*). Ao que parece, quando o mecanismo do raciocínio não funcionava com esta precisão e clareza, dizia-se, entre os doutores e teólogos medievais que o silogismo era barroco, isto é, defeituoso ou obscuro. [...] às características gerais da pintura barroca, que são as seguintes: 1- A composição em diagonal. 2- Movimentação e síntese das formas. 3- Violentos contrastes de claro-escuro. 4- Veemência do colorido. 5- Intensidade na expressão dos sentimentos. 6-

As pinturas do pintor Caravaggio utilizavam de muitas destas características coletivas da pintura barroca, como: o domínio das curvas, geradoras de sentimentos de instabilidade e de sensações de movimento, devido o estado emocional intenso, vemos em suas obras a característica das pinceladas com mais energia, rápidas, grossas, deixando quase sempre traços ou marcas da passagem do pincel, assim como o efeito de claro e escuro que temos grande destaque nas pinturas de Caravaggio, de forma muito intenso, Caravaggio utiliza dessa técnica para nós dar efeitos e sensações de expressões mais fortes, representações de sentimentos intensos, sempre de forma muito dramatizada, estes efeitos teatrais, dramáticos e emocionantes da pintura barroca e das obras de Caravaggio beiram o cenográfico, Este uso do claro e escuro, dando ênfase nas sombras, que ganham um grande espaço na composição das obras, são denominadas *tenebrosi*, esta técnica foi desenvolvida e criada pelo pintor Caravaggio, sendo então, um dos maiores tenebrosos do barroco, sobre a cor, digamos que a característica individual do pintor é o uso constante de tonalidades de vermelho, outro aspecto importante de relatarmos é o realismo “basta dizer que um dos seus melhores representantes, Caravaggio, foi chamado o ‘anticristo da pintura’, ‘pintor maldito’ e ‘pintor dos pés sujos’, pelas elites italianas, chocadas com a aspereza da verdade de suas personagens”(CAVALCANTI, 1967 p. 207)

Desse modo, as obras religiosas produzidas por Caravaggio tiveram fortes críticas do clero, pois ao representar estas figuras religiosas o pintor utilizava de modelos que encontravam-se em bares e locais tidos com má fama, o submundo das cidades, locais que os desordeiros e pessoas com estilos de vida e experiências muito diferentes das camadas sociais tidas com olhos mais bem vistos na sociedade, como um jovem observador e sensível a estas questões, suas representações do sagrado traziam estes olhares e feições, nas quais a Igreja as consideravam, heresias, sacrilégios e blasfêmia, assim como a característica do barroco, no qual diz que as obras eram produzidas geralmente por inspirações populares. Sendo assim, após as críticas e rejeição de suas obras, Caravaggio teve de recriar tais representações de modo a agradar o eclesiástico, vale ressaltar que estes quadros que eram rejeitados pela Igreja eram comprados por amantes da arte.

O fato de não possuir um reconhecimento “oficial” o incomodava profundamente, assim como todo artista, o desejo de ser reconhecido por suas obras é um dos motivos que os impulsionam a pintar, o reconhecimento e a apreciação de sua representação sobre o mundo. Caravaggio se torna mais suscetível a vida de jogos e brigas, esta seria sua reação para esquecer de suas frustrações, com o passar do tempo o pintor, se mete em brigas que o leva a prisão, pois

ocorre a morte de um homem, seus amigos influentes não conseguem libertá-lo da prisão, alguns não se encontravam na cidade e outros estavam de idade ou doentes, desse modo, Caravaggio foge da prisão sozinho e parte para a ilha de Malta, onde consegue proteção, porém seus velhos hábitos não se vão e ele tem de deixar a ilha devido a agressão de um cavaleiro da irmandade, ao deixar a ilha o pintor passa por cidades como Sicília, na qual se estabelece por um ano, com o contato de seu círculo de amigos da catedral de Del Monte, e por intermédio dos mesmo, Caravaggio recebeu a encomenda do Senado para pintar o quadro *Os funerais de Santa Lúcia*, outras pinturas importantes foram produzidas por Caravaggio neste momento, e ocorre a ilusão de que o pintor esteja regressando ao mundo das pinturas, porém ao final do ano de 1609, ele já se encontra debilitado, doente e cansado, mas cheio de esperança de receber o perdão de Roma e assim poder retornar. Ao ir para Nápoles, o pintor fica sob proteção dos Sforza, porém é atacado por pessoas desconhecidas na rua, há teorias de que estas pessoas foram enviadas para assassiná-lo a pedido dos cavaleiros de Malta, Caravaggio foi agredido e deixado somente quando os agressores o consideraram morto, porém ele sobreviveu, com algumas sequelas, como a cicatriz visível em seu rosto entre outras lesões. Até hoje não se sabe os motivos de sua morte por razão de sua debilitada saúde ou por meio de assassinato. O pintor finalmente consegue o perdão de Roma, após sua morte o Papa Paulo V declara seu indulto. Durante o século XX, estudiosos da arte redescobrem as pinturas de Caravaggio e suas obras passam a ocupar o lugar merecido, ganhando reconhecimento como um dos quatro pintores que preconizaram a arte moderna.

Da Itália a Espanha, iremos trazer um pouco a vida de Francisco de Goya e Lucientes, um dos pintores mais importantes Espanhol, Goya nasceu no dia 30 de março de 1746, na cidade de Fuendetodos, um povoado na província de Zaragoza. O pintor pertencia a classe média baixa, ou seja, sua origem é humilde, pois naquele momento histórico essa posição social referia-se as dificuldades econômicas e as diversas incertezas. Filho de José Goya e Engracia Lucientes, filha de nobres rurais de Fuendetodos, porém, sua família de nobres havia entrado em decadência, ainda assim, sua herança ainda era composta por algumas propriedades. Seu pai desempenhava a profissão de dourador de retábulos, o que de certo modo o aproximou do mundo das artes da região aragonesa. O casal residia temporariamente em Fuendetodos, quando Francisco de Goya e Lucientes nasceu, a pesar de sua moradia habitual ser em zaragoza, a capital da província, a família retorna a sua casa na capital, tanto que, os cinco irmãos de Goya nascem todos na cidade de Zaragoza, inclusive o casal de irmãos que morreu durante a infância.

Apesar das escassas terras e a renda de dourador de seu pai, a família vivia em uma situação ruim, o relato que se prova esse momento de dificuldades da família, está arquivado na

paróquia local, devido a morte de seu pai, foi-se relatado que “Não fez testamento porque não tinha o que deixar” (COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA, 2007 p. 13).

Goya estudou na Escola de Pías, na capital da província, Zaragoza, é neste momento em que o pintor conhece Martín Zapater, seu amigo de toda a vida. Aos 5 anos, sua formação artística se inicia na escola de desenho de José Ramirez de Arellano e Juan Andrés Merclein, neste local o pintor teve contato com a arte Barroca, que conhecemos por meio de Caravaggio, neste período já não estava mais em alta, Goya conhece José Luzán, um espanhol representante deste estilo, aos 12 anos tornou-se discípulo de Luzán, aprendeu ao seu lado, os princípios do desenho, o pintor Luzán o fazia copiar as melhores de suas figuras, como forma de treinar esses princípios do desenho, Goya ficou ao lado do pintor por quatro anos e a partir dessa experiência pode então pintar com base na sua imaginação. Além destes conhecimentos artísticos, Goya conhece no ateliê do pintor, os irmãos Francisco, Ramón e Manuel Bayeu, pessoas que teriam grande importância na vida de Goya, além de pintores que o auxiliam na sua formação como pintor, eles também seriam parte da família do pintor, pois Goya se casa com Maria Josefa Bayeu, a irmã de seus amigos.

Aos 16 anos, entre 1762, o pintor continua a sua formação no ateliê de Francisco Bayeu, neste momento produz uma obra importante de sua carreira, recebe a encomenda da decoração da estante de relíquias da Igreja do povoado onde nasceu, mesmo demonstrando a inexperiência do pintor já se era possível perceber a liberdade que iria se refletir em suas obras. Aos 17 anos Goya deseja aperfeiçoar seu talento na capital do país Madri, desse modo, parte para a principal cidade do reino com a finalidade de demonstrar suas habilidades no concurso anual da Academia de San Fernando, o prêmio estipulado pela academia era uma bolsa para estudar na Itália, país que possuía nomes de referência e grande reputação para os pintores deste período. Goya fracassou nesta e em outras de suas tentativas nestes concursos, retorna a Zaragoza, onde retorna ao ateliê de Bayeu, que mantinha relações importante com o pintor Mengs, Goya aproveita o contato para aprofundar seu conhecimento em torno da luz, cor e desenho, as produções de Goya deste período já expressam sua audácia expressiva e técnica. Em 1770, após todos os fracassos em torno dos concursos da Academia de San Fernando, o pintor reuniu recursos e decide ir a Itália, lá o pintor participou de um concurso realizado pela Academia de Parma, mesmo não tendo conquistado o primeiro lugar, o artista ganha uma menção honrosa, neste momento da vida de Goya, percebe-se que seu estilo de pintura era influenciado pelo artista italiano Corrado Giaquinto, formas esboçadas e intenso colorido.

Ao retornar para Zaragoza, 1771, Goya montou seu ateliê, algumas encomendas de afrescos é feita a ele pela Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Em 1772 e 1774, o pintor passa a

ser considerado como um dos melhores pintores espanhóis da época, neste momento Goya realiza uma série de murais “O colorido da obra e a dimensão das figuras chamaram a atenção e revelaram a genialidade do artista” (COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA, 2007 p. 15). No período em que realiza estas obras, Goya se casa com Maria Josefa Bayeu, no dia 25 de julho de 1773, a relação com seus amigos Bayeu se intensificam, seu cunhado Francisco abriu as portas da corte para Goya. O casal, Francisco de Goya e Maria Josefa Bayeu, tiveram ao todo sete filhos, destes filhos seis morreram após serem batizados, em meio a estas tragédias, a carreira de Goya e sua situação econômica foram melhorando à medida em que seu trabalho foi se desenvolvendo, ao lado de Bayeu, muitos trabalhos foram realizados, seu cunhado o convidou para trabalhar na Real Fábrica de Tapeçarias de Santa Bárbara, neste período o pintor recebe encomendas de tapeçarias para os príncipes de Astúrias, vale ressaltar que estas tapeçarias destinavam-se ao futuro rei Carlos IV e sua esposa, Maria Luísa de Parma. Seu trabalho na Fábrica de tapeçarias estende-se até o ano de 1792, neste período em que trabalhaste para Bayeu na Fábrica, chegou a produzir cerca de sessenta e três desenhos, por mais que os temas não tenham sido escolhidos pelo artista, percebe a sua marca em todos eles, Goya consegue expressar por meio deles: graça, frescor e humor aos assuntos corriqueiros e populares, demonstrando grande habilidade com relação às técnicas pictóricas, controle das paletas de cores e a criatividade e grande sensibilidade para observação.

No ano de 1778 o pintor começou a demonstrar os primeiros sintomas de sua misteriosa doença, que causará no pintor uma deficiência auditiva, historiadores e pesquisadores acreditam que Goya sofria de saturnismo, as encomendas continuavam chegando para Goya, neste mesmo ano, o jornal anunciou duas de suas gravuras, e sua fase como retratista se inicia também no ano de 1778, dentre essas obras destacam-se neste primeiro momento: *O conde de Floridablanca, A marquesa de Pontejos e A família dos duques de Osuna*. Em 1780 ingressa na Academia de San Fernando, um ano após este ingresso, Goya é convidado a participar de um concurso para decorar o retábulo da Igreja de San Francisco, localizado em El Grande, Madrid. Em meio a alegria de ter ganho o concurso ocorrem duas situações trágicas, a morte de seu pai, no ano de 1781 e a morte de uma de suas filhas em 1782, com relação a esta série de mortes de seus filhos, tem se fim em 1784, com o nascimento de seu filho Francisco Javier Pedro.

O pintor Francisco de Goya e Lucientes era considerado um dos maiores pintores da Espanha, desde o ano de 1780, apesar de todos esses acontecimentos pessoais que trouxeram para o pintor uma tristeza, sua carreira desenvolvia-se cada vez mais, além dos excelentes contatos, e as diversas encomendas por parte da nobreza espanhola, no ano de 1785 o pintor

passa a atuar como vice-diretor de pintura da Academia de San Fernando, onde dava suas aulas, nesta condição de grande reconhecimento, Goya e Ramón Bayeu são nomeados como pintores do rei, sua relação com a coroa se intensifica com a morte do monarca, a ascensão de Carlos IV, foram feitas muitas encomendas de retratos do rei e de sua rainha, foi concedida ao pintor o título de excelência, tudo estava indo muito bem, o pintor também havia se reconciliado com Francisco Bayeu.

Essa desavença se deu devido a questões relacionadas ao estilo de pintura coletiva, naquela época, a arte é dominada pelo neoclássico, o pintor Mengs era representante desse estilo na coroa espanhola, sua influência e poder limitavam os artistas, deixando-os quase sem liberdade para expressar sua criatividade em suas obras, Goya demonstra-se extremamente resistente a esse abuso do poder de Mengs, e sua rebeldia levou ao incidente no qual sua relação com seu cunhado desestabilizou-se. Devido ao excesso de trabalho de Francisco Bayeu em Madri e o fato de que seu irmão não participava das obras, Francisco de Goya assume as encomendas do cabido do Pilar, porém o estilo vibrante e colorido utilizado pelo pintor para realizar a obra *Regina Martyrum*, a obra não agradou os clientes e fizeram com que Bayeu obriga-se Goya a alterar a obra, gerando um rompimento entre os cunhados, a arte neoclássica pode ser definida como:

Depois do rococó, novo estilo passa a dominar nas artes européias. É o Neoclassicismo ou Academismo. O seu período de predomínio situa-se entre 1780 e 1830. A sua denominação logo o está definindo. Trata-se, realmente, do novo classicismo, restauração ou reconstituição das formas artísticas da antiguidade clássica, principalmente da Atenas de Péricles e da Roma de Augusto.(CAVALCANTI, 1967 p. 276)

Devido a sua resistência a esse estilo, Goya irá renunciar ao seu cargo na Academia de San Fernando, além dessa razão a saúde do pintor já estava extremamente debilitada, em 1792, Goya viajou a Cádiz e Sevilha onde contraiu uma doença que deixou a beira da morte, permaneceu alguns meses em Andaluzia com a finalidade de se restabelecer, melhorou, porém a ficou com sequelas, perdeu sua audição. A surdez elevou as representações de Goya a algo totalmente novo, sua imaginação passa a ganhar ainda mais destaque em suas obras, pesquisadores definem este momento como “Goya Visionário” neste período, temos a produção das 84 gravuras intituladas *Os caprichos*, 1792 e 1799, a duquesa de Alba que Goya conheceu neste período conturbado, e pela qual ele tenha se apaixonado, participou de alguns dos caprichos, além é claro da teoria que se faz presente de que teria sido ela a modelo da sua obra famosa *A maja nua*. Nas gravuras Goya expressa uma fortíssima crítica à sociedade, à ignorância e às crendices, e para abordar estes temas, Goya representou cenas fantásticas, de pesadelos, violências, delírios e de difíceis de interpretar, com uma técnica audaciosa. A

publicação dessas obras gerou um descontentamento muito grande de uma determinada camada social, como por exemplo, o clero, gerando assim denúncias à inquisição sobre o pintor e suas gravuras.

O cotidiano, as camadas populares, começaram a se destacar em suas obras, inclusive os temas religiosos passam a ganhar uma dramatização ao serem representadas por Goya neste momento. Em 1799 é nomeado o pintor principal do rei, dado a ele uma independência, ou seja, seus quadros não teriam concessões e nem anulações, desse modo, Goya expressa em seus quadros dos nobres e do rei com uma captação psicológica e moral. A partir de 1808 o pintor deixa de receber encomendas do palácio, pesquisadores e historiadores acreditam que esta retração de Goya foi proposital, ele passa a se afastar da corte devido os seus novos ideais.

A obra *A maja nua* foi motivo para mais uma acusação sobre o pintor à Inquisição, porém não houveram consequências graças a Fernando VII, em seu breve reinado haviam solicitado a Goya uma pintura do novo soberano, produziu também uma série de 80 gravuras relatando os desastres da guerra durante a invasão francesa. No ano de 1819 Goya comprou a propriedade Quinta del Sordo, mudou-se e em suas paredes pintou a óleo a série de quadros intitulada *Pinturas negras*. Goya faleceu em Bordéus na madrugada de 16 de abril de 1828, aos 82 anos, depois de fugir de uma perseguição aos liberais.

O século encerrou-se com um artista de primeira grandeza- Goya. Original e estilisticamente complexo, vemo-lo a um só tempo barroco, rococó, clássico, romantismo e realista, sempre pessoal e eloquente. [...] Finalmente abre-se o que certo historiador nacional chamou “um clarão na pintura espanhola do século XVIII”- Goya (CAVALCANTI, 1967 p. 264-265)

Ao observar a vida de Francisco de Goya e seu desenvolvimento no mundo da arte, percebemos essas diversas influências em suas obras, devido ao conhecimento adquirido nos ateliês que estudou no início, as influências ao conhecer outros estilos, o estilo coletivo predominante de determinado momento de sua vida e as novas formas de se representar o mundo, ou seja, o pintor passa por diversas transições de estilos, o que demonstra que ao falarmos de estilos coletivos no mundo da arte, relatamos sobre as tendências que predominam no fato de representar o mundo em determinado período, os estilos vão se transformando e se adaptando conforme, o local que estão sendo produzidas, as condições sociais, políticas, entre outras. O momento que daremos mais ênfase sobre Goya será o final no qual o estilo predominante que o pintor irá ser influenciado será o romantismo, definimos e caracterizamos o estilo este estilo como:

A escola que substitui a Neoclássica como novo e predominante estilo na pintura européia do século XIX chama-se Romântica. O seu período de predomínio estende-se de 1820 a 1850, quando por sua vez será substituída por outra escola, a Realista (1850-1870) [...] A escola romântica ou romantismo desenvolve-se, paralelamente,

nas nas letra e nas artes plásticas, em suma, nas diferentes manifestações artísticas. Algumas datas de aparecimento de obras de escritores, poetas e pintores marcantes do novo estilo são coincidentes, assim como as polêmicas doutrinárias nos meios literários e artísticos. [...] Erigindo o sentimento e a imaginação como fontes de criação artísticas, o romantismo representa uma rebelião de escritores e artistas, no princípio do século XIX, em nome da liberdade de expressão individual, contra as regras e convenções do neoclassicismo que se se inspirava na fidelidade aos modelos da antiguidade clássica greco-romana, limitava e disciplinava, pela natureza intelectual e dogmática dos seus preceitos, as manifestações da personalidade. Haveremos de ver as consequências técnicas e expressivas dessa nova concepção estética na pintura.(CAVALCANTI, 1967 p. 299)

As obras de Goya eram complexas e versátil, rica de ímpetos, contrastes, utilizando da técnica de água forte para produzir suas séries de gravuras, criando assim manchas sombreadas, uma das características das obras de Goya é a representação psicológica em seus quadros, tanto de seus clientes poderosos, quanto sua própria psique, sua percepção sobre o mundo e questões sociais, e seu intimo visões fantásticas de bruxas e aparições sobrenaturais, pesadelos do artista e assombrosos sonhos. (Gombrich, 1988)

Partiremos para 1863, em Engelaug Ostre, uma propriedade em Laten, localizado ao norte da atual capital Oslo, Noruega, este foi o local e ano do nascimento de Edvard Munch, seus pais eram Christian Munch e Laure Catharine Bjolstad, eles possuíam uma posição social distinta, ela era filha de um comerciante falido, o pai de Munch era médico militar, e sua família contribuía para a cultura norueguesa, seus tios, sendo um pintor e outro historiador. Os pais de Munch se conheceram na casa de seu pai, onde sua mãe trabalhava como criada, a diferença de idade de seus pais era de 21 anos, Christian tinha 44 e Laure 23, quando se casaram, tiveram 5 filhos, sendo Edvard o segundo, com uma saúde muito debilitada, o casal acreditava que Edvard não sobreviveria, e chamaram com urgência um sacerdote para batizar a criança, esta atitude demonstra o quão religiosos eram seus pais.

Ao mudarem para Christiania, nome anterior ao atual, Oslo, a família buscava melhores oportunidades para seus dois filhos, Sophie e Edvard, além do fato de Christian ter sido promovido como médico da guarnição, e nessa cidade a família aumenta. Laure sofre com tuberculose e antes de sua saúde agravar, a família muda-se para uma residência maior, e lá Laure faleceu em 1868, aos 30 anos, esta foi a primeira vez que Edvard teve que lidar com a morte, sendo apenas uma criança, pouco se sabia o que estava ocorrendo, devido a este acontecimento, as crianças passam a ser cuidadas pela irmã mais nova de Laure, pois Christian havia ficado abalado demais com a situação, não conseguindo dar conta de cuidar de seus 5 filhos pequenos, por ser obsessivamente religioso, Christian fez com que seus filhos tivessem uma grande temor ao inferno, a condenação eterna e a culpa. Edvard acompanhou o pai em suas visitas médicas, chegou a ter pesadelos devido algumas visitas, acompanhou as

dificuldades financeiras pela qual o seu pai estava afundando-se, pois não havia planejado-se economicamente ou não conseguia cobrar de pacientes sem dinheiro para as consultas, neste período, Edvard recorreu muito a sua irmã mais velha Sophie que o ajudará a lidar com a morte da mãe deles, e com o medo que ele possuía do inferno e das histórias de seu pai.

A família Munch conseguiu se manter num padrão de vida de uma classe média, devido a dedicação de sua tia Karen, ela além de ajudá-los financeiramente com seus trabalhos, cuidou com muito carinho de seus sobrinhos e os incentivou a desenhar, recortar imagens e criar paisagens, aos 12 anos de Edvard passou a desenhar com mais regularidade, as inspirações para os desenhos de Munch eram de temática doméstica, como objetos de decoração e móveis e personagem e fatos históricos, contados pelo seu pai que amava literatura e história. Edvard e Sophie compartilhavam o mesmo gosto pela arte, apesar da personalidade introvertida de Edvard, a cumplicidade e a relação dos dois irmãos tornava-se cada vez maior. No ano de 1877, o pintor passa por mais uma situação trágica, Sophie faleceu também por tuberculose, dois anos após decidiu ingressar no Colégio técnico da capital, onde seu pai quis que ele estudasse engenharia, devido ao processo de industrialização que o país estava passando, desse modo, Munch seguiu o conselho de seu pai e optou pelo curso de Engenharia, em seu tempo livre o jovem desenhava e pintava com muita dedicação, neste momento percebemos que há uma contradição sobre o real desejo de Munch, a pintura, por questões de saúde ele abandona o curso de Engenharia. Aos 17 anos ele se matricula na Escola de Artes e Ofícios de Christiania, aceitando e definindo seu futuro, havia uma preocupação de sua família com relação ao seu futuro.

Em 1881, durante a primavera Munch aperfeiçoa suas técnicas de desenho, baseando-se no estudo dos antigos mestres noruegues, mas sua saúde ainda estava debilitada, desse modo, Munch esperou pelo outono para acompanhar as aulas de forma regular, o seu professor em desenhos neste momento era o escultor Julius Middelthun. Os estudos de Munch se intensificaram, seu acúmulo intelectual ampliaram-se, desse modo, ele decide junto a seus amigos, deixar a Escola de pintura e desenhos e alugar um ateliê, um dos artistas mais prestigiados da Noruega, Cristian Krohg, frequentava o ateliê dando a eles conselhos e trocaram idéias. Munch costumava viajar durante o verão para pintar no campo, ingressou na Academia de Pintura de Frits Thaulow, cunhado do artista Paul Gauguin, o pintor Thaulow ensinava técnicas ao ar livre, desenvolvendo ainda mais a pintura do jovem Munch, aprendendo sobre o realismo francesa. Em 1883 o pintor exhibe uma pintura na Exposição da Indústria e da Arte e no Salão de Outono, seu círculo social também modificou-se, Munch participou de reuniões com Hans Jaeger, Jen-sen-Hjell, Krohg, entre outros intelectuais. Krohg influenciava as

obras de Munch, com as técnicas francesas, e o literalismo da representação e a obediência da cor ao tema.

Munch viaja para Paris em 1885, aos 22 anos, devido ao seu talento, o mestre Thaulow investiu no jovem pintor, desse modo, financiou sua viagem, ao retornar para casa, o jovem pintor estava formado, porém um pouco desorientado sobre as tendências da arte contemporânea, mas já se pode perceber que o jovem volta de Paris com idéias diferentes das que o seguirá até lá, agora encontrava-se livre da necessidade de representar o real, as cores de sua paleta tornou-se luminosa. Durante o verão em Modum conhece o seu primeiro amor, senhora Heilberg, codinome de Milly Thaulow, esposa de Carl Thaulow, invadido por esse sentimento que até então era desconhecido pelo jovem, que conhecia somente a dor da perda de seus amados familiares, desse modo, essa nova emoção trouxe para o jovem um tormento moral, misturando as sensações de felicidade e culpa, como sabemos, a família extremamente religiosa e este tipo de relação era considerado um pecado, o adultério. Ao trabalhar no quadro *A criança doente* entre os anos de 1885 e 1886, Munch demonstra ideais de vanguarda, distanciando a cor da realidade, o artista buscou por meio desta obra representar a angústia de Sophie, as cores são aplicadas com base na sua emoção, a confusão em que se encontrava, desse modo, percebemos a diferença e distanciamento da cor e da realidade, o impressionismo não caberia nesta personalidade de Munch. Um ano mais tarde, o pintor realiza a produção de uma de teor social, pois muitos de seus amigos haviam de se encrocado tanto com a justiça norueguesa, causando uma polêmica muito grande com relação a obras literárias com questões sexuais explícitas, além de um romance, onde é protagonizado por uma prostituta, ao apoio de seus amigos Munch produz então a obra *Jurisprudência*, tido como uma “arma social”.

Munch não era um artista autobiográfico, o pintor representava familiares e amigos, com a finalidade de expressar uma situação emocional e não exatamente sua história, assim como dito acima sobre a representação da doença de sua tão amada irmã. Em outubro de 1889, o pintor ingressa na Escola Léon Bonnat, neste período o pintor mergulha muito no âmbito social do que o do acadêmico e neste contexto da capital francesa Munch se depara com novos modelos estéticos, intitulado pelos seus membros como: pós-impressionistas, neste mesmo ano, Munch ficou muito doente e em meio a todos acontecimentos de sua vida, viagens e estudos, a produção de um de seus quadros e a epidemia de cólera, o pintor recebe uma carta anunciando a morte de seu pai, Munch não conseguiu retornar para o enterro dele o que lhe causou grande dor, também relatado em um de seus quadros, o ano de 1890 também traz mais tragédias ao pintor, porém é neste momento que se cura de sua depressão por meio de seus trabalhos e em uma de suas viagens retorna a adoecer, sendo internado no hospital de Le Havre, ao recuperar-

se recebeu um convite de Adelsteen Normann, para apresentar uma obra na Associação de Artistas de Berlim, ou seja, participou do Salão de Outono Alemão.

Munch apresentou nesta exposição a obra *Friso da vida*, esta produção causou certa polêmica na população Alemã, desse modo, a exposição fechou em poucos dias, o pintor não esperava tanto choque da população em referência a sua obra, porém esta situação tornou Munch famoso no país, é neste momento em que o artista passa a realizar suas gravuras sobre a técnica de água-forte e litografia, assim como a adesão de outras técnicas como; impressionismo, simbolismo, pontilhismo e sintetismo.

Apesar desta guinada profissional, a vida pessoal de Munch continuava conturbada, eis que surge em sua vida Mathilde Larsen, também conhecida com Tulla, seu relacionamento com esta moça foi muito conturbado, desentendimentos levou o casal a se separar, porém continuaram se encontrando eventualmente, em uma tentativa de reconciliação, uma arma dispara acidentalmente e destrói um dos dedos de Munch, o fazendo se afastar definitivamente de Tulla e de alguns dos seus amigos. Sua carreira continuou se desenvolvendo muito bem, Munch era um pintor reconhecido, se aproximou de pessoas muito influentes na Alemanha, em 1900, durante a encomenda de um quadro da filha de um banqueiro de Hamburgo, o pintor sofre de alucinações que o atrapalha na produção. No ano de 1904, Munch retrata Friedrich Nietzsche, esta tela revela os temores do próprio artista, este é o momento em que o artista passa por algumas dificuldades, entre elas a bebida que desestabilizou ainda mais o emocional do artista, a distância entre sua família e seu país, entre outras questões.

As obras de Munch passam a ter um amplo reconhecimento nos anos que se seguiram a 1913, o período entre guerras o momento consagrador da obra de Munch, somente os nazistas contestaram sua arte. No inverno de 1943 o pintor adoece, e falece vítima de uma pneumonia, aos 80 anos, no ano que se seguiu suas obras foram reunidas na cidade de Oslo. Um dos maiores representantes do estilo Expressionista.

O movimento expressionista encontrou seu solo mais fértil na Alemanha, onde conseguiu, de fato, despertar a cólera e espírito vingativo do “homenzinho” [...], pois os expressionistas sentiam tão fortemente o respeito do sofrimento humano, pobreza, violência e paixão, que estavam inclinados a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte somente nascera de uma recusa em ser sincero. A arte dos mestres clássicos, como Rafael ou Correggio, parecia-lhes insincera e hipócrita. Eles queriam enfrentar os fatos nus e crus da nossa existência, e expressar sua compaixão pelos deserdados e os feios. Tornou-se quase um ponto de honra dos expressionistas evitar coisas que cheirasse a “boniteza” e “polimento”, e chocar o “burguês” em sua complacência real ou imaginada, (GOMBRICH, , 1988 p. 448-449)

O último, mas não menos importante é o excêntrico, exagerado, polêmico, egocêntrico e provocador. Salvador Dalí, nasceu em 11 de maio de 1904, no povoado de Figueras, Girona, Espanha, filho de Salvador Dalí Cusí e Felipa Domènech Ferrés, seu pai era um escrivão do povoado, um livre pensador e sua mãe possuía um grande apreço a arte, o nascimento de Dalí aconteceu após a morte de seu irmão mais velho, que também chamava-se Salvador, a partir dessa situação a família de Dalí, tornou-se muito super-protetora, o menino que aos 5 anos desejava ser cozinheiro, aos 7 anos Napoleão I e que decidiu aos 16 anos que seria um gênio, adquire essa personalidade egocêntrica e extravagante, devido a essa proteção exagerada de seus pais, sua aptidão para a pintura e desenho desde muito novo, graças ao apoio de sua mãe pode praticar bastante. Em 1910, aos 6 anos de idade ingressou no colégio hispano-francês de Figueras, dirigido pelos irmãos da Escola Cristã, durante o período de seis anos, pintou a tela que é considerada sua primeira pintura a óleo, além das pinturas a óleo o pintor ilustrou nesse primeiro momento, as histórias infantis de sua irmã, inclusive ela foi sua modelo durante anos, até a chegada de de Gala na vida de Dalí, sua esposa.

No verão de 1916, Dalí foi enviado a El Molí de la Torre, para a propriedade da família Pichot, uma de suas influências se deu do estilo impressionista, por meio da coleção Ramón Pichot, o pintor adaptou-se, extraindo a sobreposição das cores e o pontilhismo, do estilo impressionista. Dalí estudava de manhã e à tarde, frequentou a escola dos irmãos maristas e assistia às aulas do professor Juan Núñez, no ano de 1919 expôs seus primeiros quadros no Teatro Municipal de Figueras, colaborou na revista *Studium*, aproveitou as publicações para estudar sobre os artistas que mais admirava na época, como: Goya, El Greco, Durero, Leonardo, Michelangelo e Velázquez. Há relatos e registros de que Dalí teria afrontado os clássicos, uma de suas particularidades interesse pelo ativismo político-radical, o ano de 1920 inicia com Dalí considerando-se um pintor eminente do estilo impressionista, seu contato com o cubismo deu-se com seu contato a revistas e artigos, ao finalizar seus estudos no ensino regular e ingressa na Academia de Belas-Artes de Madri, sua ida a Madri estaria ligada ao desejo de Dalí de se dedicar integralmente à arte. Entre os anos de 1921 e 1923, é marcada pela repentina morte da mãe do pintor e a frenética atividade criativa e acadêmica, participando de diversas exposições e concursos, concluiu seus estudos sem saber escrever de forma correta nem dominar a matemática básica, mesmo assim conseguiu ingressar na Escola Especial de Pintura, Escultura e Gravura da Real Academia de Belas-Artes de San Fernando, neste período, o Dalí estabeleceu amizades que vieram a ser grandes intelectuais de seu período, desde este momento o pintor já demonstrava uma personalidade e estilo único, desse modo, ao conhecer o estilo cubista o pintor passa a se inclinar a esta estética, de forma quase que fotográfica,

incorporou em suas obras elementos dos cenários de sua infância. O ano de 1922 foi marcado por dois acontecimentos: a morte de sua avó e o casamento de seu pai com a irmã de sua falecida esposa. Em 1925 o artista realizou sua primeira Exposição individual, durante os anos de 1923 a 1926 o pintor foi expulso da Academia, em um primeiro momento as razões para tal decisão da Academia deu-se pelo protesto contra o corpo docente, pois o pintor Daniel Vázquez-Díaz não fora eleito ao cargo de desenho e a sua expulsão definitiva se deu em 1926, pois recusou-se ser avaliado na Disciplina de Teoria das Belas-Artes, o pintor julgava que o corpo docente não estaria a sua altura, vale ressaltar que anterior a este acontecimento Dalí havia viajado para Paris e lá conheceu Pablo Picasso.

Após diversos eventos na vida do pintor, logo depois de ser afastado do mundo acadêmico, serviu o exército e continuou experimentando e aprendendo, transitando entre os estilos tradicionais aos modernos, inclinando-se ao surrealismo e cubismo. Em 1929, em mais uma de suas viagens a Paris, conhece os pintores surrealistas, neste mesmo ano Dalí juntamente a Bañuel realizam um filme intitulado *Um cão andaluz*, e é neste momento que ambos vão a Paris para as filmagens, como já relatado, o pintor estabelece relação com artistas surrealistas, outra pessoa que conheceu nesta situação foi sua esposa Elena Diakonova, mais conhecida como Gala, passa a viver ao lado dela a partir de 1930 e casam-se no civil no ano de 1934.

O mais conhecido dos movimentos artísticos entre as duas guerras- o surrealismo- [...] o nome foi cunhado em 1924 a fim de expressar o anseio dos jovens artistas de criarem algo mais real do que a mera cópia daquilo que vemos [...] ficaram altamente impressionados com os escritos de Sigmund Freud, os quais demonstram que, quando os nossos pensamentos em estado de vigília são entorpecidos, a criança e o selvagem que existem em nós passam a dominar. Foi essa idéia que fez os surrealistas proclamarem que a arte nunca pode ser produzida pela razão inteiramente desperta. Admitem que a razão pode dar-nos a ciência mas afirmam que só a não-razão pode dar-nos a arte.[...] Também os surrealistas procuram ansiosamente sondar estados mentais em que o que está profundamente enterrado no inconsciente pode vir à superfície.(GOMBRICH, 1988 p. 470-471)

Dalí passa a desenvolver suas obras baseado no estilo surrealista, “o modo de Dalí fazer cada forma representar muitas coisas ao mesmo tempo pode concentrar a nossa atenção nos muitos significados possíveis de cada cor e de cada forma” (GOMBRICH, 1988 p. 471). Em 1937 apresentou seus primeiros objetos compostos por este estilo, com o objetivo de lucrar com eles, nos anos que se seguiram o quadro social e político transforma a realidade, em um cenário de violência e guerra, o artista é expulso do movimento surrealista no ano de 1939, Dalí e sua esposa mudaram-se para o Estados Unidos da América, e lá residiram até o ano de 1948. A consolidação do pintor se deu no ano de 1942, além de suas produções pictóricas, Dalí colaborou com muitas produções cinematográficas neste período, chegou também a publicar uma biografia, ao retornarem a Espanha, o casal se instala em Port Lligat, neste momento, as

suas referências artísticas de sua formação, ou seja, uma arte tradicional é retomada pelo pintor, passa a ter grande interesse em pinturas de temática religiosa, a partir de tais influências e inspirações Dalí e Gala casam-se em uma cerimônia religiosa no ano de 1959, neste período ambos conhecem o papa XXIII na cidade do Vaticano.

Sempre atento aos novos moldes de representância histórica, Dalí começa a acompanhar também os avanços na área tecnológica e científica, este interesse corroborou para algumas representações do pintor a este tema, este foi um período em que Salvador Dalí dedica-se ao âmbito comercial, produzindo designer de joias e perfumes. O ano de 1974 fez-se um marco na vida do artista, pois é inaugurado o Teatro Museu Dalí em sua cidade natal, Figueras, após este evento o artista recebeu várias distinções internacionais e o título de Marquês de Púbol. Em 1982 logo após a inauguração do Museu Dalí nos Estados Unidos, sua esposa tão amada Gala faleceu, o pintor fica desolado e cai em uma profunda depressão. Os anos se seguiram e com o decorrer do tempo mais alguns acontecimentos na vida de Dalí, como incêndio de sua residência, que o deixou ferido, e sua mudança para a torre Galatea do Museu de Figueras, onde ficou até sua morte em 23 de janeiro de 1989.

3.2 Contextualização: entre os contextos de produção e a produção de documentos

Basendo-se em uma perspectiva gerada pela História das Mentalidades, História social, cultural, psico-histórico e universalista (Capítulo 1) no qual refere-se as emoções como um fator biológico, fisiológico, cultural e social. Compreendemos o homem como filho do seu tempo, desse modo, ao olharmos para uma documentação, devemos observá-la de diversos ângulos, entender que esta produção, seja escrita, como a literatura, ou em forma de melodias, ritmos e harmonia, como a música ou como os cenários, narrativas, figurinos, e trilhas sonoras de uma produção cinematográfica, o mesmo se dá a obra de arte pictórica, sua composição, os sentimentos internos e externos representados, suas alegorias e composições de cores e técnicas, para que compreendermos todos estes aspectos e partir de meros contempladores de tais obras, precisamos olhar nas entrelinhas destas obras e como dito acima, assim como o homem é filho de seu tempo, as produções artísticas também desempenham tais papéis. Partindo deste princípio iremos agora entender um pouco do contexto em que cada artista viveu, quase como uma consequência a uma ação, suas obras.

A Itália de Caravaggio dos séculos XVI e XVII passou por um momento marcado pela Contra-Reforma promovido por parte da Igreja Católica, este período foi marcado pela disseminação do protestantismo no território europeu, gerando assim uma reação da Igreja Católica, pois considerava estas novas idéias de Martinho Lutero uma ameaça. A renascença

foi marcada pela consciência do homem, já o momento do estilo barroco, a sociedade teve de enfrentar uma subjugação da Igreja cada vez maior e um Deus extremamente punitivo, “Ao lado da peste, as fomes, as guerras, até mesmo a invasão dos lobos eram sempre interpretadas pela Igreja, e mais geralmente pelos guias de opinião, como punições divinas” (DELUMEAU, 2009 p.335). Neste sentido, nos deparamos novamente com as sombras do pensamento medieval, que foram trazidas ao mundo artístico do estilo barroco, tendo o pintor Caravaggio como um dos grandes e se não o maior representante disto, como relatado, foi ele quem desenvolveu a técnica de *tenebrosi*. Os países que viviam sobre estes novos ideais passaram por grandes mudanças, sua estrutura sócio-econômica passou por uma transição radical, uma das teorias protestantes é a teoria da prosperidade, que contrapõem a Igreja Católica, nela a pessoa que fosse abençoada por Deus, demonstraria uma grande prosperidade econômica, baseando-se neste pensamento o trabalho era incentivado e a burguesia se fortalecia, tanto em aspectos econômicos quanto os de conhecimentos técnicos e científicos, ao relembrarmos a trajetória de consolidação de poder da Igreja Católica, na qual esta instituição obtinha durante o período medieval grandes propriedades de terra, com a mentalidade construída por eles neste período de que a salvação é uma conquista coletiva e que quanto mais humilde na terra, maior seriam as chances de adentrar o céu, ainda mais se a pessoa tivesse pago por todos os teus pecados, desse modo, a riqueza da Igreja se ampliou muito, pois além de receber de seus fiéis os dízimos sobre seus pecados, muitas pessoas deixaram terras para a Igreja após sua morte, além de outros o bens, neste contexto percebemos os motivos desta instituição religiosa se sentir ameaçada pelos novos pensamentos.

A despeito dos revigoramentos de medo como o de 1654, que a Reforma Católica provocou um fluxo das angústias e das esperas apocalípticas. Uma vez que a propaganda protestante apontava incansavelmente o papa como o Anticristo e a Igreja romana como a “besta” do Apocalipse. [...] a propaganda protestante utilizou o quanto pôde contra a Igreja romana os diferentes textos apocalípticos das escrituras, sob o risco de traumatizar ainda mais populações que já tinham bastante tendência a ver nos eclipses, nos cometas e nas conjurações astrais os sinais anunciadores de formidáveis desgraças. (DELUMEAU, 2009 p. 352-353)

E neste processo de contrarreforma percebemos em Roma e entre outros locais, a tentativa da Igreja de fortalecer-se frente a esse movimento, sendo assim, suas construções de templos e a utilização da imagem, as imagens pictóricas, como reafirmação de seus dogmas, vimos que a Igreja recusou e fez com que o artista refizesse algumas de suas obras, pois as consideravam realistas demais, não enquadraram-se nos padrões da Igreja, por razões acima exemplificadas, por serem utilizados modelos de áreas periféricas e por demonstrar em suas obras que estas figuras divinas e religiosas seriam muito semelhantes ao povo.

A obra que analisaremos de Caravaggio neste trabalho é a intitulada *Cabeça de*

Medusa, foi produzida no ano de 1598, esta obra foi encomendada pelo cardeal de Del Monte, um dos amigos de Caravaggio, esta representação seria enviada como presente a Fernando I, arquiduque de Toscana. A temática Medusa possuía a simbologia de poder, por essa razão era um tema tradicional na iconografia de Florença, este ser mitológico também foi representado por Leonardo da Vinci, acredita-se que Del Monte possuía certo fascínio pela alquimia e considerava Da Vinci um feiticeiro, tendo em mente grande desejo de que Caravaggio continuasse com a tradição pintando um monstro ainda mais horroroso. Sendo frequente representada em escudos de guerreiros, assim fez Caravaggio, ilustrou de forma impressionante a cabeça decapitada de Medusa, em um escudo referente ao de Atenas, seu modelo para esta produção foi seu amigo Mario Minniti.

Sobre o maior pintor espanhol Francisco de Goya, que viveu do século XVIII ao XIX, um período marcado por um momento de transformação envolvendo a mentalidade das classes elitistas, o desabrochar, por volta de 1750, e o ápice do iluminismo, no século XIX. O iluminismo estimulou os intelectuais a tomarem uma atitude mais crítica diante as verdades inquestionáveis de períodos e momentos anteriores, porém a Espanha, por diversas características, entardeceu este processo. A Espanha estava dividida entre dois pólos completamente distintos, pessoas que ansiavam pela chegada do Iluminismo na região e outras completamente enraizadas em tradições, superstições e crenças religiosas ligadas a Igreja Católica, que possuía uma grande influência no modo de pensar dos espanhóis, o que levou à uma Espanha “atrasada” perante aos outros países da Europa, pois não houve um desenvolvimento com relação às ciências física, química, matemática e industrialização, que foi tardia, pois a Espanha vivia dos recursos que suas colônias ultramarinas disponibilizavam sem investir em seu próprio mercado nacional, inibindo assim as práticas econômicas e políticas predominantes do século XVIII, o comércio e as manufaturas, pois nesse regime absolutista, a riqueza ficava concentrada apenas nas mão da monarquia e do clero. (Nunes, 2013)

A Espanha dos séculos XVII ao XVIII ainda mantinham uma estrutura social equivalente ao período medieval e necessitava de uma mudança, porém, para realizar uma revolução em um país é necessário que haja intelectuais por de trás de tais ideias, contudo a Espanha possuía pouquíssimos intelectuais devido a educação precária, as taxas de analfabetismo era o maior de toda Europa, as classes que poderiam efetuar tais reformas seria, as médias e a baixa nobreza, todavia as demais viam estas novidades com maus olhos, pois a alta nobreza não desejava perder seus privilégios, o restante da população tinham olhares desconfiados para estas questões, devido ao fato de que o pouco conhecimento que tinham eram voltados a Igreja Católica que com a implantação da Inquisição tornou a população

espanhola cada vez mais paranoica, inibindo os processos intelectuais, por meio de censuras (Nunes, 2013). Neste contexto, temos um pintor com uma forte personalidade, um espírito que se rebela ao neoclassicismo de Mengs e passa a se identifica com os ideais liberais franceses, inclusive a posição de Goya frente a invasão do Exército de Napoleão é considerado uma traição, pois além de não resistir a invasão o artista se colocou a disposição para realizar suas encomendas, ao deixarem o país as pessoas que compartilhavam dos mesmos ideias foram perseguidas, incluindo o artista que teve que fugir. Enfim, é a partir deste momento que sua forma de retratar e representar pautam-se em situações de teor social, ilustrando questões psíquicas, tanto as de seus famosos clientes aos observar com tanta sensibilidade, quanto às seus próprios tormentos e inquietações, desse modo, traremos neste trabalho a análise de suas obras *O sonho da razão produz monstros*, da série de gravuras *Os caprichos*, 1792 e 1779 e *Saturno devorando seu filho* de 1820-1823, ambas demonstrando o sentimento de Goya, seus monstros e seus medos e de toda uma população.

A interpretação a respeito da mensagem que o artista aragonês quis transmitir são numerosos. A mais simples e linear, baseada no fato de Saturno ser a versão romana de Cronos, deus do tempo, diz que Goya pretendeu mostrar como o transcórrer dos anos devora tudo.[...] Finalmente, há uma interpretação política: o deus seria Fernando VII devorando seu povo.(COLEÇÃO FOLHA GRANDE MESTRES DA PINTURA-Goya, 2007 p. 88)

Sobre a obra expressionista de Edvard Munch, iremos analisar *O grito* de 1893, sobre seu contexto, a obra foi pintada nos últimos anos do século XIX, um período marcado por transformações sociais, devido à revolução industrial, a revolução de métodos de trabalho e a transformação urbanística das cidades, há um desenraizamento cultural, as pessoas deixam o campo e passam a integrar um ambiente pluralizado, novas ideologias e valores que irão conflitar-se, além destes fatores externos, Munch em suas obras expressa o quanto o seu meio social e as tragédias, como o fato de ter de lidar com a morte muito cedo, o quanto estes acontecimentos individuais e claro causados pelo meio social, interferem na psique do indivíduo, sendo assim, essa vida conturbada de Munch o leva a expressar toda essa angústia e medo em suas obras, como relatado em sua biografia. A obra *O grito* sintetiza muitas das características da arte expressionista, o cenário tenso, a distorção da forma humana, a agressividade nas pinceladas, guiadas pela emoção, dramaticidade, desolação, tragédia e pessimismo, características próprias de sua vida turbulenta e do homem contemporâneo.

O último artista selecionado para tratarmos destas representações do medo, Salvador Dalí, assim como todo momento histórico Dalí viveu grandes acontecimentos, o período entre-guerras, de 1904 a 1989, ou seja, Dalí acompanhou todo o processo histórico de tensões, conflitos e violências causadas pelas primeira e segunda guerras mundiais, além de observar os avanços técnicos e científicos que ocorreram durante e após estas guerras, intensificadas no

período de guerra fria, as corridas armamentistas e espaciais, com uma personalidade extravagante e única Salvador Dalí representou este mundo caótico apoiando-se no estilo surrealista, ou seja, um fluxo de associações de idéias, ditadas diretamente do inconsciente, sem qualquer tipo de controle racional ou censura moral, com grande virtuosismo, um simbolismo alucinado gerados do mundo dos sonhos e do inconsciente. Utilizaremos de sua obra *O rosto da Guerra* de 1940 a 1941, no qual “Dalí diria, mais tarde, que os motores principais de sua obra eram a libido e o medo da morte.” (COLEÇÃO FOLHA MESTRES DA PINTURA- Dalí, 2007 p. 64)

3.1. A luz e as sensações no espectador: o medo como efeito

Como relatamos no capítulo anterior, a arte possui intenso poder de comoção, podendo levar o seu observador a memórias e lembranças, transmitindo paz, amor, humor, medo, entre outros, cada artista em seu determinado tempo e espaço, produz com intencionalidades suas obras, sejam elas para agradar seus clientes, sejam elas para contestar algum aspecto social, econômico, político e transmitir aquilo que está em seu íntimo, em sua psique, pontuamos também a questão do gosto e o fato de que a arte é composta não somente por aqueles que a desenharam ou pintaram e sim por todos estes aspectos sociais e a forma que esta representação irá tocar o seu público, desse modo, estas intencionalidades em demonstrar ao público tais emoções terão apoio em algumas questões técnicas dos pintores, como o uso da cor, da luz, suas linhas e curvas e simbolismos.

O pintor Caravaggio, um homem em transição e rebelde às convenções, deixa evidente através de seus quadros as luzes que "lutam" para penetrar as trevas, representando a Modernidade em conflito com o Medieval sombrio, a razão e as luzes lutando para sobrepor o medo, gerado pelo catolicismo. Iremos ver como este sentimento é colocado pelo artista na obra *Cabeça de Medusa*.

Figura 1



Cabeça de Medusa (1598) óleo sobre escudo de madeira 60X55 Galleria degli Uffizi, Florença (Itália)

Este quadro representa a figura mitológica *Medusa*, há uma lenda que diz que a jovem Medusa vivia no templo de Atenas, deusa da guerra e da sabedoria, ela era uma mulher muito bonita, suas feições e cabelos eram de invejar a qualquer um, além de atrair muitos olhares também. Ela era filha de Fórcis e Ceto, duas divindades marinhas, porém a bela jovem era a única mortal de sua família, para continuar exercendo o sacerdócio no templo de Atenas, as moças deveriam se manter virgens e castas, porém devido a uma rixa que havia entre Poseidon e Atenas, o Deus passou a cortejar a bela Medusa, que sempre disse não a suas investidas, cansado das negativas ele a violentou, traçando assim o trágico destino da jovem, pois Atenas ficou furiosa e em uma atitude maxista castigou a moça, devido ao fato de considerar que Poseidon só estava seguindo sua natureza de homem e que Medusa de certa forma seria a culpada por tal ato, este castigo foi sua transformação na figura mitológica de cabelos de serpente que torna quem a olha em pedra, além de sua representação ligada diretamente ao medo, pois os contos e filmes descrevem que todos sentiam-se temerosos, os olhares encantados de seus admiradores que anteriormente eram atraídos se tornaram olhares de medo, angústia e pavor, ao ser morta por Perseu sua cabeça é utilizada como uma arma contra seus oponentes, desse modo, a representação da cabeça da medusa em escudos possuem este significado, assim como a pintura que estamos analisando. A Medusa nos traz outras questões a se pensar, como a incerteza e a fragilidade humana.

Neste quadro detectamos algumas características como as linhas e curvas que nos dão a impressão de movimento, “As formas barrôcas são muito animadas, mesmo extremamente movimentadas [...] o domínio das curvas, geradores de sentimentos de instabilidade e de sensações de movimento” (CAVALCANTI, 1967 p. 204) como por exemplo: os cabelos de serpente aparentemente em movimentos agonizantes antes de por fim se esvaír a vida, as curvas acentuadas em seu rosto nos transmitindo a emoção de medo dessa figura mitológica, como sua boca aberta que aparenta um grito de horror perante a morte, seus olhos expressivos também nos transmitindo tal sentimento e nos causando a sensação de sermos observados por eles, a paleta e as tonalidades que o pintor utiliza para compor a obra, “estabelecem nas côres as mesmas relações contrastantes que encontramos nas sombras e luzes, sem quebra das qualidades gerais da harmonia e unidade” (CAVALCANTI, 1967 p. 206) vemos esta técnica no vermelho do sangue que aparenta gotejar da obra. Os tons escuros e sombras ao redor da cabeça, transmite ao observador a sensação de que a obra está “saltando”.

O claro-escuro, restaurados pelos renascentistas, visto que os gregos e romanos antigos o aplicaram, serve para transmitir-nós, em primeiro lugar, a sensação de relevo ou volume dos corpos. Serve, em segundo lugar, para sugerir reações subjetivas, sentimentos de mistério, de drama, de lirismo, etc.(CAVALCANTI,

1967 p. 205)

Esta sensação de relevo e volume dão maior ênfase ao seu rosto iluminado e suas expressões de terror.

Figura 2



Capricho n° 43 El sueño de la Razón Produce Monstruos, Francisco de Goya, *Los Caprichos*

Esta gravura de Goya além de nos apresentar elementos textuais como no balcão de desenho dizendo “O sonho da razão produz monstros”, havia anotado nesta obra as seguintes palavras “*La fantasia abandonada de la razón prudece monstros impossibles; unida com ella, es madre de las artes y origem de sus maravillas*” [A fantasia abandonada da razão enaltece monstros impossíveis; unida a ela, é mãe das artes e origem de suas maravilhas], esta produção de Goya é um de seus pouquíssimos auto retratos, na imagem percebemos uma mesa com materiais de desenho, o pintor adormece em um de seus processos artísticos, lembrando que esta gravura foi realizada no ano que se seguiram a doença de Goya e seus quadros traziam questões mais sociais e psicológicas, o caso desta, “parecem apenas dar formas aos pesadelos do artista. [...] representa um dos mais assombrosos de seus sonhos.”(GOMBRICH, 1988 p. 385) ao observarmos a imagem, vemos que Goya está cercado por animais sombrios e noturnos, como as corujas, morcegos e um lince que descansa ao pés do pintor, estes animais representam os medos e angústias do artista, o observando e o sobrevoando, a sensação dos efeitos do claro-escuro nesta obra nos dá a sensação de profundidade, estes medos (animais) estão saindo de Goya e ao mesmo tempo os tons mais claros das corujas, suas curvas e linhas, e do lince que não o abandona é exatamente esta questão de convivência com seus próprios medos, e a sensação de que aqueles olhos e formas irão o atacar a qualquer momento, tomando forma em íntimo, ao sonhar, pois este momento seria um momento de vulnerabilidade, na frase acima que acompanhou a obra podemos analisá-la como: o pintor considerava que tantos os conflitos, emoções ruins, absurdos e etc, são fundamentais para a experiência humana, desta forma as fantasias devem sim fazer parte da mentalidade das pessoas, pois é por ela, pelos seus sonhos e medos, que a arte será esplêndida, devido ao fato de que pintar e sentir e isso irá gerar a aura da obra que será contemplada. (Nunes, 2013)

Figura 3



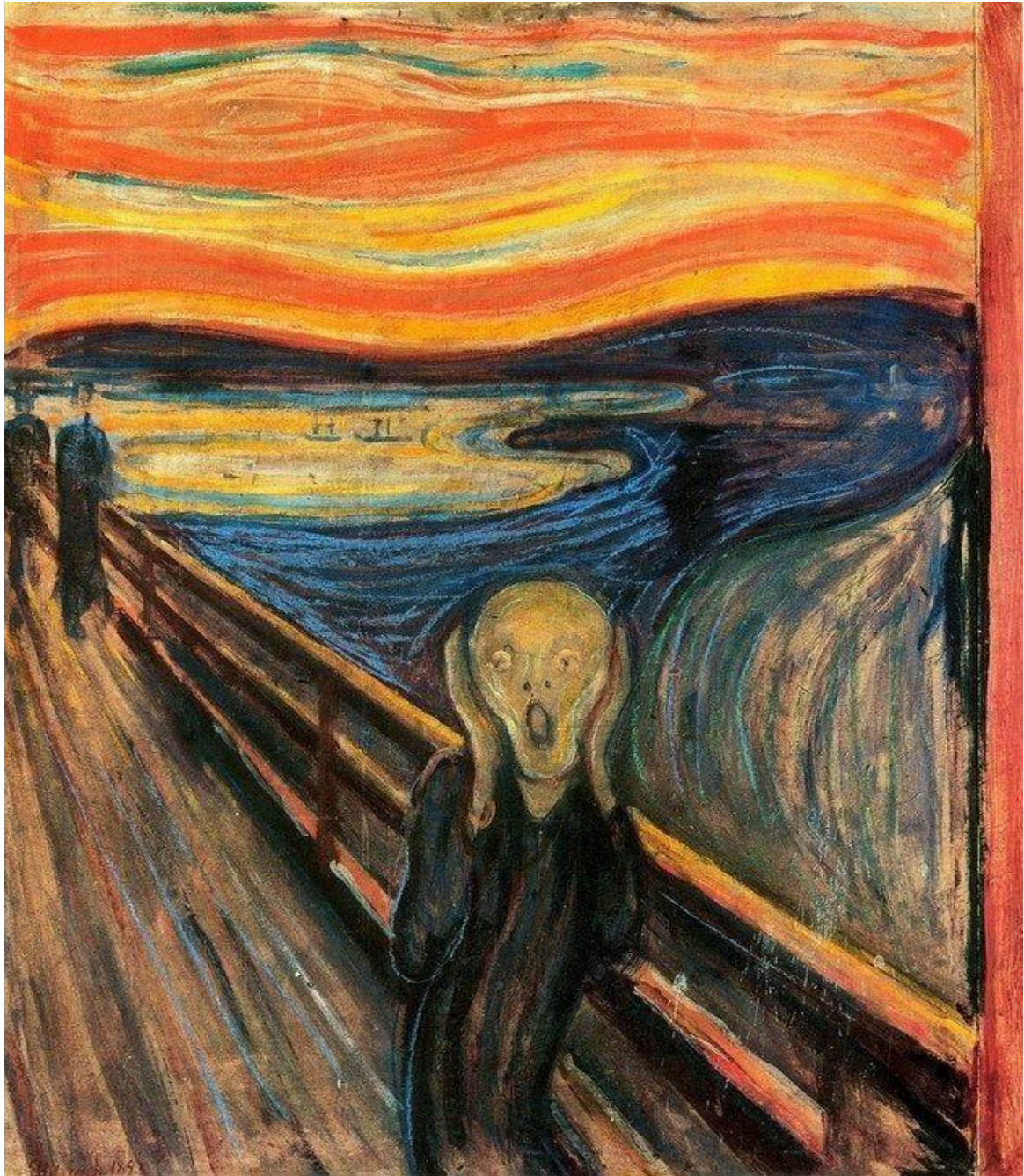
Saturno 1820-1823 óleo sobre muro passado à tela 146 X 83 cm Museu do Prado, Madri

Esta obra de Goya foi realizada na parede de sua residência, Quinta del Sordo. Nela podemos detectar que sobre o fundo negro há o corpo disforme de Saturno, cabelo esvoaçado, olhos desorbitados e um esforço para abrir a boca, está representando a cena dramática de Saturno devorando seu filho, “o destruidor a uma só vez terrível e decrépto, que se apoia em muletas, mas se arma da foice, devora uma criança e firma o pé sobre uma ampulheta. Esse demônio temível não é senão outra imagem da morte”(DELUMEAU, 2009 p. 342). A vítima não possui mais nem seu braço direito e nem a cabeça, porém ele continua a devorá-lo com uma tremenda agressividade, percebemos pela forma que segura o corpo da vítima, seus dedos totalmente tensionados. Goya compõem esta pintura utilizado de cores como vermelho, rosa, branco, marrom, preto e cinza, com pinceladas ágeis e soltas, como já dito acima esta obra possui um teor político.

Assume àcida eloquência libertária quando protesta contra a miséria e a ignorância a que a nobreza e o clero reduzem as massas populares espanholas.[...] a técnica dos românticos resulta também do predomínio do sentimento sobre a razão, revestindo-se naturalmente de dinamismo e vigor.”(CAVALCANTI, 1967 p. 267).

Saturno devora seus filhos, pois teme que a profecia se cumpra, a sensação que os olhos de saturno me trazem é de medo, segundo a profecia um de seus filhos o derrotaria, desse modo, motivado pelo medo da finitude, ele passa a devorar todos os seus filhos, pois deste modo ele tornaria-se imortal, assim como, um rei que teme seu povo e o oprime devorando toda e qualquer oportunidade, sonhos, alegrias, por medo age e dissemina somente ele. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura- Goya, 2007).

Figura 4



O grito 1893, Óleo, têmpera e pastel sobre cartão 91 X 73,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo (Noruega)

Nesta obra icônica de Munch, onde a angústia vital está presente em cada traço e cor, a figura central pode ser tanto um homem, quanto uma mulher, o pânico invade este ser que grita ao observador, paralisado de medo. Segundo Gombrich (1988 p.447-448) “Pretende expressar como uma súbita excitação transforma todas as nossas impressões sensoriais. Todas as linhas parecem conduzir a um único foco da gravura- a cabeça gritante.” apoiando-se na grade de uma ponte que aparenta ser infinita, sua expressão corporal, estar de costas as pessoas e tapar os ouvidos, pode indicar que essa pessoa acredita que tudo está contra ela, seu grito dramático demonstra o quanto sente-se solitário, assim como todos nós, o mundo contemporâneo nos trouxe esse isolamento interno, o mundo sucumbe a liquidez as relações tornam-se ainda mais instáveis e retraídas, a tecnologia torna-se o principal meio de interação, as pessoas se fecham e se escondem em máscaras sociais, neste mundo, nada é feito para durar, as emoções desenvolvidas e reprimidas por culturas e posições sociais consomem o indivíduo, pois o certo e o cobrado pela sociedade é a felicidade e a busca incessante por ela, gerando um medo coletivo de um fracasso, do desconhecido, entre outros, o grito de desespero cresce e se aloja na garganta muitas vezes impedido de sair, a figura deste ser entregasse ao grito de horror que parte de seu íntimo, “Munch poderia ter replicado que o grito de angústia não é belo, que seria uma falta de sinceridade olhar apenas o lado agradável da vida”(GOMBRICH, 1988 p. 448). Nesta obra o artista utiliza-se de uma paleta naturalista, representando a água, com tons de azul, a terra, marrom-avermelhado, o céu está sendo representado com laranja, dando a impressão de um pôr do sol, utiliza-se também de tonalidades de verde, todas estas cores em grande intensidade, a sensação vem por meio do modo em que o pintor mistura e compõem a tela, é possível perceber o efeito de movimento gerado pelas linhas e curvas na água e no céu. Está é uma das obras mais emblemáticas do pintor expressionista, deste estilo e sem dúvidas, uma obra importantíssima ao se falar sobre medo, o medo individual e psicológico. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura- Munch, 2007)

Figura 5



O rosto da guerra 1940-1941 Óleo sobre a tela 64 X 79 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Roterdã (Holanda)

Este quadro foi pintado por Dalí, durante o período que deixou a Espanha e foi morar na Califórnia, esta obra representa as imagens que Dalí guardou em sua mente sobre os horrores da guerra. Ao centro do quadro observamos uma caveira de grandes proporções, seus olhos e boca possuem caveiras, e assim como a caveira maior, as representações dos olhos e bocas das caveiras menores irão reproduzir mais e mais caveiras, desse modo, representando simbolicamente a morte.

Na pintura de Salvador Dali, os signos da morte e do mal comparecem sobre o fundo do solo árido da Espanha: as caveiras que nas órbitas e na boca repetem ad infinitum a visão da destruição e as serpentes a lembrar a onipresença das violentas forças maléficas. [...] está a transformar-se, ser inacabado a sugerir que pode assumir ainda outras aparências, está a lembrar, pelo seu título, que o inimigo está dentro: da nação, do lar, de cada um. (PESAVENTO, 2006 p. 3)

O artista utiliza de tons ocres e ao fundo percebemos o deserto da Califórnia, trazendo ainda mais a sensação de desolação. Na face maior percebemos a expressão de angústia, medo e pavor, as cobras parecem atacar a face desesperada, talvez estas cobras representam as forças governamentais, os armamentos, a fome, as dores destas guerras, as faces demonstram que essa infinidade de mortes se dão não somente pelo simples fato de se vir a óbito, mas também a morte de almas, de pais, mães, filhos, irmãos e esposas destas pessoas que participaram na linha de frente ou daquelas que tiveram mortas suas almas no momento em invadiram suas cidades e deles abusaram. A direita temos a mão de Dalí, quase como uma assinatura dizendo eu estive lá eu vi tudo, eu deixo minha marca e representação da crueldade humana. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura- Dalí, 2007)

Considerações Finais

A partir desta pesquisa pudemos perceber e identificar o quanto os processos históricos, sejam eles as diferentes perspectivas sobre o medo em um período de longa duração, por parte do Filosófico, do Sociológico e do Histórico, a interdisciplinaridade torna-se fundamental na compreensão das diferentes formas de representação e materialização desta emoção. Ao analisarmos as características e técnicas que demonstrariam a emoção em comum nestas obras, o medo, identificando que apesar dos diferentes momentos históricos todos irão expressar com base em suas habilidades, estilos pessoais e coletivos, os sentimentos que os transpassam, compondo assim, além de uma imagem pictórica, mas sim uma crítica social, um apelo, uma filosofia, uma memória que o atordoa, representações de seus íntimos, gerados e compostos por toda uma sociedade, por todo um pensamento constituído por ela, fazendo com que estes indivíduos retratassem seus medos, como o medo da morte, vistos nos quadros *Cabeça de Medusa* (1598), *Saturno* (1820-1823) e *O rosto da Guerra* (1940-1941), além dos medos da guerra, relatados neste último quadro citado, de Salvador Dalí, os medos gerados por cada contexto de seus artistas representam essa longa duração de uma mentalidade, a Igreja Católica em “lutas” contra suas ameaças, geraram em diversas populações temores, como as simbologias que emergem dos quadros: *O Sonho da Razão produz monstros* (1792-1779) e *Saturno* (1820-1823), Assim se faz visível os medos internos no quadro *O grito* (1893), o mais íntimo, que em um grito de angústia por toda dor gerada por tragédias e sofrimentos, este ser se vê só e por um grito agonizante materializa todo seu medo. O homem é filho do seu tempo, mas do que é filho de seus pais. Essas reflexões foram feitas graças a utilização desta linguagem, deste recurso e documentação, que passaram pelo processo de revolução documental, permitindo-nos que olhemos para o mundo e para suas diversas questões através de documentações tão diversas quanto. Assim como é importante falar de política, economia e cultura, faz-se necessário compreendermos o mental, baseando em suas sublinhas instáveis, desse modo, nos deparamos e nos aproximamos do ser humano, pessoas que viveram os acontecimentos de seu tempo, porém como seres pensantes e sensíveis a eles, o representaram, não somente a tais momentos, que já nos é de grande valia ao falar de História, mas representaram o que sentem: seus amores, suas angústias e medos, emoções que nos deixam vulneráveis. Vulnerabilidades tanto suas quanto de todo o seu período, carregadas de simbolismos, estes artistas as expressam de modo magnífico, nos fazendo transitar entre o estado de contemplador e pesquisador, corroborando para compor os estudos históricos e nos enriquecendo profissionalmente.

Referências Bibliográficas

ARIÈS, Phillipe. A história das mentalidades in: LE GOFF, Jacques. *A nova história*, São Paulo: Martins Fontes, 1990.

AVILA, Daniel C. *Imaginação: Entre o medo e a liberdade*, São Paulo:Letícia precisa verificar a editora , 2010. Cadernos Espinosanos, (23)

BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BARBOSA, Raoni Borges. *Os conceitos de medos e medos corriqueiros na Antropologia e Sociologia das Emoções de Koury*, RBSE- Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 13, n. 39, pp. 302-321, dezembro de 2014.

BARROS, José D' Assunção. História, imaginário e mentalidades: delineamentos possíveis, Caxias do Sul, In: *Conexão- Comunicação e Cultura*, UCS, v. 6, n. 11 jan/jun 2007.

BERNARDO, Aristides Ariel. *Sociologia das emoções- relevância teórico-acadêmica e perspectiva de análise*, II semana de pós-graduação em ciência política UFSCAR, São Carlos-SP, 2014.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____. *O que é História Cultural?*, Tradução: Sérgio Goes de Paula, 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*, Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CAETANO, Dhiogo José. *O Medo da Morte na Idade Média: uma visão coletiva do ocidente*. Belém: LiteraCidade, 2012.

CAVALCANTI, Carlos. *Conheça os estilos de pintura da pré-História ao realismo*, Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1967.

COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA, *Caravaggio*, Barueri-SP: Editorial Sol 90, 2007.

_____, *Edvard Munch*, Barueri-SP: Editorial Sol 90, 2007.

_____, *Francisco de Goya*, Barueri-SP: Editorial Sol 90, 2007.

_____, *Salvador Dalí*, Barueri-SP: Editorial Sol 90, 2007.

COELHO, Thiago da Silva. *A imagem como fonte histórica: enigmas e abordagens*, Cad. Pesq. Cdhis, Uberlândia, v.25, n.2, jul./dez. 2012.

COLI, Jorge. *O que é Arte*. 15ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1995

COSTELLA, Antonio F. *Para apreciar a arte* roteiro didático. 3ª ed. São Paulo:., Editora Senac, 1997.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Pensamentos metafísicos*; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência/ Baruch de Espinosa; 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FEBVRE, Lucien, *Combates pela história*, 2 ed. Lisboa-PT: Editorial Presença 1985.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação, *In: Revistas das revistas estudos avançados* 11(5), USP, São Paulo, 1991.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800*: uma cidade sitiada, tradução Maria Lucia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn, São Paulo: Companhia das Letras, 2009

DUBY, George. *Ano 1000, ano 2000*: na pista de nossos medos, tradução Eugênio Michael da Silva, Marina Regina Lucena Borges-Osório; rev. Ester Mambrini, São Paulo: Unesp, 1999.

FROMM, Erich. *O medo à Liberdade*, tradução de Octávio Alves Velho, 14ª. ed. . Rio de Janeiro: Zahar , 1983.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror*: Quatros ensaios de iconografia política. Tradução de Federico Carotti, Júlio Castañon Guimarães e Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, Ernst Hans. *História da arte*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
_____. *Arte e ilusão*: um estudo ela psicologia ela representação pictórica - 3ª ed . São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*, São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e o tempo*, tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback, 15ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes e Universidade São Francisco, 2005.

JOYAU; RIBBECK, Emmanuel, G. Antologia de textos/ Epicuro. Da Natureza/ Tito Lucrécio Caro. Da República/ Marco Túlio Cícero. Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Medéia; Apocoloquintose do divino Cláudio/ Lúcio Aneu Sêneca. Meditações/ Marco Aurélio, 3. Ed. São Paulo; Abril Cultural, 1985.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; o desespero humano*,

consultoria de Marilena de Souza Chauí, São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LE GOFF; NORA, Jacques, Pierre. *História: novos problemas*. tradução de Theo Santiago. 4ª.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LÓPEZ, Mira y. *Quatro gigantes da alma*, tradução rev. e prefaciada por Cláudio de Araújo Lima, 23ª ed, Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

NUNES, Cristina Accioly, *Los Caprichos*, de Francisco de Goya Manifestações da sombra coletiva espanhola. São Paulo: PUC, 2013.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes sociais*, São Paulo: Perspectiva, 1955.

PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. *Memória e História: as marcas da violência*, Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Julho/ Agosto/ Setembro de 2006 Vol. 3 Ano III nº 3 ISSN: 1807-6971 Disponível em: www.revistafenix.pro.br

PIERONI, Geraldo, *Jean Delumeau: historiador do passado e do presente cristão*, Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH São Paulo, julho 2011.

PINSKY, Carla. *Fontes históricas*, 2.ed. São Paulo : Contexto, 2008

QUEIROZ, Tereza Aline Pereira; IOKOI, Zilda Márcia Gricoli. *A História do Historiador*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP. 1999.

RAMIREZ, Paulo Niccoli. *A estética do cinema por Walter Benjamin*, 2020: Casa do saber, Disponível em: <https://youtu.be/avHWSiBNCyQ>

RIBEIRO, Renato Jaime, *Hobbes: O medo e a esperança*. Os clássicos da política, vol. I, org. Francisco C. Weffort, São Paulo: Ática, 1989.

RICOEUR, Paul, *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*, Iº tomo/ Arthur Schopenhauer; tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. - São Paulo: Editora UNESP, 2005.

THOMPSON, E. P, *A formação da classe operária inglesa*, Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

